



21

Маргин



МАРГИНА БР.21 **РЕДИЗАЈН 2011**

МАРГИНА,

Главен и одговорен уредник: Г.Н.Ом

Графичко уредување: КОМА

Издавач: КОМА/ТЕМПЛУМ

Илустрација на корицата: Туру Ојсow

СОДРЖИНА

ЖАК АТАЛИ - ДЕМОКРАТИЈА БЕЗ ГРАНИЦИ	3
ХИЧКОК	9
Трифo и Богданович со Хичкок	10
Славој Жижек - 39 скалила	25
Паскал Боницер - Тајниот агент	30
Избрана библиографија	32
Мајсторовиот потпис	34
СТРИП	36
РОНАЛД ЛЕИНЦ	37
Р. Леинц - Универзитет	38
Интервју - Леинц	47
ЗИГМУНТ БАУМАН	55
Интервју - З. Бауман	56
СТРИП	65
ЛОКАЛНА СЦЕНА	66
Нора - Интервју	67
П. Вулкански - Призрак против сенка	72
СТРИП	82
КИБЕРПАНК	83
Тимоти Лири - Поединецот како пилот на стварноста	84
ИНФАНТИЛИЗАМ И УМЕТНОСТ	90
Џонатан Финеберг - Невино око	90
ХОФСТЕТЕР - ГЕДЕЛ ЕШЕР БАХ (3)	97
Л.Ф. СЕЛИН - СМРТ НА КРЕДИТ (2)	105
ГЕРИ ЛАРСОН - КАРИКАТУРИ	124

Во нашата рубрика **Маргина - елементи на самосвест**, можеби за некогo по малку неочекувано, еве веќе втор пат донесуваме **йолишички шексѝ**. 1. **Маргина** нема никакви предрасуди кон политиката; таа е вештина, и оттаму заслужува респект; 2. Сметаме дека особено во денешново време било кои форми на ескапизам - па и оние што се повикуваат на тнр. „аполитичност” - се несоодветни и често контрапродуктивни; 3. Во Маргина, сепак, е најбитно **како**, а не **што**, темите се скоро па небитни, така ли, веќе подолго време, а начинот, вештината доминираат, т.е.: ако ми треба тема ќе земам од губриштето за рециклирање! (парафраза на сентенцата за „праќање пораки”). Во таа смисла ви го пренесуваме, драги ^(“) маргиналци^(“), важниот текст на едниот од највлијателните и најмоќни Европјани (кој токму опстојува меѓу границите на „можните вештини”, ту во ту вон политиката), **Жак Атали**.

(И воопшто, целава Маргина е прилично „политички активна”, но низ разни аспекти: социолошки (интервјето со Бауман), медицински (интервјето со Леинџ), „техно” (Т. Лири)... Оваа дескрипција ви ја поттурнуваме под нос само за да ве потсети: власта ви е на дофат на раката, само треба да се грабне! А Маргина е добар виц, јасно, за сите оние што своите животи ги минуваат, ко нас, шеткајќи по мебиусовите траки на денот-ноќта, „подземјето-надземјето”, центарот-рабовите...)

Пак испадна дека најавите од претходниот број беа непрецизни, како што гледате од содржината. За дефинитивна памет, да не се најавува туку-така. Тематот за Маниризам е толку деликатен што сè уште не се осмелуваме да го „изнесеме”. За другите најавени нешта едноставно немаше место и дел од нив ќе се најдат во следниот број. И уште една важна работа: апсолутно сме свесни за лекторско-коректорската несовершенство на Маргина (меѓу посериозните нешта, на пример, е неускладеноста на виртуелно и виртуално), но се обидуваме, во рамките на нашите можности, јазикот на Маргина сепак да биде еден убав, урбан, современ и лексички комплексен македонски јазик.

ДЕМОКРАТИЈА БЕЗ ГРАНИЦИ

Секогаш ѝ се чудев на реченицата што ја бев прочитал уште во младоста и којашто ја земав за мото на мојата прва книга; искажана е во разговорот на Нилс Бор со еден млад студент по физика што дошол да побара совет за некоја научна работа; реченицата е следна: „Господине, Вашата теза, всушност, е мошне интересна, но не е доволно будалеста за да има и најмала шанса да биде вистинита“. Во денешниов свет, треба да знаеме дека стварноста е далеку побудалеста отколку што е тоа инаку вообичаениот пат што води до мислата. Тој заклучок мораме да го изведеме од она што го доживеавме и искусивме во скорешново време.

Светот на кредит

Денес живееме во двоен, имено, во економски и финансиски неред на светско ниво, кој е мошне тежок затоа што е и длабок и структурно условен. Последично е поврзан со фактот дека светот веќе дваесет години живее на кредит. Тие кредити можат да се сервисираат само под услов да се земат други кредити, а тоа можеше да мине само затоа што како првобитен капитал беше прифатена една вештачка вредност, па тоа овозможи однапред да се задолжиме така што беа прифатени хипотеките на кредитите за коишто требаше да гарантира првобитниот капитал. Стварните фактички вредности не беа многу важни, а освен тоа, не беа вложени напори да се изврши реструктурирација.

Денес почнува развитокот наназад, поврзан со намалувањето на вредноста на активата и капиталот, додека долговите не се смалуваат во ист размер. Во историјата на човештвото, тој ефект барем пет до шест векови предизвикува најтешки кризи. Тоа ќе потрае сè додека долговите не бидат платени, сè додека американското стопанство не биде способно своите задолжувања да ги намалува со зголемување на порезот и со мерки на штедење, сè додека европското стопанство не биде способно своите пазари да ги проширува на големи пространства, сè додека техничкиот напредок не ги деблокира кочниците што го закочуваат светското стопанство. Тој економски неред, со сето она што со себе ќе донесе во форма на социјални и културни нереди (сè поголемата невработеност во планетарни размери), неминовно ќе предизвика последици од кои денес допрва ги забележуваме првите сериозни ефекти.

Порекнување на другиот

Во основа, нациите како процеси на социјална интеграција и толеранција досега функционираа сосема добро. Меѓутоа, периодите на невработеност се продолжуваат сè до моментот на заострувањето на кризата. Сега се заканува трибализмот, или мислењето од стојалиште на припадност на племето, значи, тенденција кон егоизам и волја да се

дефинираме порекнувајќи го другиот. Во целиот бран што ги следеше ослободувачките војни на колониите, сиромашните се бореа да се ослободат од богатите. Денес, меѓутоа, во планетарни размери може да се согледа дека богатите се ослободуваат од сиромашните. Во бившиот Советски Сојуз, богатиот дел на општеството се иселува и малку по малку себеси си создава нов идентитет. Таа појава се продолжува и во рамките на нациите како одрекување од сето туѓо и од странците.

Подмолноста на Запад спрема Исток вака се покажува: ние, Западот, ќе им помогнеме додуша на тие земји да ги развијат демократијата и пазарното стопанство, но затоа - и тоа едновременно - ќе ги затвориме нивните граници. Како сакате земјите на Исток да ја достигнат зацртаната цел, ако не смеат да извезуваат ништо за да ги платат долговите? Како да ги приватизираат претпријатијата ако немаат пазари за своите ресурси? Овој начин на размислување таму се манифестира секојдневно. Сè се затвора. Пред извесно време Европската унија во потполна тајност направи договор со кој нејзиниот пазар се затвора за металната индустрија на земјите од Исток, што е еден од малубројните сектори на кои тие земји можат да произведат нешто барем приближно конкурентно. Преговорите за светската трговија го одразуваат тој ист егоизам. Бев голем застапник на брзото потпишување на Договорот за Светската трговска организација, под услов тој да важи во целиот свет и да предвидува компензациони мерки.

Нуклеарниот ризик на Исток

На истокот на Европа има 60 мошне опасни нуклеарни електрани. Лондонската банка за обнова и развој правеше испитување на тој проблем. Од тие 60 електрани 14 мораат веднаш да се затворат, бидејќи можат да експлодираат веќе утре наутро и можат да предизвикаат потешки последици од Чернобил. Петнаесетина електрани можат да се „спасат“. Што се однесува до останатите, за нив ништо не може да се каже бидејќи до нив нема пристап. Веќе година и пол се борам да се создаде меѓународен фонд за решавање на тој проблем. Потребни се 500 милиони долари тоа да се направи во еден разумен рок; 500 милиони долари да се спречи експлозијата на 15 атомски бомби.

Планетарен трибализам



Иако во Источна Европа е посебно очигледна, наклонетоста кон трибализмот може да се согледа во целиот свет: сосема јасно во Африка, но и во САД, кадешто Движењето за политичка коректност учествува во истата тенденција кон егоизмот на идентитетот. На економскиот неред на политичко рамниште му соодветствува нередот во мислењето. Веќе некое време учествуваме во победничкиот поход на две претпоставки, концептот за неминовноста на демократијата со пропаста на диктатурите, и концептот за неминовноста на пазарната

економија, со пропаста на системот на централното планско стопанство.

Слобода на движењето



Меѓутоа, тие два системи содржат и противречности. Првата е дека за демократија се неопходни граници и рамката на државата. А бидејќи постојат државјани што можат да избираат, мораат да постојат и граници, мораат да постојат национални идентитети, рамка и структура што ќе се применуваат. Потребни се државјани, луѓе што се внатре, и, логично, луѓе што се надвор.

Наспроти тоа, природата на пазарното стопанство - по дефиниција - претпоставува дека границите ќе исчезнат, бидејќи пазарното стопанство не може да функционира без непрекинато зголемување на кружењето на предметите. На едниот концепт границите му се неопходни, другиот ги порекнува. А сепак, за обата системи е потребна слободата на движење. Меѓутоа, еден од тие два системи ќе мора да падне. Тоа се случи насекаде околу ГАТТ, за тоа станува збор во структурата на Обединетите нации.

Другата сериозна противречност што ја поставуваат тие две идеологии е следнава: и демократијата и пазарното стопанство се изградени врз едноставен принцип, а тоа е: кој вели Демократија, тој ја прифаќа и можноста да го промени мислењето, прифаќа менување на можностите. Кој вели Пазарно стопанство, ја прифаќа трапата, и правото да разменува производи или производни техники. И едната и другата се засновуваат врз апологијата на ефемерното. Меѓутоа, ниту една единствена цивилизација не можела трајното да го гради врз минливото. Кон едниот од тие два концепти ќе се примени тоталитарната или фундаменталистичката религиска претстава за вредноста, и ќе бидат разорени пазарното стопанство и демократијата. Алтернатива е пазарното стопанство и демократијата да ги внесат своите акции во една перспектива на развoтoк. Сè мора да се разбере во еден контекст кој подразбира дека му е дојден крајот на мирувањето, неподвижноста.

Номадство

Сите живееме во општества во кои номадскиот начин на живот станува доминантна вредност, бидејќи вредностите со кои располагаме сè повеќе можат да се пренесуваат, па така сè помалку сме врзани за одредена средина, а со тоа и сè помалку сме неподвижни. Бидејќи, демократијата и пазарот сметаат на движењето, и едната и другиот тежнеат кон тоа да ни ги стават на располагање предметите за комуникација и движење. Меѓутоа, постои и номадството на сиромашните, и не можат да се пеат фалоспеви на демократијата и пазарот а едновремено да не им се допушта на луѓето да одат да живеат кадешто сакаат, без принудите што ги претставуваат границите. Каква е тоа демократија, ако луѓето од Африка немаат право да живеат во Европа? Какво е тоа пазарно стопанство коешто допушта циркулација на производи во една насока, но не и циркулација на луѓе, и кое го ограничува циркулирањето на идеите? Не можат да се слават пазарното стопанство и демократијата без да се види дека обете се последица од апологијата на движењето.

Националните идентитети

Ќе можеме ли да ги создадеме или сочуваме националните идентитети, а притоа идентитетот да не се дефинира како негација на Другиот? Ако одговорот на прашањево е одречен, тоа значи дека егоизмот и идентитетот се разрешуваат во претставата на поединецот што постои само на начин да го порекнува ближниот свој. Најбруталната верзија на таа претстава секако е југословенската ситуација, но тоа се - секако во помала мера - и германската и француската, како и ситуацијата во САД. Уште полошо е во Либериа, Нигерија, Камбоџа итн. Постојењето на пазарното стопанство по себе го смекнува концептот за граници и ја укинува нужноста на постоење држава. Или, инаку речено: како би изгледала структурата на една национална интеграција без држава и нација? Што спречува една етничка група да се прогласи за независна од друга без структурата на национална интеграција? Вештината е во тоа да се допушти и создавањето и зачувувањето на националните идентитети, а притоа да се почитува, признава и прифаќа идентитетот и на другите луѓе.



Крај на империите



Сведоци сме на крајот на империите, но не само на крајот на советската туку и на американската империја, а без сомневање исчезнува и последниот остаток од француското колонијално царство, а со него и структурите создадени во Африка. Во рамките на империите, националните граници немаат никаква важност, бидејќи империите непрекинато ги мешаат народите за границите да ја загубат својата релевантност. Во моментот на исчезнување на империите, останува само простиот избор: или националните идентитети ќе се зачуваат под услов на признавање на Другиот, или границите одново ќе се нацртаат на тој начин што Другиот ќе биде одбиен или исклучен, или пак луѓето ќе им се вратат на етничките дефиниции што важеле пред настанувањето на империите.

Денес сè повеќе е загрошена идејата дека некоја нација постои и поради зачувувањето на различноста на планетава.

Прашањето за признавањето на изборното право на странците е елемент од дебатата: дали демократијата е споива со укинувањето на границите? Правото на мешање во демократијата на другите исто така е елемент на демократијата што токму настанува, јас ја нарекувам планетарна демократија, Мораме да градиме нови катедрали.

Навестување на војна?

Пред нас е почетокот на времето на моќен раст на нашата планета. Меѓутоа, мораме да имаме на ум дека две минати раздобја на снажен раст дојдоа по периодите на воено стопанисување. Бидејќи, најдобриот начин да се избришат долговите е војната. Најдобриот начин стопанството одново да се поттикне досега беше воената индустрија и употребата на нејзините производи. Доколку денес не сме кадарни да создадеме нови перспективи, тоа значи дека пак ќе им пристапиме на тие стари „решенија“. Сепак, ние располагаме со средства тоа да го избегнеме. Денешната технологија содржи огромен потенцијал за технички напредок и продуктивност: можат да се создадат и развиваат сосема нови потрошувачки, а со тоа се создаваат и шират нови пазари. Денес Европа е простор со 300 милиони потрошувачи, сите корисници на Заедничкиот пазар. Ако во следните десет години ни тргне од рака за таа Западна Европа да ги врземе и 350-те милиони источноевропски потрошувачи, ќе имаме шанса одново да ги дефинираме условите на раст не само за Европа, туку и за целата планета.

Растот доаѓа од Исток

**YOU DONT HAVE TO
FUCK PEOPLE OVER**



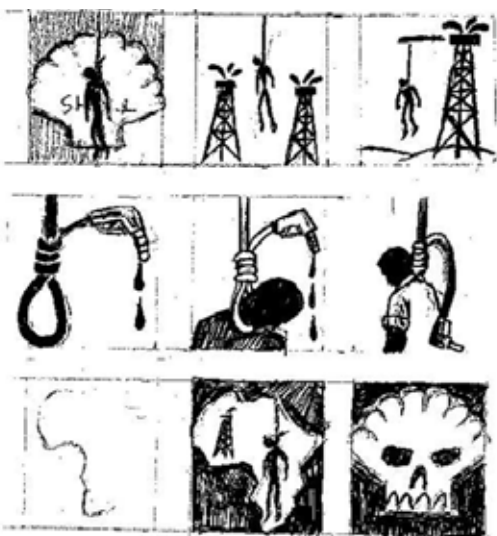
TO SURVIVE

Источна Европа, тоа се: 350 милиони луѓе, но и огромни ресурси. Доколку петнаесетте земји што произлегоа од стариот Советски Сојуз денес произведуваат онолку нафта како пред три години, само Русија би имала вишок на платниот биланс од 20 милијарди долари годишно. А 160 милиони потрошувачи со 20 милијарди вишок платен биланс, за нас западните Европјани го претставува тој посакуван двигател на растот. Имаме, значи, искучителна шанса, каква што досега во историјата не сме имале. Имаме шанса да го дуплираме обемот на нашиот пазар, а како што запази Фернан Бродел, пазари се секогаш пред сè соседните земји. Европа е единствениот континент кој на тој начин може да се „дуплира“. Со тоа добиваме една гигантска развојна перспектива. Ќе умееме ли да ја искористиме? Тоа претпоставува една потреба од долгорочни одлуки кои обично тешко се донесуваат. Една од нив е отворање на пазарот, а тоа значи прифаќање на фактот дека петнаесетте членки на Заедничкиот пазар се само дел од Европа, и тоа еден малечок дел. Тоа е нова перспектива.

Друго, тоа значи признавање дека Европа не е само тој западен дел, кој се дефинира со стравот од Советскиот сојуз, со ужасот поради повлекувањето на Американците и со волјата да се уништи демонот на нацизмот во Германија и демонот на колаборација во Франција, кои се покопани под заедничката европска конструкција. Тие претстави денес се застарени, што сигурно е в ред. Ќе сакаме ли, меѓутоа, да бидеме кадарни да замислиме една поголема Европа, знаејќи дека зад неа се крие еден многу поголем и денес

сè уште замолчуван потенцијал на непријателства - имено, можноста Европа денес да се разбере како христијански клуб?

Смелоста да се интегрира исламската Европа



Од 1492 година и изгонот на Евреите од Шпанија, од отсекувањето на Источна Европа приближно во истото време, ние забравивме дека Европа делумно била и исламска. Денес тоа одново го откриваме. Можеме да биреме меѓу две варијанти. Или ќе речеме „Тоа не е точно и повторно ќе ја повлечеме истата граница и ќе го отфрлиме европскиот ислам (барање на идентитет со исклучување на Другиот), или ќе го прифатиме. Тоа значи да се прифати Турција, да се превладее албанскиот проблем и проблемот на целиот тој регион и да

се оствари интеграција со исламот, при што би се покажале силите на толеранцијата, понатамошниот развиток и интеграцијата.

Случајно историското место на средба меѓу исламот и христијанството се вика Сараево. За мене тоа е една од основните причини за тамошните непријателства. Дали Европа ќе има смелост да се прифати себеси како континент чијшто идентитет не се храни само од христијанскиот извор? Зад сите други, се крие тоа големо културно прашање. Дали големиот заеднички пазар може да стане континентален? Дали Европа ќе има храброст да биде солидарна вон своите мали граници, или, уште попросто, дали ќе имаме смелост 350 милиони луѓе да ги третираме онака како што сега третираме 35 милиони Шпанци?

Тулуза ќе беше далеку поздодевен град Шпанија да не беше во Заедничкиот пазар. Градот ќе беше на работ на Европа, а тоа веќе не е така откако Шпанија е во Заедничкиот пазар. Денес повеќе работна сила се враќа во Шпанија и Португалија отколку што си заминува - тоа е резултат на Заедничкиот пазар. Ќе имаме ли храброст да размислуваме долгорочно ризикувајќи во демократијата да бидеме непопуларни? Денес се соочуваме со тоа тешко прашање.

Храброста да се размислува долгорочно

Кога Франција 1983-та година реши да остане во Заедничкиот пазар, беше тоа чин на смелост, за кој сепак може да се суди во зависност од позицијата. Тој значеше останување во Европа, сеедно по која политичка цена. Мене ме зачуди тоа што мошне непопуларната одлука подоцна се покажа како популарна. Тоа значи дека долгорочната перспектива ја надвлее краткорочната. Ако се раководиме со краткорочните нужности, секој ден нè приближува кон неминовната победа на племенскиот начин на размислување во Европа, а со тоа Европа станува континент како и другите - варварствата и стратиштата на Либ-

рија или азиските масакри веќе не се ништо егзотично туку се само сè уште лоши навестувања.

Демократија без граници

По мое мислење, таа спротивност може да се разреши или со пораз на демократијата поради победата на пазарната економија, или со спротивниот развoток, или така што ќе измислиме „демократија без граници“, демократија во која границите веќе не се единствениот критериум за тоа чии сме граѓани според тоа во кој регион живееме; друга можност е човекот своите права на граѓанин (и државјанин е да може да ги користи во разни региони; трето, да има право да припаѓа на поголем број региони. Би можеле, на пример, да излеземе на избори на некое друго место а не таму кадешто сме ги стекнале граѓанските права, или би имале право некаде на друго место да учествуваме во демократскиот живот. По мое мислење, полека се раѓаат институциите на една демократија во која границите веќе не го даваат правото на исклучување од користењето на граѓанските права.

Во текот на дебатите за демократијата во 17-иот век во Англија, Хобс рекол: „Демократијата е невозможна, затоа што човекот е осуден на насилство“, а Лок одговорил: „Јас тука не сум песимист, бидејќи можат да се создадат институции што ќе го спречат човечкото насилство, а да се направат тие институции треба само малку мајсторство.“ Тој тоа го нарече „вештини (мајсторства) на демократијата“. Институциите се, значи, само снаоѓање во обидот да се надвлее природната наклонетост на човекот кон насилство. Но, по сите тие дебати за демократијата, денес ми се чини дека истото тоа институционално „мајсторисување“ може да се изведе и во поголеми размери, со цел идејата за демократија без граници да добие смисла. ☐

извор: FORUM, јуни, 1994.

превод: Г. Н. Ом

црџежи: **Seth Tobocman** - *The World is Being Ripped*, 1984.

Алфред Хичкок



Тематот за една од најфасцинантните личности на дваесетиот век, Алфред Хичкок, човекот чие име значи жанр, како што вели Трифо, го почнуваме со славните разговори меѓу, пред сè Хичкок и Трифо, а потоа Хичкок и Питер Богданович (книгата за Хичкок на Трифо не е само една од најзначајните книги за филмската уметност, туку таа во шеесетите години многу придонесе за ширењето на границите на слободата и на она што значи уметност; оттаму таа книга е посебно значајна и за нас, кои на тие културно-историски нивоа, онака глобално, социолошки, сме барем триесетина години назад); во вториот дел на тематот поместени се два „психоаналитички“ текста за Хичкок, а најнакрај ви препорачуваме дел од многубројните книги напишани за него и го донесуваме прегледот на сите негови појавувања во сопствените филмови. Тематот ќе продолжи и во следните две Маргини, за на тој начин да ги опфатиме, во посебни делови, трите најзначајни етапи на Хичкоковото творештво. Во овој број посебно ќе се задржиме на неговиот ран, британски период, пред да замине за Америка.

ТРИФО ЗА ХИЧКОК

Во историјата на филмот, Алфред Хичкок зазема единствено место: тој е единствен режисер (освен, можеби, **de Mill**), чие име кај секој просечен кино посетител предизвикува точно одредена претстава (пак со исклучок на актерите-режисери, како што е Чаплин, кои публиката ја привлекуваат повеќе со својата игра отколку со работата зад камерата). Денес тој е единствен режисер чии филмови се продаваат исклучиво заради неговото име - име кое за секој човек стана синоним за еден одреден вид на филм. Изразот „Хичкоковски филм“ денес е повеќе придавка отколку именка.

Жанрот на филмовите кои тој ги прави - трилери, таинствени филмови, суспензи (**suspense**), комедии со црн хумор - американските критичари не ги сметаат за уметност. Во Англија овој жанр се смета за рафиниран и многу се цени. Всушност, личноста на Алфред Хичкок е разбирлив спој (тој самиот тоа го признава) на британскиот хумор и американската виталност. Во англиската кинематографија, тој е единствен режисер за кого вреди сериозно да се зборува: тој е нивниот осамен придонес кон уметноста. Но, во текот на своите последни дваесет и три години Хичкок работеше во Америка; повеќе од половината од својот творечки живот го помина во таа земја. И како што тој упорно тврди, филмскиот занает го научил кај Американците. Тогаш станува јасно дека никој повеќе (ако тоа некогаш навистина било можно) не може да го нарекува британски режисер. По секое мерило (ако го отфрлиме неговото искривено, бизарно чувство за хумор), тој е американски уметник барем исто толку колку и Чаплин (**Chaplin**), и покрај фактот што е роден во Англија.

Денес делото на Алфред Хичкок е ценето во целиот свет и младите кои сега ги откриваат *Прозорец во дворот*, *Вршоглавица*, *Север-Северозапад*, благодарейќи на репризите, сигурно мислат дека секогаш било така. Меѓутоа, тоа не беше случај, далеку од тоа.

Во педесеттите и шеесеттите години Хичкок се наоѓаше на врвот од своето творештво и својот успех. Веќе славен, благодарейќи на публициetetот што му го обезбеди Дејвид Селзник (**David Selznick**) во текот на четирите или петте години на соработка, колку што ги врзуваше договорот, а од кој се родија *Ребена*, *Озлогласената*, *Маѓејсаниот*, Хичкок стана познат во целиот свет дури тогаш кога произведе серија телевизиски емисии „Сомнежи“, а потоа и „Хичкок прикажува“, во средината на педесеттите години. Овој успех и оваа популарност американската и европската критика ќе му ги наплатат анализирајќи ја презриво и од висина неговата работа и лошо оценувајќи го секој негов филм.

Суспенз. Визуелност. Страв.

Кога внимателно ќе се погледне Хичкоковата кариера, од неговите неми англиски филмови до холивудските филмови во боја, во неа ќе најдеме одговор на неколку прашања кои секој синеаст треба себеси да си ги постави, а од кои следново не е баш безначајно: како да се изразиш на чисто визуелен начин?

Овој човек кој најдобро од сите го пренесе стравот во филмот, и самиот е плашлив и претпоставувам дека неговиот успех е врзан за оваа одлика од неговиот карактер. Во текот на целата своја кариера, Алфред Хичкок покажуваше потреба да се *заштити* од актерите, продуцентите, техничарите, бидејќи и најмалата слабост или најмалиот наприц на еден од нив можеше да го донесе во опасност интегритетот на филмот. За него, најдобар начин да се заштити беше да стане режисер, оној за кого сонуваат сите филмски ѕвезди, да стане свој сопствен продуцент, да научи повеќе за филмската техника и од самите техничари! Му остана уште да се заштити од публиката и поради тоа почна да ја заведува плашејќи ја, поттикнувајќи ја повторно да ги пронајде сите силни возбудувања од детството кога се играло криенка зад мебелот во мирната куќа, кога навечер, во креветот, забравената играчка на некој дел од мебелот добива таинствен и вознемирувачки облик.

Сето ова нè води кон суспензот кој некои - не негирајќи дека Хичкок е мајстор за него - го сметаат за внатрешна форма на спектакл, додека тој, пак, самиот за себе, претставува спектакл. (...)

Според општото правило, суспенз-сцените ги сочинуваат *привилегираните моменти* во еден филм, оние кои остануваат во сеќавањето. Но, набљудувајќи ја Хичкоковата работа, забележуваме дека во текот на целата своја кариера тој се обидува да прави филмови во кои секој момент ќе биде *привилегиран момент*, филмови, како што и самиот говореше, без дупки, без дамки.

Оваа дива желба да го одржи вниманието по секоја цена и, како што тоа самиот го вели, да го создаде, а потоа да го сочува возбудувањето за да ја одржи напнатоста, ги прави неговите филмови многу посебни и неповторливи, бидејќи Хичкок врши влијание и доминира не само врз силните моменти во приказната, туку и врз сцените од експозицијата, во моментните сцени и врз сите инаку вообичаено неблагодарни сцени во филмот силно се чувствува неговиот „ракопис“.

Публика. Форма.

Уметноста на создавање суспенз е истовремено и вештина публиката да се донесе „до шок“, а потоа и самата да учествува во филмот. Во овој домен на спектаклот, да се прави филм веќе не е игра која се прави во пар (режисерот+неговиот филм), туку тројна игра (режисерот+неговиот филм+публиката), и суспензот, како белите камчиња во „Палче“ или прошетката во „Црвенкапа“, станува поетско средство бидејќи неговата цел е што повеќе да нè возбуди, да направи нашето срце да почне посилно да чука.

Да му се префрлува на Хичкок што прави суспенз е исто како да се обвини дека е најмалку здодевен синеаст во светот, исто како да му се префрлува на љубовникот што ѝ овозможува задоволство на својата партнерка наместо да се грижи само за себе. Кога е во прашање филм каков што прави Хичкок, станува збор за концентрација на вниманието на публиката кон екранот во толкава мера што, на пример, арапските гледачи престануваат да лупат кикирики, Италијаните да ги пушат своите цигари, Французите да ја милуваат својата сосетка, Швеѓаните да водат љубов меѓу два реда фотелји... Дури и

противниците на Хичкок се согласуваат дека треба да му се додели титула за најдобар техничар на светот, но дали тие сфаќаат дека изборот на сценаријата, нивната изработка и сета нивна содржина се тесно поврзани со оваа техника и дека зависат од неа? Сите уметници се лутат токму на тенденцијата на критичарите да ја одвојуваат формата од суштината, а тој систем применет врз Хичкок секој разговор го прави залуден и неплоден, бидејќи, како што тоа добро го дефинираа Ерик Ромер (**Erick Rohmer**) и Клод Шаброл (**Claude Schabrol**), Алфред Хичкок не е ниту раскажувач на приказни ниту естет, туку „еден од најголемите изумители на форма во целата историја на филмот. Можеби само Мурнау (**Murnau**) и Ејзенштајн (**Eisenstein**) би можеле, во ова поглавје, да го издржат споредувањето со него... Формата овде не ја украсува содржината, туку ја создава”.

Синеаст. Универзалност.

Најголем напредок во уметноста на режијата во Америка е постигнат помеѓу 1908. и 1930. година, главно благодареејќи му на Д.В.Грифит (**D.V. Griffith**). Повеќето великани на немиот филм, кои беа под влијание на Грифит, како Штрохајм, Ејзенштајн, Мурнау, Лубич, веќе се мртви; другите кои сè уште се живи, веќе не работат.

Американските синеасти кои почнаа по 1930-та дури не се ни обидоа да го искористат десеттиот дел од теоријата која ја разви Грифит, и не ми се чини претерано ако напишам дека, од пронаоѓањето на звучниот филм, Холивуд не даде ниту еден голем визуелен темперамент, со исклучок на Орсон Велс (**Orson Welles**).

Искрено верувам дека, кога, од денес до утре, филмот би морал да се одрекне од звучната лента за повторно да стане *кинематографија на немаџа уметност* каква што беше помеѓу 1895-та и 1930-та, голем дел од денешните режисери би морале да ја сменат професијата. Затоа, ако го погледнеме Холивуд денес, Џон Форд (**John Ford**), Хауард Хокс (**Howard Hawks**) и Алфред Хичкок изгледаат како единствени наследници на Грифитовата тајна, и, како да не бидеме меланхолични кога по завршувањето на нивните кариери, ќе мораме да зборуваме за „загубените тајни”.

Знам дека извесни американски интелектуалци се чудат што европските љубители на филмот, а посебно Французите, го сметаат Хичкок за филмски автор во смисла во која тоа се слуша кога се зборува за Жан Реноар (**Jean Renoir**), Ингмар Бергман (**Ingmar Bergman**), Фредерико Фелини (**Frederico Fellini**), Луис Буњуел (**Louis Bunuel**) или Жан-Лик Годар (**Jean-Luc Godard**), но што има чудно во тоа?

Оскар-натрапници.

На името на Алфред Хичкок американските критичари му спротивставуваат други, веќе дваесет години славни холивудски режисери и не е потребно да се наведат имиња за да се започне полемика, затоа што тука би се јавила нескладност помеѓу мислењата на њујоршките и париските критичари. Всушност, талентирани или не, големите имиња на Холивуд, колекционерите на „Оскари”, за што друго да ги сметаме освен за едноставни изведувачи гледајќи ги како, според последната комерцијална мода, преминуваат од библиски филм на психолошки вестерн, од воена треска на комедија за развод?

Во што се состои нивната работа? Тие режираат сцена, ставаат актери во внатрешноста на декорот и снимаат тотал сцени - то е дијалог - на шест или осум различни начини - менувајќи ги аглиите на снимање: од напред, од страна, од горе итн. Потоа, повторно го почнуваат сето тоа, но овој пат менувајќи го користењето на објективот, и сцената е, значи, снимена во општ план, потоа, потполно одблизу, потоа потполно во гро-план. Не станува збор за тоа дека овие големи холивудски имиња се сметаат за измамници. Најдобрите меѓу нив имаат специјалност, нешто што тие знаат да го работаат многу добро. Некои од нив знаат сјајно да работат со ведетите, а други имаат добар нос да откријат непознати. Поединци се многу вешти сценаристи, други се големи импровизатори. Некои многу успешно режираат сцени од битки, други режираат интимни комедии.

Според мене, Хичкок далеку ги надминува, бидејќи е покомплетен. Тој е специјалист, не за тој и тој вид на филм, туку за секоја слика, секој план, секоја сцена. Тој ги сака проблемите при изработка на сценариото, но исто така ја сака и монтажата, фотографијата, звукот. Тој има творечки идеи за сè, многу добро се грижи за сè, дури и за публицитетот, но за тоа веќе знае целиот свет!

Бидејќи владее со сите елементи на филмот и во сите стадиуми на реализација наметнува идеи кои се лично негови, Алфред Хичкок поседува вистински стил и сите ќе признаат дека тој е еден од тројцата или четворицата режисери кои можат да се идентификуваат само ако неколку минути се погледне било кој нивен филм.

За да го докажеме тоа, не е потребно да се избере некоја суспенз-сцена; „хичкоковскиот“ стил ќе се препознае дури и во сцена со разговор меѓу две личности, едноставно по драмскиот квалитет на кадрирањето, по вистински единствениот начин да ги раздели погледите, да ги поедностави движењата, да воведо тишина во текот на дијалогот, по вештината да создаде чувство меѓу публиката дека една од двете личности доминира над другата (или дека е заљубена во другата, или љубоморна на другата), да сугерира, надвор од дијалогот, точна драмска атмосфера, и најпосле, по уметноста да нè води од една кон друга емоција, според својата сопствена интуиција.

За Боженственото(иот).

Не станува збор за тоа дека побожно му се восхитуваме на делото на Алфред Хичкок, ниту за тоа дека го сметаме за совршен, беспрекорен и без никаква мана. Само мислам дека неговото дело досега сериозно било потценувано, дека е важно да му се даде неговото вистинско место меѓу првите. Впрочем, секогаш ќе има време да се отвори една рестриктивна дискусија, затоа што авторот и понатаму не престанува многу сериозно да го коментира поголемиот дел од својата продукција.

Британските критичари, кои во дното на душата тешко му го простуваат доброволното заминување на Хичкок, совршено се во право кога и по триесет години со младешки жар ѝ се восхитуваат на *Госпоѓаџа шџо исчезнува*, но залудно е да се жали за она што поминува, за она што треба да помине. Младиот Хичкок од *Госпоѓаџа шџо исчезнува*, со весела природа и полн со полет, не би бил способен да ги снимат чувствата кои Џејмс

Стјуарт ги носи во *Врџоглавица*, дело на зрелоста, лирски коментар за односот помеѓу љубовта и смртта.

Еден од неговите англосаксонски критичари, Чарлс Хајам (**Charles Higham**), во часописот **Film Quarterly** напиша дека Хичкок остана „шегаџија, перфиден и рафиниран циник“. Тој зборува за „неговиот нарцизам и неговата ладнотија...“, за „неговата безмилосна потсмешливост“ која никогаш не е „благородна“. Господинот Хајам мисли дека Хичкок чувствува „длабок презир кон светот“, и дека неговата вештина „секогаш се развива на најсилен начин кога има да испорача разурнувачки коментар“.

Сметам дека господинот Хајам акцентот го ставил на важно место, но на погрешен пат е кога се сомнева во искреноста и сериозноста на Алфред Хичкок. Цинизмот, кој може да биде вистински само кај силен човек, е само фасада кај осетливите луѓе. Може да се сокрие силна чувствителност, како што тоа беше случај кај Ерих фон Штрохајм, или едноставно песимизам, како кај Алфред Хичкок.

Луј Фердинанд Селин ги подели луѓето во две категории, егзибиционисти и воајери; очигледно е дека Алфред Хичкок спаѓа во втората категорија. Тој не се меша во животот, тој го гледа. Кога Хауард Хокс го снима *Хатари* (**Hatarri**), тој задоволува двојна страст: кон ловот и кон филмот; Алфред Хичкок трепери само за филмот и многу добро ја изразува таа страст кога одговара на еден морализаторски напад врз *Прозорец во дворот*: „Ништо не би можело да ме спречи да го снимам тој филм, бидејќи мојата љубов кон филмот е појака од било кој морал“. (...)


Ако навистина сакаме, во времето на Ингмар Бергман, да ја прифатиме идејата дека филмот не е инфериорен во однос на книжевноста, верувам дека Хичкок би требало да се вклучи - но, всушност, зошто да се вклучи? - во категоријата на неспокојни уметници како што се Кафка, Достоевски, По.

Овие уметници на неспокојството не можат да ни помогнат да живееме, но нивната улога е во тоа да ги поделат своите маки со нас. И дури тоа случајно да не го сакаме, тие ни помагаат подобро да се запознаеме, што е всушност и основната цел на секое уметничко дело.

Епилог.

На втори мај 1980-та, служена е миса во малата црква Санта Моника Булевар, на Беверли Хилс. Една одина порано, во истата црква, се простивме од Жан Реноар. Одарот на Жан Реноар се наоѓаше пред олтарот. Тука беше семејството, пријателите, соседите, љубителите на филмот, па дури и обичните минувачи. Кај Хичкок, сè беше поинаку. Луѓето кои беа повикани со телеграма беа проверувани на влезот од црквата од страна на службата за безбедност на компанијата **Univerzal**. Полицијата ги приморуваше љубопитните да го продолжат патот. Тоа беше погреб на срамежлив човек кој стана строг и кој прв пат избегнува публицитет бидејќи тој повеќе не може да му служи, човек кој уште од младоста вежбаше да ја „контролира ситуацијата“.

Човекот беше мртов, но не и синеастот, бидејќи неговите филмови, реализирани со големо внимание, со посебна страст, но крајно скриена, со помош на техничките вештини,

со емотивност, нема да престанат да кружат, распрснати по целиот свет, натпреварувајќи се со новите продукции, спротивставувајќи му се на забот на времето, проверувајќи ги зборовите на Жан Кокто упатени кон Пруст: „Неговото дело продолжи да живее како часовниците на зглобовите од рацете на мртвите војници”. 

Алфред Хичкок е роден на 13 август 1899-та година во Лондон, Англија. Живеел во семејство кое многу го сакало театарот и филмот, но иако претставуваат една доста ексцентрична група, тој бил она што се нарекува „добро дете”. За време на семејните собирања тој само си седел во својот агол и набљудувал, не зборувајќи ништо, туку само гледал и апсорбирал. Дури немал ни другар, самиот се забавувал и измислувал свои игри. Од неговото детство постои една анегдота, кога имал 4-5 години, и кога неговиот татко го пратил во полицијата со некакво писмо. Шефот на полицијата, кој бил пријател на татко му, откако го прочитал писмото го затворил малиот Алфред во самица десетина минути, зборувајќи му нешто како: „Еве што им правиме на лошите момчиња”. На Хичкок никогаш не му станало јасно што можел да направи за да го заслужи тоа.

Многу млад, Хичкок го сместуваат во езуитскиот колеџ „Свети Игнациј” во Лондон. За тој важен период од неговата надградба, каде телесната казна со гумена палка била единствената правда, тој вели: „Езуитите ме научија на организација, воздржување, и во извесен степен, на анализа. Нивниот начин на воспитување е многу строг и претпоставувам дека уредноста е една од последиците на тоа воспитување. Иако мојата уредност се јавува повремено. Се сеќавам, имав 18 или 19 години, и работев како висок проценувач во една електротехничка фирма: барањата за процена пристигнуваа, а бидејќи јас бев мрзелив, ги ставав на куп на еден стол, сè додека не се создадеше едно големо ѓубре од акти. А тогаш ќе речев: „Е, па, сега ова морам да го средам”, и, секако, тоа и го правев. И примав пофалби за тоа што вршев толку голема работа за само еден ден. Тоа траеше сè додека не почнаа да пристигнуваат жалби за големото задоцнување во одговорите. Така јас ја сфаќам работата. Некои писатели сакаат да работат секој саат во текот на еден ден: лесно им е ним. Јас не сум таков. Секогаш сум подготвен да кажам: „Да ја оставиме работата неколку часа и да се забавуваме”. А потоа повторно да ѝ се вратиме на работата. Сигурен сум дека езуитите не ме учеа на тоа. Што се однесува до религиозното влијание, мислам дека тоа влијание во она време се гледаше во стравот. Но денес го надминав тој религиозен страв. Мислам дека успеав во тоа. Не знам. Не верувам дека религиозната страна на езуитското воспитување во она време делуваше на мене толку многу колку нивната строга дисциплина”.

Амбициите на Хичкок биле да стане инженер, а бидејќи неговите родители тоа го сфатиле сериозно, го пратиле во специјалното училиште за инженеринг и навигација, каде тој стекнал практични знаења од областа на електрицитетот. Но, веќе неколку години, некаде од неговата шеснаесетта, Хичкок редовно оди на филмските премиери во Лондон и редовно ги следи филмските новини, и тоа оние стручните; ги гледал Чаплиновите и Грифитовите филмови, сите филмови на Парамунтовите (**Paramount**) **Famous Players**, филмовите на Бастер Китон (**Buster Keaton**), Даглас Фербанкс (**Douglas Fairbanks**), Мери Пикфорд (**Mary Pickford**), како и германската продукција на компанијата **Decla Bioscop** за која снимал и Мурнау. Повеќе го привлекувале американските од англиските филмови, и како еден од филмовите кои во тоа време највеќе го воодушевил е филмот на Фриц Ланг (**Fritz Lang**) *Уморна смрш* (**Der mude Tod**) на Декла Биоскоп.

Истовремено, додека филмската лента молскавично го освојувала светот, Хичкок научил и да слика, посетувајќи ги часовите на Лондонскиот Универзитет на Катедрата за ликовна уметност. Кога во еден од локалните весници прочитал дека компанијата „Фејмоус Плејерс Ласки“, која припаѓала на Парамунт, ќе отвори свое претставништво во Лондон, тој направил неколку рекламни цртежи и титлови за немите филмови. Сето тоа го направил самоиницијативно и по одредено време ги однел своите цртежи во компанијата каде веднаш го вработиле. Оттогаш почнува неговото филмско патешествие од кое, на крајот, ќе се родат 53 филма, од кои секој претставува едно, повисоко, скалило кон совршениот пат на поетиката на филмската режија.

ХИЧКОК ЗА СВОИТЕ ФИЛМОВИ



Британскиот период

❶ *Бројош тринаесет* (**Number thirteen**), 1921 г.

Со актерката Клер Грит, Хичкок ја започна продукцијата и режијата на овој филм. Во текот на снимањето им снемува пари и филмот никогаш не е завршен. Ернест Тезигер бил еден од актерите, а Розентал бил камерман.

ХИЧКОК: „За *Бројош тринаесет* ме убеди жената-пропагандист во компанијата „Фејмоус Плејерс Ласки“, која во мене откри нешто и пред да почнам да се занимавам со пишување на сценарија или со правење сценографија, значи тогаш кога бев обичен млад човек во одделението за изработка на натписи. Таа некогаш работела со Чаплин, а во тоа време се мислеше дека, било кој што барем малку работел со Чаплин, знае сè. Таа ја

напиша комедијата, а ние се обидовме таа комедија да ја вклопиме во една целина. Но, комедијата воопшто не вредеше, и никогаш не ја здогледа светлината на денот”.

❶ **Секогаш кажи ѝ на својата жена (Always Tell Your Wife), 1922 г.**

Режисерот на филмот се разболел и Хичкок, во соработка со продуцентот Сејмор Хикс (**Seymour Hicks**), го завршил филмот во студиото Излингтон.

Кон крајот на таа 1922 г., компанијата Фејмоус Плејерс Ласки престанала со производство во Излингтон, но студиото задржало група луѓе, меѓу кои и Хичкок. Кога Мајкл Болкон (**Michael Bolkon**), заедно со Виктор Савил (**Victor Saville**) и Џон Фридмен (**John Friedman**), основале нова, независна компанија и почнале со снимање на својот прв филм, Хичкок, и покрај сите други должности, работел и како асистент на режисерот.

ХИЧКОК: „Интересно беше тоа што со искуството што го добив во американската организација „Фејмоус Плејерс” преминав во една сосема нова компанија, а не во некоја веќе постоечка организација, со утврдени правила на работа и организациони шаблони. Навистина имав среќа во тој поглед, бидејќи како млад човек и сценограф бев догматик. Сакам да кажам, кога ќе направев декор, ќе му кажев на режисерот: „Филмот се снима одовде”.

❶ **Жена на жена (Woman to woman), 1922 г.**

ХИЧКОК: „Филмскиот занает го научив од Американците, а тие во таа работа беа далеку понапредни од Британците. Лондонскиот **Daily Express** издаде статија за овој филм под наслов „Најдобар американски филм снимен во Англија”. Секако, го режираше Катс (**Cutts**), но јас бев сценограф, костимограф и сценарист, а мојата жена монтажер.

❶ **Бела сенка (White shadow), 1923 г.**

❶ **Сџрасна аванџура (The Passionate Adventure), 1924 г.**

❶ **Никаквец (The Blackguard), 1925 г.**

❶ **Згазена горгосџ (The Prudes Fall), 1925 г.**

Хичкок вели дека за ниту еден од претходните пет филма не може да се говори како за „Хичкоков филм”. За да го снимат *Никаквец*, Болкон се здружил со Ерих Помер (**Erich Pommer**), а потоа направил уште два филма во Германија, давајќи му на Хичкок можност за самостојна режија.

ХИЧКОК: „Видете, немав намера да станам филмски режисер. Тоа навистина беше изненадување за мене. Сер Мајкл Болкон е човек што го создаде Хичкок. Во тоа време бев сценарист, а кога ќе го напишев сценариото, ја преземав ликовната преработка на филмот. Ги работев тие работи во неколку филмови, сè додека еден ден Болкон не ми рече дека режисерот (цело време работев со истиот режисер) не сака повеќе да работи со мене. Не знам кои беа причините - политички, веројатно. И тогаш Болкон рече: „Дали сакате да станете режисер?” Во тоа време бев сосема задоволен пишувајќи сценарија и работејќи на сценографијата. Многу уживав во тоа”.

☛ **Градина на заговолсѝвоиѝо (The Pleasure Garden), 1925 г.**

ХИЧКОК: *Градина на заговолсѝвоиѝо* беше обична нарачка, но во него влијанието на американскиот филм беше очигледно. Болкон дојде во Минхен, каде го снимав филмот, за да ја види првата монтирана копија. Не ја виде ниту работната копија, ни материјалите, не виде ништо. Првата забелешка му беше: „Па, не личи на европски филм. Личи на американски филм. Иако Италијан по народност, снимателот работел со американските режисери и добро го знаеше нивниот начин на работа. Ми се чини дека насловот во **Daily Express** по повод *Градина на заговолсѝвоиѝо* беше „Младо момче-мајстор“. Тоа беше првиот филм.”

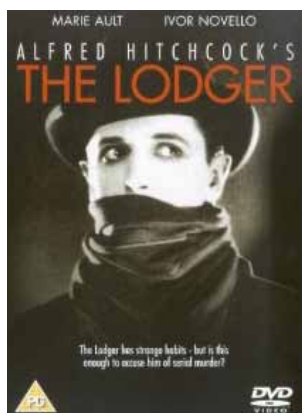
☛ **Планински орел (The Mountain Eagle), 1926 г.**

И овој филм, според Хичкоковите зборови, беше филм по нарачка, а не негов личен избор. Меѓутоа, **Сѝанар** би можел да се нарече првиот вистински „Хичкоков филм“.

☛ **Сѝанар (Приказна за лондонскаѝа магла) (The Lodger - A Story of The London Fog), 1926 г.**

- **Сѝанар е вашиоѝ ѝрв голем филм...**

ХИЧКОК: *Сѝанар* беше првиот вистински „Хичкоков-филм“. Гледав претстава наречена „*Кoj е ѝој?*“, поставена по романот на г-ѓата Белок-Лоундес (**Bellok-Lowndes**), „*Сѝанар*“. Дејствието се одигрува во куќа со наместени соби за издавање



и сопственичката на куќата се прашува дали новиот станар е познатиот убиец со име Осветник. Нешто како Џек Мевосек. Тоа го обработив сосема едноставно, потполно од гледиштето на жената-сопственик. Оттогаш се направени два или три многу добри римејка.

☛ **Дали сакавѝе ѝубликаѝа без двоумење да ѝоверува дека Новело (Ivor Novello) е убиец?**

ХИЧКОК: „Тоа беше една од незгодите во комерцијален поглед со која често се соочував. Секако, зборувајќи отворено, тој требаше да биде убиец и да се однесува така. Така и г-ѓата Белок-Лондис ја пишувала својата книга. Но, Ајвор Новело беше идол на младите во тоа време и не смееше да биде убиец. Истиот случај го имав и со Кери Грант (**Kerry Grant**) во **Сомнеж** многу години подоцна. Очигледна е грешката за ваков вид на филмови да се земаат такви актери, бидејќи тогаш сте приморани да правите компромиси.

- **Во Сѝанар веќе добро ја ѝознававѝе германскаѝа филмска школа, зар не?**

ХИЧКОК: „Да, многу добро. Не заборавајте дека една година порано работев во претпријатието **UFA** - дека кај нив работев многу месеци, во истото време кога Џенингс (**Jannings**) го снимаше *Последниоѝ човек* со Мурнау. А бев способен да го прифатам и начинот на работата и стилот.

- **Како ви њојде од рака да го осџвариџе кадароџ во кој Новело чекори џаму-
ваму наг нивниџе глави?**

ХИЧКОК: „Наредив да се постави под од огледало со дебелина од еден инч и големина околу шест квадратни стапки. Видете, тоа беше визуелна замена за звукот. Токму како и декорот кој го подготвив за оној момент кога станарот доцна ноќе излегува на улица, декор кој допираше до самиот таван на ателјето и кој се состоеше од четири скали и една ограда. А се гледа само една рака која слегува. Секако, од аголот на мајката која прислушкува. Денес тоа визуелно решение би го замениле со звук. Иако мислам дека кадарот со оградата на скалите и денес би бил достоин за внимание, и покрај звукот”.

- **На крајоџ од Сџанар џосџои неџџо како аџмосфера на линчување, и јунакоџ е врзан со лисици...**

ХИЧКОК: „Да, се обиде да прескокне преку решеткастата ограда и таму остана закачен. Сметам дека психолошката идеја за лисиците оди подалеку... Да се биде врзан за нешто... Тоа спаѓа во областа на фетишизмот, зарем не?

- **Не знам, но џоа се среџнува во многу ваши филмови...**

ХИЧКОК: „Погледнете ги само весниците кои сакаат да покажуваат луѓе што одат со лисици во затвор”.

- **Да, сеџо џоа го џрави Сџанар „џрв Хичкоковски филм”, кој заџочнува со џема која ќе сџане и џема на скоро сиџе ваши филмови: човек обвинеџ за злосџорсџво кое не го наџравил.**

ХИЧКОК: „Тоа е така затоа што темата за неправедно обвинет човек кај гледачите создава чувство на опасност, бидејќи тие полесно се замислуваат себеси во положбата на овој човек, отколку во положбата на виновник што бега. Публиката секогаш ја имам на ум”.

На втори декември 1926 г., Хичкок се венчава со Алма Ревил, неговата секретарка на режија во **Градина на заговолсџвоџо** и асистент во **Сџанар**. Имаат едно дете, Патриша, која играла во многу американски филмови на својот татко.

● **Наголница (Downhill), 1927 г.**

● **Несигурна доблесџ (Easy Virtue), 1927 г.**

И овие два филма беа филмови по нарачка, а никако Хичкоков избор.

● **Ринг (The Ring), 1927 г.**

- **џџо ве наџера да наџравиџе филм за боксоџ?**

ХИЧКОК: „Ме интересираше боксот - одев во Алберт Хол (**Albert Hall**). Но, ми се чини дека, во однос на боксот, во тоа време ме фасцинираше англиската публика, тие гледачи кои, сите во црни кравати, доаѓаа и седнуваа околу рингот. Не бев толку занесен од боксот колку од самиот меч, со сите оние детали кои беа врзани околу него. Како, на пример, кога на главата на боксерот ќе истуреа цело шише шампањ, во 13 рунда, доколку тој е малку



зашеметен. Можеше убаво да се чуе како со траскот се отвора шишето и како се сипува врз главата. Ме интересираа вакви и слични работи, и сите ги внесов во филмот. Во **Ринг** има една монтажна секвенца - некој свиреше на клавир или така нешто - која доби аплауз на премиерата. Никогаш пред тоа не сум чул публиката да плеска на монтажа, но тогаш се случи. Тогаш првпат се обидов мислата да ја изразам со помош на слика, како што е, на пример, онаа валкана стара карта која испаѓа од автоматот и на која пишува „Прва рунда“ и онаа потполно нова карта која ја уфрлуваат во автоматот и на која стои „Втора рунда“; на овој начин ја навестив променливата среќа на боксерот кој се викаше „Џек-од-една-рунда“.

❶ **Фармеровата жена (The Farmers Wife), 1928г.**

ХИЧКОК: „Филмот **Фармеровата жена** беше, така да кажам, само снимка од театарска претстава, со низа натписи наместо дијалог. Обична рутинска работа“.

❶ **Шампањ (Champagne), 1928г.**

ХИЧКОК: „Некој доби идеја - да направиме филм за шампањот. А јас помислив, има нешто во таа идеја, зошто да не направиме филм за девојче кое работи во подрумите на Ремс и постојано ги гледа возовите како заминуваат, носејќи товари шампањ. Потоа девојката заминува во град и станува проститутка: поминува сито и решетото и најпосле се враќа на својата стара работа, и секој пат кога ќе види како заминува шампањот, знае: „Па, овој шампањ некому ќе му донесе многу неволји“. Ова беше само инсерт, но многумина мислеа дека и тоа е премногу - не го употребија зборот „високоумно“, но, ох, приказната навистина не беше забавна. И така конечно направивме папазјанија од приказната која ја напишавме во текот на самото снимање, и по мое мислење - филмот беше ужасен“.

❶ **Човекој од осировај Ман (The Manxman), 1929 г.**

ХИЧКОК: „И овој филм беше старомодна приказна. Филм по нарачка, помалку-повеќе. Знаете, тоа беше семејна мелодрама, вонбрачно дете, и брат и судија - една од оние приказни кои се полни со коинциденции - братот случајно е адвокат, а сиротата девојка води љубов со рибарот, итн“.

- Пред да ѝреминеме на Уцена, вашиот ѝрв звучен филм, би сакал ушѝе малку да зборувате за времето на немиот филм, кој беше многу голема работѝа, зар не?

ХИЧКОК: „Немите филмови се најчист облик на филм. Единствена работа која им недостасуваше на немите филмови беше звукот, кој би излегувал од устата на актерите, и шумовите. Но тоа несовершенство не ја оправдува големата промена што звукот ја донесе со себе. Сакам да кажам дека на немиот филм му недостасуваа многу малку работи, само природен тон. Значи, не беше потребно да се напушти техниката на немиот филм, како што тоа го направија со звучниот филм.“

- Да, ѝокму ѝоа; ѝоследниѝе години од немиот филм, големиѝе синеасѝи, ѝа гури и целаѝа ѝродукѝија, досѝигнаа извесно совршенсѝво, ѝа може да се смеѝа дека изумот на звучниот филм го расиѝа ѝоа совршенсѝво.

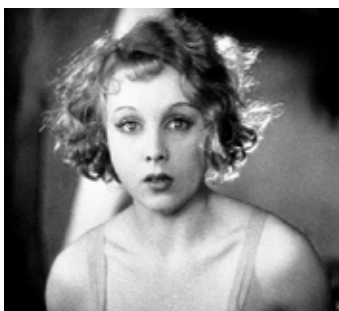
ХИЧКОК: „Потполно се согласувам со тоа. Денес, во сè поголем број филмови има толку малку филмско, а сè почесто она што јас го нарекувам „Фотографија на луѓе што зборуваат“. Кога се раскажува приказна на филм, не би требало да се користи дијалог, освен ако не е можно друго решение. Јас секогаш се трудам прво да пронајдам филмски начин за да ја раскажам приказната со меѓусебно поврзување на плановите и кадрите во филмот. Еве за што може да се жали: со доаѓањето на звучниот филм, филмот нагло се стисна во театарска форма. Подвижноста на камерата не промени ништо во однос на тоа. Дури и кога камерата се движеше во должина на платформата, тоа секогаш беше театар. Резултатот е загуба на филмскиот стил и загуба на секаква фантазија.

Кога се пишува сценарио за филм, неопходно е јасно да се одвојат „елементите на дијалогот“ од „визуелните елементи“, и, кога е тоа можно, да се даде предност на визуелното над дијалогот. Било каков да е крајниот избор во однос на дејствието кое се одвива, потребно е тоа да биде оној кој најсигурно ќе го задржи здивот на публиката.

Накратко, може да кажеме дека екранот мора да биде набиен со емоции“.

❶ **Уцена (Blackmail), 1929 г.**

Хичкок веќе ја заврши **Уцена** како нем филм, кога појавата на звукот ги натера продуцентите да ја преработат во - филм со звук. И така **Уцена** стана прв англиски и прв Хичкоков звучен филм.



- Во киношекиџе постојат две верзии на Уцена, нема и звучна.

ХИЧКОК: „Занимливо е дека продуцентите, по многу премислување, одлучија **Уцена** да биде нем филм, освен последната ролна, бидејќи тогаш некои продукции се рекламираа најавувајќи „делумно звучен филм“. Всушност, насетував дека продуцентите ќе го сменат мислењето и

дека ќе им треба звучен филм, па, според тоа, предвидов сè.

Значи, ја користев техниката на звучниот филм, но без звук. Благодареејќи на тоа, кога филмот беше готов, можев да ѝ се спротивставам на идејата за „делумно звучен филм“ и ми дадоа потполна слобода повторно да снимам некои сцени. Германската филмска ѕвезда, Ани Ондра (**Anny Ondra**) двај зборуваше англиски и бидејќи дублирањето, како денес, тогаш не постоеше, нејасните места ги снимав со помош на англиската актерка Џоан Бери (**Joan Barry**), која беше сместена во кабина надвор од кадарот и која го зборуваше дијалогот во микрофонот пред себе, додека г-ѓицата Ондра само ја отвораше устата, како да зборува. Значи, цело време ја следев глумата на Ани Ондра слушајќи го гласот на Џоана Бери со помош на слушалките на ушите.

- Целата прва секвенца е нема, освен што се слуша музика.

ХИЧКОК: „Да, уште еден компромис. Видете, мојот живот е полн со компромиси. Имав намера да ја завршам **Уцена** онака како што ја започнав. Само овој пат со сцена како ја апсат девојката. Сакав да го повторам секој кадар. Но во тоа време никој не сакаше да се согласи со тоа. Филмот мора да има среќен крај.

- Во сцената на злосторот и заведувањето, Ричард не се огнесува како негатаивна личност, зарем не?

ХИЧКОК: „Не. Беше доста наивно тоа што го направив тука. Дури и тогаш си мислев: „Ох, сепак не можеме да го прикажеме човекот како типичен негативец“. Затоа го пуштив да стои во сенката на свеќникот од ковано железо, за сенката да му исцрта црни мустаќи“.

- Дали пошерајта низ Британскиот музеј е снимена во самиот Музеј?

ХИЧКОК: „Не, снимена е со помош на трик. Знаете, во Британскиот музеј никогаш немало доволно светлина и затоа користевме специјален трик кој е познат по името Шифтанова постапка. Поставив огледало под агол од 45 степени и тоа одбиваше полна слика на Британскиот музеј. Направив неколку фотографии со получасовна експонажа. Од деветте фотографии што ги направив во разни простории во музејот направив дијапозитиви за да може да ги осветлиме одзади. Дијапозитивот е посјаен од обичната фотографија. Потсетуваше на фитил од некој голем фенер, со размер 12x14. Потоа од огледалото го истругав сребрениот слој само на оние места на кои сакав да се види дека човекот трча, како и на оној дел на сликата кој го изградивме на објектот. На пример, една просторија беше Египетската соба со ковчези од стакло. Изградивме само рамки од врата помеѓу едната и другата соба. Поставивме дури и еден човек како гледа во еден ковчег, додека тој, секако, не гледаше во ништо. Направив девет кадри на овој начин, но ниеден декор не можеше да се види на објектот. Луѓето од дирекцијата се грижеа кога ќе биде завршен филмот. И така сето ова го работев во тајност, бидејќи никој од шефовите на студиото немаше поим за Шифтановата постапка. Од страна поставив друга камера која снимаше инсерт од едно писмо и стражарот на вратата. Кога на вратата ќе се појавеше некој од главешините, ќе нè затекнеше како го снимаме инсертот со писмото. А кога ќе отидеше, велев: „Добро, сега повторно може да се навратиме на Шифтан“. Сите девет кадри ги направив на овој начин. Потерата на кровот беше макета. Изградивме само скелет на рампата за да може бегалецот да налета на неа“.

- Дали во Уцена, со својата појава во подземната железница, прв пат се пошегувавте на своја смејка?

ХИЧКОК: „Не, можете да ме видите и во **Сџанар**, седам во предниот план на стол во новинската редакција. И само затоа што не сакавме да ангажираме актер за една таква сцена. Но мојата прва значајна појава беше во **Уцена**. Навистина почнав да се појавувам дури во звучните филмови, во многу неми филмови не го правев тоа“.

❶ **Елстри повикува (Elstree Calling), 1930 г.**

Хичкок го избра Гордон Харкер за една или две секвенци во овој прв англиски музички филм. Другите режисери, по совет на Адријан Бранел, ги земаа Андре Шарлоа, Џек Халберт, Пол Мари. Според Хичкоковите зборови, неговиот придонес во овој филм во производство на компанијата **British International**, бил безначаен.

❶ **Јунона и паунош (Juno and the Paycock), 1930 г.**

- Како дојдовте до идеја да ја снимите „Јунона“?

ХИЧКОК: „Претставата многу ми се допаѓаше. Мислам дека филмот успеа, иако, по мое лично мислење, темата не ми одговараше. Но, бидејќи ми беше омилена претстава сметав дека мора да ја пренесам на екран. Филмот беше снимена театарска претстава. Ги земавме и сите ирски актери. Интересен беше и трудот кој го вложувавме за да дојдеме до звук. Се сеќавам на еден крупен план што го снимавме во тесното, мало ателје, крупен план на синот кој се прилепил до оганот. Сакав камерата да се приближи до неговото лице. Камерата беше запакувана во нешто што личеше на телефонски уред од тоа време. Тој уред ни беше потребен за да го загушиме зуењето на камерата. Така запакуваната камера ја ставив на количка. Звукот вон кадарот беше разговорот на членовите на семејството во собата: купиле фонограф и тој ја свиреше мелодијата „Ако си Ирец, дојди во салонот“. Одеднаш нивниот разговор престана, бидејќи во тој момент поминуваше погребната поворка, а потоа се слушнаа истрели од митралез. Сите овие шумови мораа да бидат снимени во ателјето во исто време, а ателјето беше преполно. Тука беше малиот оркестар, а реквизитерот го натерав да пее држејќи се за нос, за да го постигнам ефектот како од фонографската плоча. Тука беа и актерите со своите текстови. А на другата страна - хор од дваесеттина луѓе за погребната поворка, како и човекот кој требаше да ги изведе ефектите со митралезот. Едвај се движевме во тоа мало ателје, а сето тоа се случуваше заради неколку звучни ефекти во еден единствен крупен план”.

❶ **Убисџво (Murder), 1930 г.**

ХИЧКОК: „Убисџво беше прв значаен филм за мене како творец. Тогаш првпат го користев гласот преку лицето - без движење на усните - како течение на свеста. Пред О Нил (O Niel). Ја снимав сцената во која Маршал се брчи, а ако го пушти радиото, сакав да се чуе Прелудиумот од „Тристан“. Ми беше потребен оркестар од триесет члена во самото студио за да можеше да се чуе таа мала мелодија од радиото. Знаете, не можев накнадно да ја внесам во филмот, сè мораше да се снимат на лице место, во исто време”.

- Ова е еден од вашите ретки филмови „со енигма”.

ХИЧКОК: „Навистина, тоа е еден од ретките **whodunit**-си што сум ги снимил. Секогаш избегнував **whodunit**-си, бидејќи нивниот најзанимлив дел е секогаш на крајот. Никакво возбудување”.

❶ **Безобзирна игра (The Skin Game), 1931 г.**

ХИЧКОК: „Не ја променив многу оваа Голсвортова театарска претстава. Но, можеби оваа „Игра“ повеќе ја извлеков од театарски рамки од „Јунона“. Но не многу. Всушност, и овој филм е снимена театарска претстава”.

❶ **Богати и чудни (Rich and Strange), 1932 г.**

ХИЧКОК: „Тоа не беше трилер, туку авантуристички филм. Еден млад пар поаѓа на пат околу светот. Навистина пратив една екипа на пат околу светот, за сè да биде што поавтентично. На крајот на филмот има една забавна секвенца. Нивниот теретен брод

се насукува во Јужното кинеско море, а бродоломниците ги прифаќаат ограбувачите од еден кинески брод. Кога ќе помине сето тоа, наидуваат на мене: јас во стол за одмор. Тоа е мојата најдеструктивна појава на филм. Тие ми ја раскажуваат својата авантура, а јас им велам: „Не, не верувам дека од таа приказна би можело да се направи филм“. И не е направен филм”.

❶ **Бројот седумнаесет (Number Seventeen), 1932 г.**

ХИЧКОК: „Уште една театарска претстава што продуцентите ја откупиле, а која не можеше да се пренесе на екран. Многу евтина мелодрама. Единствена добра работа во целиот филм е потерата на автомобилот по возот на крајот - и тоа е сè”.

❷ **Жениџе на Лордој Кембер (Lord Cambers Ladies), 1932 г.**

ХИЧКОК: „Во тоа време компанијата **British International Pictures** веќе на големо го спушти дурбинот и одлучи да произведува она што ние го нарекуваме „Филмови за квота“ (Кината во Британија по 1927-та мораа да прикажуваат минимум 50% домашни филмови, а компаниите да произведат минимум 50 домашни филмови).

❸ **Виенски валцер (Waltzes from Vienna), 1933 г.**

ХИЧКОК: „Тоа е мојот најслаб филм. Музички филм, а продуцентите навистина немаа пари за музички филм. Знаете, велат дека човекот вреди онолку колку вреди неговиот последен филм. Но, за волја на иронијата, пред да го снимам **Виенски валцер** и така ниско да паднам, во соработка со неколку сценаристи, го напишав **Човекој што премногу знаеше**. Но за ова сценарио никој не се интересираше. Кога го снимив подоцна, најде на добар прием и изгледаше дека се вратив. Но иронијата беше токму во тоа што во мојата глава **Човекој што премногу знаеше** беше завршен пред **Виенскиот валцер**”.

❹ **Човекој што премногу знаеше (The Man Who Knew too Much), 1934 г.**

- Егнаш рековџе дека ѝорано многу ѝодобро сџе усџевале да ѝроџуриџе ѝовеќе рабоџи оџколку денес. Шџо сакавџе да кажеџе со џоа?

ХИЧКОК: „Претпоставувам дека поради тоа и постои извесна носталгија, посебно во Англија, за мојот англиски период на творење. Во тој период, некаде околу 1935-та г., публиката можеше да прими многу повеќе, филмовите од тоа време беа полни со фантазија, и човек не мораше да води многу сметка за логиката и вистинитоста. Кога дојдов во Америка, прво што мораше да научам е дека публиката е многу повесела (поневнимателна?). Ќе ви го објаснам тоа на друг начин. Американската публика беше помалку авангардна. Во првата верзија на **Човекој што премногу знаеше**, личностите скокаат од едно место на друго - во капелата сретнувате стари дами со пушки - и тоа никому не му пречеше. Еден човек рече: „Стара дама со пушка, па тоа навистина е забавно”. Барем за мене, тогаш во подтекстот имаше повеќе хумор, а помалку логика. Доволно беше идејата да му се допадне некому, колку и да е необична, па да се донесе одлука - снимај! Но во Америка тоа не можеше да помине”.

- Дали повеќе ја сакаше сѐпараша верзија на „Човекој шшо премогу знаеше“ од оваа новаша?

ХИЧКОК: „Не, навистина не. Во поглед на структурата, старата верзија е доста немарно направен филм. Тогаш сменив многу сцени кои не ми се допаѓаа. На пример, на почетокот на приказната стоеше дека хероината на филмот, мајката на киднапираното девојче, одлично пука од карабин. Тогаш гангстерите требаше да ја хипнотизираат мајката во сцената во капелата, а потоа да ја пренесат во салата Алберт Хол за таа лично, под хипноза, да пука во амбасадорот. Но, ја отфрлив таа идеја мислејќи дека жената полошо ќе пука под дејство на хипноза“.

- Шшо сакаше да изразише со оној расиреген џемпер шаму некаде на почешокој на филмој?

ХИЧКОК: „Тоа е крајот на животот кој се прекинува. Во тоа време човек сè уште смееше да биде претенциозен. А тоа истовремено беше и смешно. Комбинација на комично дејствие со крај кој се прекинува во моментот кога човекот ќе падне мртов“.

- Завршнаша борба на улицаша е заснована на висшинска приказна, зар не?

ХИЧКОК: „Беше тоа многу познат настан, наречен „Опсада во улицата Сидни“. Во таа улица, во една куќа, се забарикадираа анархисти: во акцијата мораше да стапи и војската, бидејќи полицијата беше беспомошна. Винстон Черчил дојде на лице место за да раководи со операцијата. Имав многу потешкотии овој настан да го пренесам на екран, бидејќи цензурата не ми дозволуваше. Тој настан е наречен црна дамка во историјата на англиската полиција. Рекоа: „Војска не може да добиете“. А јас реков: „Добро, тогаш ќе пука полицијата“. „Не, тоа е невозможно, во Англија полицајците не носат огнено оружје. Ако сакате да ги прикажете Чикашките гангстери, не правете го тоа овде“. Сепак, цензурата се повлече, но само под услов полицијата да го земе оружјето од градската пушкарница и со тоа јасно да покаже дека не е навиканата на оружје. Да не веруваш. Едноставно преминав преку тоа и на екранот се појави камион натоварен со пушки“.

- Како ја снимивше секвенцаша во Алберт Хол?

ХИЧКОК: „Пак со помош на Шифтановата постапка. Снимив околу девет англи во Алберт Хол кога беше празен, со истиот тип на објектив што го користевме и подоцна, и се служев со долга експозиција за сликата да биде јасна и остра, а потоа тие фотографии ги зголемив на формат 14x8. Му ги дадов на познатиот уметник Матани и тој направи живи, совршено верни слики. Го замолив во секоја фотографија да нацрта и публика. Избрав повеќе од еден агол за да не морам да се повторувам, затоа што гледачите брзо би се навикнале на тоа и би сфатиле дека луѓето всушност не се движат. Од фотките направив дијапозитиви, а тогаш се вративме во Алберт Хол и го поставивме Шифтан точно на оние места каде што се направени оригиналните фотографии, така за сликите да се поклопуваат. Сега огледалото ја добиваше оваа мала слика од дијапозитивот со комплетната публика, го изгребавме среброто тука и таму, ложата кај влезот и целиот оркестар. Потоа во ложата снимивме жена како отвора програма итн. Сето останато беше статично. Бевме приморани да работиме на овој начин бидејќи немавме пари“.

❶ **39 скалила (The 39 Steps)**, 1935 г.

- Зошто во сите ваши филмови со Хоџера главниот јунак истовремено бега и од полицајата и од висшинските злосторници?



ХИЧКОК: „Една од причините е прашањето на структурата на филмот. Публиката со сето срце мора да му биде наклонета на човекот во бегство. Но, основна причина е што публиката би се чудела: „Зошто не потражи помош од полицијата?“ Е, па, бидејќи и полицијата го брка, не може неа да ѝ се обрати за помош, зар не?”

- Дали главниот јунак е толку импулсивен заради чувството на вина?

ХИЧКОК: „Па, да, до негде. Во **39 скалила** тој можеби се чувствува виновен поради тоа што жената е така очајна, што тој не ја штити доволно, што е безгрижен”.

- Дали „39 скалила” ви е еден од најдрагите филмови?

ХИЧКОК: „Да, многу ми е драг. Она што ми се допаѓа во **39 скалила**, тоа се неочекуваните пресврти и оние брзи скокови од една во друга ситуација. Кога повторно би го правел овој филм, би се држел до истата формула, иако таа навистина бара многу труд и работа. Тешко е да се реализираат една идеја по друга, и тоа со таква брзина”.

❷ **Тајниот агенџ (The Secret Agent)**, 1936 г.

ХИЧКОК: „**Тајниот агенџ** прилично ми се допадна. Жал ми е што немаше повеќе успех, но верувам дека немаше успех затоа што приказната беше за човек што не сакаше ништо да направи. Го пратија да убие германски шпион, му дадоа средство да го постигне тоа, а тој промаши од прва - уби невин човек. Не можете да се врзете за јунак кој не сака да биде јунак. Така доаѓа до промашување. Мислам дека заради тоа филмот не успеа”.

- Ова е еден Хичкок без хејленг...

ХИЧКОК: „Во извесни случаи хејленд не е потребен: ако публиката ја држите цврсто во рацете, таа ќе расудува според вас и ќе го прифати несреќниот крај, но под услов филмот да има доволно елементи што задоволуваат”.

❸ **Саботажата (Sabotage)**, 1936 г.

- По **Тајниот агенџ**, го снимивте **Саботажата**, по романот на Џозеф Конрад (Joseph Conrad) „**Тајниот агенџ**”, што честито создава забуну во вашата филмографија...

ХИЧКОК: „Меѓутоа, **Саботажата** во Америка се прикажуваше под името **Осамена жена**. Го знаевте тоа?

- Да, неодамна го дознав штоа. Но, **Саботажата** беше посправичен филм од поголемиот дел британски филмови. Дали за штоа атмосфера на страв и ригорозност со бомбата?

ХИЧКОК: „О, тој инцидент со бомбата беше голема грешка. Направив кардинална грешка во однос на напнатоста која сакав да ја постигнам. Бомбата не смееше да експлодира. Ако публиката постепено ја пропремате за експлозија, самата експлозија на чуден начин не делува како врв на возбудувањето, туку напротив, возбудувањето

слабее. Гледачите ги доведувате до таква напнатост така што им треба пауза. Реакциите на овој филм беа многу лути. Една жена рече: „Ми доаѓа да ве удрам“. Сите протестираа. Приказната бараше детето да загина. Но, требаше да загина на некој друг начин, вон кадарот или така некако. Не требаше на неговото загинување да градам напнатост”.

❶ **Млади и невини (Young and Innocent), 1937 г.**

ХИЧКОК: „Во Америка овој филм го нарекоа **Девојката беше млада**, а исекоа и една сцена и тоа беше многу глупаво затоа што сцената беше самата суштина на филмот. Инаку, идејата беше да снимам приказна за потера со многу млади луѓе. Беше тоа точка на гледање на една девојка која беше збунета бидејќи беше ставена во бурна ситуација, со убиство, полиција итн. Многу се служев со младештво во тој филм. Децата создаваат напната атмосфера во текот на малата утринска забава”.

ХИЧКОК: „Во мелодрама не смеете да дозволите личностите да одат таму каде што тие сакаат да одат. Тие мораат да дојдат таму каде што вие сакате да одите. Тоа е всушност обратен процес - една од формите во пишувањето на сценариото. Развивате приказна и кога ќе ја развиете, накнадно внесувате личности во неа. Заради тоа и не добивате вистински личности. Немате време и нив да ги развиете, а во секој случај, знаете, тие личности можеби и нема да сакаат да одат некаде”.

❶ **Дамата што исчезнува (The Lady Vanishes), 1939 г.**

- Ова е еден од вашите наједноставни филмови. Се согласувате?

ХИЧКОК: „Тоа е многу лесен филм. И нелогичен, секако. Зошто, на пример, пораката не ја пратија по гулаб-писмоносец? Сценариото е инспирирано од приказната за Англичанката која, некаде околу 1888-та, за време на одржувањето на Светската изложба, стигнала со ќерката во Париз и одседнала во Палас хотелот. Жената неочекувано се разболела, а ќерката со фијакер тргнала низ Париз да набави лек; возењето траело 4 часа, а кога се вратила, девојката прашала: „Како е мојата мајка?“ „Која мајка?“ „Мојата мајка. Таа е овде, во својата соба, број 22.“ Се качуваат во собата 22. Друга соба, други тапети, сè друго. А според приказната, жената добила жлездена чума и поради тоа никој не смеел да дознае за нејзината смрт, бидејќи цел Париз би се испразнил. Тоа е оригиналната приказна, а филмовите како **Дамата што исчезнува** се само варијации на таа тема”.

- Овој филм често се дава во Париз и понекогаш се случува да го гледам и двапати неделно; секој пат си велам себеси: бидејќи го знам на памет, нема да ја следам приказната, ќе го следам возот во филмот... дали возот се движи... какви се рип-проекции... дали камерата се движи во ентериерот на куќето, и секој пат сум обземен од личностите и зајлетот така што сè уште не знам како е направен филмот.

ХИЧКОК: „Снимен е 1938-та во малото студио во Излингтон, на објект од 90 стапки, со еден вагон, а за останатото послужија рип-проекции или макетите. Технички, беше многу интересно да се работи овој филм”.

- *Дамата што исчезнува е вашиот првоследен англиски филм. Првпат доаѓам дека веќе имавте контакти со Холивуд, можеби дури и понудуваат првпат во Америка со „Човекој што првпат знаеше“.*

ХИЧКОК: „Додека ја снимав *Дамата што исчезнува* примив телеграма од Селзник кој бараше да дојдам во Холивуд и да снимам филм инспириран од бродоломот на Титаник. Оттогва првпат во Америка во август 1938-та, по снимањето на Дамата... Го прифатив предлогот за филмот *Титаник*, а бидејќи мојот уговор со Селзник важеше дури од април 1939-та, можев да го снимам мојот последен англиски филм *Кафеаната Јамајка*.

☛ *Кафеаната Јамајка (Jamaica Inn), 1939 г.*

- *Што ве наведе да го снимите овој филм?*

ХИЧКОК: „Ме наговорија да го снимам. Но, кога сфатив каков филм ќе биде тоа, се обидов да се извлечам; но, бидејќи веќе ги добив парите, не можев да се повлечам. Основниот проблем беше што во филмот нема тајна. Мистеријата се врти околу виновникот за бродоломот но како од еден епизодист како парохот Чарлс Лотон да направиш главен лик? Многу е тешко да се направи лик на виновник обвинен со таинственост. Но, *Кафеаната Јамајка* беше потполно апсурдна работа“.

Кафеаната Јамајка беше последниот Хичкоков англиски филм, иако Хичкок често навраќаше во Англија заради снимање на екстериери за американските филмови. Во 1939-та на покана на Дејвид О. Селзник Хичкок заминува за Америка. ☐

избор, микс и превод: Игор Ангелков

извори: книгите на Трифо и Богданович (в. сѝр. 32)

“Хичкок немаше ништо од проколнатиот и несфатен уметник бидејќи беше општо познат и омилен филмски творец. Дали ќе помислите дека зборувам нешто необично ако на бројот на Хичкоковите заслуги ја додадам и онаа дека беше комерцијален уметник? Секако, не е тешко да се придобие бројна публика кога сте такви каква што е и таа, кога се смеете на истите работи, кога сте осетливи на истите животни погледи, кога ве возбудуваат исти драми. Ова совпаѓање помеѓу некои творци и нивната публика создава среќни и успешни кариери. Според мене, Хичкок не спаѓа меѓу нив, бидејќи тој беше посебен по својот физички изглед, својот дух, својот морал, идеите кои го опседнуваа. Беше, наспроти Чаплин, Форд, Роселини или Хокс, прилично невротичен, и не му беше лесно таа своја нервоза да ја наметне на целиот свет.”

Франсоа Трифо (Francois Truffaut)

ТРИЕСЕТ И И ДЕВЕТТЕ СКАЛИЛА



Бидејќи „39 скалила“ бил снимен според познатиот роман на John Buchan, сценаристите под раководство на Хичкок неговата содржина толку успешно ја преправиле, што ликовите и доживувањата од Хичкоковата верзија станале такви, што во современата „популарна култура“ го добиле така да се рече „архетипскиот“, митски статус и со тоа станале извор за непрегледното мноштво на варијации и плагијати; меѓутоа, самиот роман, ако денес го разгледуваме, делува наивно и застарено - нешто како груб материјал на кој што дури Хичкок му го дал дефинитивниот облик. Рамката на приказната што послужила за подлога на варијациите е следнава: јунакот, „напатен човек“ се вpletкува во тајна шпионска дејност (го заменуваат со вистинскиот шпион, шпионот во неволја му предава некаков таен документ, непредвидливо му раскажува за некаква случка и т.н.) и неправедно е обвинет за противдржавно, односно за криминално дејствие; освен тоа, јунакот располага со некои податоци каде да се бараат вистинските виновници (во „39 скалила“ јунакот знае дека водачот на шпионската мрежа живее некаде во Шкотска, на село и му недостига делче на малиот прст на десната рака), бега и самиот се впушта во лов по него; така, јунакот се наоѓа во положба на „прогонет прогонувач“, полицијата му е постојано на трага додека самиот ги прогонува виновниците; на патот што, според правилата, го води до другиот крај на државата, го очекуваат безбројни ексцентрични настани меѓу кои особено се истакнува настанот, по кој тој се сврзува со убавата девојка која на почеток не сака да му помогне и сака да го предаде на полицијата; подоцна таа се нафаќа да му помага; случката завршува така што злосторниците се откриени, јунакот е ослободен од вината и започнува да живее со девојката. За плодноста на оваа рамка меѓу другото говори фактот дека до денес се снимени две филмски верзии на „39 скалила“ (првата е на Ralph Thomas од 1958 година, и бесрамно се потпира врз Хичкок, втората, на Don Sharp од 1978 година повеќе го следи романот); освен тоа, самиот Хичкок снимил уште две варијации на иста тема: „Саботер“ (1942) и „Север-Северозапад“ (1959). Главната привлечност на оваа серија на Хичкокови филмови е во самото патување, зашто јунакот во диво темпо паѓа од една ситуација во друга и доживува цела низа од трагикомични авантури („Саботер“ е најслабиот од серијата токму затоа што тој елемент во него е најзастапен); така, во сите три филма од серијата ја пронаоѓаме варијацијата на истата тема: јунакот во бегство пред злосторниците непредвидливо се наоѓа пред

наивното граѓанство, што од него очекува јавен настап и во момент, тој мора да се сети на решението: како најдобро да го придобие очекувањето на публиката; честопати го решава истото и пред прогонувачите. Во „39 скалила“ јунакот запаѓа сред политички собир и импровизира соодветен говор; во „Саботер“, на добротворната приредба, тој сака на граѓанството да му ја разјасни опасната ситуација и така предоцна (сите гледаат надвор) дознава дека му е вперен револвер, и разгласува дека драгоценiot ѓердан е понуден на јавна продажба за добротворни цели; во „Север-Северозапад“ јунакот се наоѓа на аукција во затворен простор, во којшто сите излези се надгледуваат од шпиони - така решава да земе учество во аукцијата, на што организаторите повикуваат полиција што него мирно го одведува.

Повеќе отколку сличностите меѓу трите филмови, нас нè интересираат разликите меѓу нив - во што се вкоренуваат тие разлики? Секој филм ѝ припаѓа на одредена етапа на Хичкоковото творештво; ако ги исклучиме подоцнежните дела, без кои, така да се рече, „Хичкок не би бил Хичкок“, неговото творештво јасно се дели на три етапи: англиска етапа (триесетти години), првата американска („Selznick“-овата) етапа (четириесетти години) и втората американска етапа (од 1950, од „Странец во возот“ па натаму). Филмовите од овие три етапи веќе на прв поглед се разликуваат според својот темелен „тон“: така, за англиската етапа е карактеристично напнатото, питорескно збиднување во кое во брзо темпо се сменуваат трагичното со комичното и во кое, секојпат во текот се вплетува мноштво од „реалистични“ детали (заради што, оваа етапа најмногу им лежи на срце на традиционалистички насочените левичарски теоретичари на филмот, например Sadoul); меѓутоа, за „Селзниковата“ етапа (од „Ребека“ па натаму) поголемо значење има женската нота (во најголемиот дел од овие филмови, настаните се раскажуваат од женска перспектива - „Ребека“, „Маѓепсаниот“ - или пак жената е средиштето на збиднувањето на настаните - „Во знакот на јарецот“), и рамномерниот, нагласено мелодраматичен ритам и на рамништето на истиот, ладен формализам. Можеме лесно да го поставиме прашањето и истото да го обоиме со културно-социолошка боја: дали трите етапи се резултат на испреплетувањето на индивидуалните околности (дека Хичкок кон крајот на триесеттите се преселил во Америка, дека во четириесеттите бил со договор врзан со Селзник и т.н.) или пак, истото се определува со поместувања во поширокиот идеолошки процес? Овде ризикуваме по малку избрзан „редукционистички“ одговор, што секако би требало пошироко да го разгледаме и да ги сместиме тие три етапи во пропорции со трите етапи на она што би го нарекле либиндален концепт за субјектот во граѓанското општество на XX век: постои индивидуумот на „протестантската етика“, потоа хетерономниот „човек на организацијата“ и најпосле денес надмоќниот „патолошки Нарцис“; меѓутоа, ако така наречениот „слом на протестантската етика“ паѓа во триесеттите години, тогаш во текот на педесеттите години „човекот на организацијата“ почнува да отстапува пред „патолошкиот Нарцис“.

Класичен опис на првиот процес, на „падот на протестантската етика“, се „Човекот на организацијата“ на William Whyte и „Осамената толпа“ на David Riesman; Рисман ја разгледува темелната појмовна антиномија меѓу „автономната“, self-directed и

„хетерономната“, other-directed индивидуа. „Кон сè насоченета“ индивидуа е темелниот тип на XIX век и на првите декади од XX век; индивидуумот на „протестантската етика“ има начела, какви што се индивидуалната одговорност и индивидуалната иницијатива: „Помогни си самиот и Бог ќе ти помогне!“ Секој е одговорен за себе, секој е самиот одговорен пред Бога, не смее да се следи слепото мнозинство, најважното во очите на другите и во успехот пред другите е внатрешното задоволство дека ја извршивме нашата должност. Затоа, еден од темелните ставови на протестантската етика е разликата меѓу легалноста и моралноста: едно се социјалните правила и општествените закони, друго е внатрешниот закон, „гласот на свеста“, т.е. внатрешното татковско Идеално Јас. Овде, се забележува, треба да се справиме со идеологија што се стреми кон либералниот капитализам, со мнозинството во кое секој е против секого; мнозинството е водено од невидливата рака на улицата, која секој ја следи согласно со своите интереси, и на тој начин најмногу придонесува за доброто на целото мнозинство...

Со развитокот на бирократско-корпоративниот капитализам се губи таа индивидуална автономија, владетелскиот круг на луѓе станува хетерономен: неконформизмот на протестантската етика се заменува со насоченоста кон признавањето од страна на социјалната група, на која ѝ припаѓа индивидуата; Идеалното Јас радикално ја менува својата содржина и некако станува „внатрешно“, се состои од исчекувањата на соодветната старосна група на околината, такашто изворот на моралното задоволство веќе не е чувството дека наспроти притисокот однадвор сме останале доследни самите на себеси и сме ја извршиле нашата должност туку повеќе чувството дека лојалноста кон групата сме ја ставиле над сето останато. Во своето Идеално Јас субјектот се гледа со очите на својата старосна група, се гледа онаков каков што би морал да биде за да ја заслужи љубовта на таа група. Во конфликтот меѓу единката и институцијата, единката мора да се подреди, да се одрекне од својата лична самостојност и да го пронајде своето место во општествениот организам, кому му припаѓа и кој ја дава смислата на нејзиното постоење - најголемата вредност е онаа, кон која чувствуваме припадност (belonging). Невидливата рака на улицата се заменува со „невидливата рака“ на институцијата, опирањето на единката пред институцијата е повеќе резултат на нејзината тесна нарцистичка заслепеност, институцијата не ѝ сака ништо лошо, така што единката во својата заслепеност тоа не го забележува. Со тоа не се согласува не само „содржината“ на Идеалот туку во целост и пред сè, ниту самиот негов *сѝаѝѝус*: во хетерономната индивидуа не само што индивидуализмот се надополнува со конформизмот и т.н., туку, освен тоа, се открива можноста на прилагодувањето кон барањата на околината, на брзото реагирање кон новите насоки, така што барањата на околината претставуваат веќе вредност сама за себе.

Во сиот тој процес на преобразба на протестантската етика во „хетерономна“ етика на „човекот на организацијата“ сепак останува некаква константа: рамката на татковското Идеално Јас, т.е. „општествено-потребното значење“ (ако се употреби оваа марксистичка синтагма) се обликува врз подлогата на симболистичката идентификација на Идеалното Јас. Третата етапа ја нарушува самата оваа рамка: самата форма на

Идеалното Јас го надополнува нарцистичкото „големо Јас“; овде веќе не треба да се справиме со индивидуа која мора да ги интегрира барањата на околината структурирани во симболистичката инстанца на Идеалното Јас ниту пак со „Нарцис“ кој игрите не ги смета за опасни, кому барањата на околината му се изнесени во облик на „правила на играта“; така наречениот „општествен притисок“ овде се искажува на сосем инаков начин, не во обликот на Идеалното Јас туку во облик на „аналното“, садо-мазохистичко над-јас. Во тоа е клучниот момент: денес општеството не е ништо помалку репресивно отколку во времето на „човекот на организацијата“, верниот службеник на Институцијата; токму спротивното, разликата е во тоа што општествените барања не ги преземаат веќе облиците на Идеалното Јас, на интегрираниот „внатрешно среден“ симболичен код туку се останува на рамништето на пред-ојдиповото над-јас:

“Во ојшџесџвојџо шџџо бара да се служиме со некое џосџавено џравило во ојшџесџвениџџе огноси, и кое Chesjoajџи исџџџџе џравила ги смесџува во кодоџ на моралнаџа еднаквосџ, индивидуемоџ мора да се бори за да ја сочува џсихичкаџа рамноџежа; сеџџо џџоа ги џоџџоомогнува облицџџџе на сконценџрираносџ во себе, шџџо џоџсеџува на џримарниоџ нарцизам на имџеријалноџо јас. Во сџџрукџураџа на личносџа најмногу џреовладувааџ архачниџџе моменџџи.” (Lasch, „Култура на нарцизмот“)

Темелниот став на третата етапа е оној, според кој социјалните „големи Други“, мрежата на социо-симболички одредници со која е соочен и во која е вплеткан субјектот, во субјективната економија најдобро делува кај „Мајката-од-која-зависи-задоволувањето-на-нашите-потреби“ која е - според Ласач - првиот лик на големиот Друг. Барањата на Другиот го преземаат обликот на над-јас наредбата за уживање (во облик на „социјален успех“ и сл.) под заштитничкото старателство на „големиот Друг“ што е чекор натаму од нарцистичноста на „големото Јас“. Состојбата на зависност што е карактеристична за пред-ојдиповската констелација, во која задоволувањето на потребите зависи од „каприците на Другиот“ се репродуцира, во сразмерите на субјектот, до социо-симболистичниот Друг, што натаму се пројавува во облик на Другите-за нас-закон, Другите во она, што можеме да го наречеме „добродушен деспотизам“:

“Нарцизмоџ е џсихолоџки израз на џџаа зависносџ. Во својоџ џаџџолоџки облик џџој се манифесџџира како одбрана насџроџџи чувсџвојџо на немојна зависносџ во младосџа, шџџо се обидува да се нагмине со слеџџоџ оџџџџимизам и со грандиозниџџе илузии на личнаџа авџџархија. Со џџоа модерноџо ојшџесџџво го џродолжува џџоа чувсџво на зависносџ до возрастноџо доба, се џојавува кај луѓеџџо кои во други околносџџи би морале секако да ги ограничаџ своџџџе слободи во своџџџе лични обласџџи - ограничувања шџџо се иманенџџни на самаџа човекова џоложба - со развивањеџџо на своџџџе раководни и деловни комџџџенџџи, со развивањеџџо на скалесџџо џосџавениџџе нарцџџџџички сосџџојџи. Ојшџесџџвојџо сџџџџе џовеќе џ го оџџџџува на единакџа џронаоѓањеџџо на задоволсџџво во џубовџа и во рабоџаџа, освен џџоа, Chesjoajџи ја оџџџува со исфабрикувани фанџџазми со шџџо најџосле, џџоџџално џ џреседнува секоје задоволсџџво.” (Lasch, ibidem)

Тоа е она „општествено-потребно значење“ на доцнограѓанското општество: Нарцис, кого „социјалните игри“ не го засегаат, кој длабоко во себе содржи еден изопштеник и освен тоа не ги почитува „правилата на играта“, кој не се држи до задолжителната симболичкаидентификација, го презема симболичкиот Мандатикoj во интересубјективните односи го заобиколува премногу интензивниот еднонасочен допир и му дава предност на универзалниот промискуитет, за кого примерот на социјалниот живот, „социјалниот успех“ е манипулативно владеење со блиските луѓе и за кого жените се неизоставно посочување на „мајчинското“ над-јас, при што казната за неуспесите не е веќе чувството на вина туку непознатата мачнина и кон себе свртениот агресивен бес... - Овие три етапи можеме да ги проследиме во развитокот на детективскиот роман: класичниот англиски роман на „логика и дедукција“ е сè уште сврзан со протестантската етика, меѓутоа американскиот „тврдо (hard-boiled)” роман имплицира пропаѓање на протестантската етика и пораст на „хетерономната“, кон-другите-насочена индивидуа; повоениот „злосторнички роман“ напишан од перспектива на жртвата или на извршителот ја вмешува субјективната позиција на „патолошкиот Нарцис“, изопштеник за кого темелниот социјален Закон се нивелира на рамниште на незадолжителното „социјално правило“ - „Не убивај!“ има подеднаква вредност како и „Не го повишувај гласот во друштво!“ и другите правила на убавото однесување што ги кршиме затоа што „некојпат не може поинаку“; така, Thomas Ripley, ликот од серијата на романи на Patricia Highsmith убива ако е тоа потребно, и по убиството нему навистина му е лошо зашто морал да биде толку груб... Постојаната темелна ситуација на романите на Патриша Хајсмит е завршната средба на двајца субјекти, едниот од кои е „патолошки Нарцис“; а другиот пак е хистерик кој има моќен трансфер врз првиот; според правилото заплетот е: Нарцис ја реализира халуцинантната желба на другиот, нпр., извршува убиство за кое хистерикот само фантазира.

Среќниот завршеток сакаше филмот, што ја одбележува Хичкоковата трета етапа, „Непознати во возот“, да биде снимен токму според романот на Патриша Хајсмит; во него го сретнуваме традиционалниот Хичкоковски мотив на „пренесена вина“ во облик „убиство со тројца“, убиство при кое се врши замена - сторителот (психотичниот Нарцис) го извршува убиството на некој друг, за својот хистеричен партнер, со убиството се реализира неговата желба, со што хистерикот е виновен иако ништо не сторил. Дека трите етапи на Хичкоковиот опус се преклопуваат со трите етапи на „општествено-потребното значење“ на граѓанското општество се забележува во варијациите на темата „39 скалила“:


- во првиот филм, „39 скалила“, јунакот е типичен „автономен индивидуум“ и неговата авантура има значење на судир на индивидуумот на чија што страна е вистината, со расипаното, заслепено и т.н. општество: индивидуумот победува затоа што собира доволно сили и снаодливост да истрае на своето, наспроти мислењето на околината - дилема што преовладува во филмот, зашто тоа е типичната дилема на протестантската етика;

- во „Саботер“ јунакот е сосем „хетерономен“ индивидуум; непосредно е преземена истата метода на судир на со вина обележаниот јунак со околината, но тежиштето е инакво:

верниот на Институцијата индивидуум е виновен - не заради вината на Институцијата туку највеќе заради вината на елитистичко-индивидуалистичките непријатели на Институцијата - виновен е и целото негово дејствување е насочено кон повторното воспоставување на хармонијата со Институцијата, со владеачкото општествено уредување;

- Во „Север-Северозапад“, на почетокот на филмот, ликот на Roger Thornhill е „патолошки Нарцис“ *par excellence*: рекламен агент, специјалист од определена област, наклонет кон итри манипулации и т.н. - на почетокот на филмот се случува настан што ја свртува приказната (историјата) на филмот, тоа е *хистеризацијата* на ликот. Почетниот заплет на филмот е во следново: Да ги зароби руските шпиони по кои трага, CIA го измислува својот непостоечки агент по име George Kaplan, за него резервира хотелска соба и возни билети, ја дава облеката на чистење, начува телефонски разговори и т.н., за руските шпиони, од кои никој не го видел, да поверуваат во неговото постоење. Главниот лик Роџер Торнхил се наоѓа на рецепцијата од хотелот што е под присмотра на руските шпиони зашто во него е пријавен Џорџ Каплан. На рецепцијата се појавува некој хотелски службеник и повикува: „Телефонски повик за господин Каплан! Овде ли е господин Каплан?“ Во истиот момент, сосем случајно Торнхил му се обраќа на истиот службеник, за да ѝ прати телеграма на својата мајка; руските шпиони кои внимателно ја следат целата ситуација заклучуваат дека Торнхил е прикриениот Каплан. На излез од хотелот тие го грабнуваат и подоцна, на сослушувањето во осамената вила од него бараат да им раскаже сè за својата шпионска дејност - Торнхил, се разбира, ништо не знае, што во натамошниот тек на филмот му донесува бројни проблеми...

На прв поглед, овде виновна е повеќе неверојатната случајност така што нејзината психолошка оправданост е во тоа, што ситуацијата детално коинцидира со основната позиција на самиот субјект, со што е искажан некој означувач што го застапува истиот пред останатите и го презема врз себе неговиот „симболички мандат“: се наоѓа пред некакво „she whoi?“, пред некое барање на другиот што не може конститутивно да го приреди; инаку речено, другиот му се обраќа како субјектот да поседува нешто сокриено, некоја скапоценост, некакво X за кое ниту самиот субјект ништо не знае. Во дејствието, субјектот да се прилепи на некој симболички определувач, ненадејно да му се додели некаков „мандат“ како што му ја доделиле улогата во мрежа со интерсубјективни размери („учител“, „водач“...) суштински е некој ирационален преседан, иредуктибилен елемент на заклучокот, т.е. поделбите на симболистичкиот „мандат“ никако не можеме докрај да ги втемелиме во субјектовите „реални“ сопствености, единичности и т.н., така што поделбата, во крајна инстанца, има перформативна природа - субјектот е „учител“ затоа што го признаваме како учител, а не затоа што самиот во себе е „учител“... Ваквата поделба на „мандатот“ лесно го објаснува настанокот на хистеричното прашање - „Каде сум, зашто сум она што велите дека сум? Зошто сум... учител, господар, Џорџ Каплан?“ - прашање што е својствено за Хичкоковата случка: созвучјето историја / хистерија (во изворникот: *historija / histerija*, заб. на прев.) е веќе завршна игра на зборови.

Разликата меѓу трите набележани етапи можеме полесно да ја развиеме врз основа на особеноста на поединечните заплети, што јунаците ги фрлаат во низа од настани: во „39 скалила“ јунакот е без вина осуден за убиство, нему жртвите пред смрт му ја пренесуваат сокриената достава, а исто така, оставена му е таинственоста; јунакот станува носител на *прераскажано* *што знаење*; во „Саботер“ се трага по банално поттикнуваната вина, јунакот едноставно е неправедно обвинет за саботерскиот пожар во фабриката за авиони; во „Север-Северозапад“ како што веќе видовме, станува збор за замена на идентитетот, јунакот од страна на злосторниците е идентификуван како личност која во вистинскиот живот не постои. - Енигматичното, на прв поглед, прашање, зошто во втората етапа на Хичкок преовладува женската нота, се разјаснува ако се помести во соодветен контекст: вистинскиот слом на протестантската етика ја афирмира жената како активна индивидуа (што во литературата и на филмот во четириесеттите години произведе низа од типизирани ликови: „успешна деловна жена“, good bad girl, злокобната femme fatale и т.н.) - уште повеќе е показател на фактот, во колкава мера автономниот индивидуум на протестантската етика бил ексклузивно *машки*. 



ТАЈНИОТ АГЕНТ



“Тајниот агент” е обид за надминување на црно-белото сликање на шпионската тематика: „генералот”, патолошки убиец, е на „наша” страна, меѓутоа Marvin, за кого ќе се покаже дека е германски агент, е привлечен и искрен пријател... Не е случајно што филмот е снимен

според мотивите на два раскази на Somerset Maugham за „Ashenden” (алтер-его на писателот, зашто самиот Мом во текот на Првата светска војна работел како англиски агент и во 1917-та година бил испратен во Русија да ги спречи болшевиците да ја преземат власта!): Мом и Graham Greene беа оние кои меѓу двете војни го извлекоа шпионскиот расказ од црно-белите патриотско-садистички визији и внесоа во него момент на трагичното егзистенцијално искуство: шпионажата е валкана игра затоа што во неа, во име на патриотските „високи цели” не се манипулира толку со туѓите, колку со сопствените агенти, така што честопати одново нè присилува темелно да ја испробаме „човечноста” на другиот од другата страна на политичко-идеолошките разлики, некојпат и во трагичен облик зашто во име на тие разлики принудени сме да го негираме тоа „човечко”. Така што причината зошто филмот *не успеал* не мора да ја бараме во областа што лежи меѓу таа Гринова визија на шпионажата како најчист израз на валканата, осенчена битка за власт што ја негира целата темелна димензија на човечноста, ниту меѓу Хичкоковата визија за непомирливо спротиставениот универзум, уште повеќе што обете визији се христијански или поточно, католички обоени: малку поедноставено би рекле дека Гриновата визија има свои „песимистички” црти (битка за власт во валканиот свет), што за Хичкок е, сепак, премногу оптимистично зашто неа будно ја чува неизвалканиот идеал на чистата Човечност што е расипуван и користен од валканиот свет на власта. Одовде Хичкок на површината е непримерено „полесен” од Грин, во темелите е определен за јансенистичката визија на човекот како битие кај кое секој момент на човечноста лесно се сменува со опсцената травестија на расипаноста...

Освен тоа, филмот е целосно пронижан со Хичкокови мотиви (парот што го поврзува, заклучокот и сл.) и пред сè, него го одликува извонредно снимената секвенца на убиството на Саурогу. Нејзиниот ритам е успорен, „развлечен”, затоа и денес - сосем како и убиството во „Насилство” (1929) кога хероината го прободува насилниот сликар - делува

сосем „модерно“. Таа мачна развлеченост кога работата „никаде не мрда“ и кога чекаме да „мине покрај“, за „генералот“ по настанот со Кајпори да го изрази Ашенденовото чувство за вина и за гнасење над себеси, зашто учествувал во толку валканата работа - за Кајпори ни е жал многу време порано, однапред знаеме дека тој не е бараниот германски шпион, дека за него „работите се одвивале наопаку“. Освен тоа, Хичкок го користи старото правило, познато уште на Ајсхил во „Орестија“ дека најгрозните дејствија се случуваат покрај одарот: крајот на настаните од таа секвенца е хотелската соба во која љубезно разговараат Елза и госпоѓа Кејпор, од терасата Ашенден со двоглед ги забележува случките на брегот; секојдневниот животен ритам се дроба врз подлогата на нашето знаење дека во тој момент *на друго место, насекаде* се случуваат напнати и страшни настани што непосредно се однесуваат на соговорниците, непријатноста, nelaгодноста се продлабочува со страшната „лоша вест“. Настаните на брегот ги гледаме делумно низ двогледот, без глас, во напалу иреален, сонлив облик (што е некојпат непримерено подобро од „реалниот“, како баналниот поговор во „реалноста“ на хотелската соба), самиот момент на убиството воопшто не го гледаме - гледаме како се менува изразот на лицето на Ашенден, кој го следи немиот настан. Тоа е еден од темелните Хичкокови методи што тој ќе ги развие подоцна, во четириесеттите: грозоморното дело не смее да се покаже непосредно туку како се огледува истото во „голем размер“, во ликот на совиновниот запазувач - постапка, заради која можеме да ја поставиме тезата за сродноста на Хичкоковиот и Прустовиот ракопис.

Синеаст како Хичкок без тешкотии би го пренел Пруст на филмско платно. Да го оставиме настрана фактот (што од оваа гледна точка е малку битен) дека Хичкок мошне јасно и начелно се изјаснил против поставувањето на големите книжевни дела на филмски екран затоа што работата со слики и со звук има сосем друга природа од работата со зборови, но оваа мисла не се чини сосем неточна.


Да ја земеме, на пример, од „Една Сванова љубов“ глетката во која Одета, која сака да оди на пријателска вечер е надвлeдeана од Swann, кој се обидува со низа лажни причини да ја одврати од таа накана; оваа глетка сама по себе е мини-suspense. Секвенцата во која Сван го извлекува од неа признанието дека таа „два-трипати спиела со жени“ и во која таа со лажна недолжност му раскажува настани од Ил де Боа, таа секвенца сама по себе претставува цел филм, кинематографски резони, рекадрирања и гро-планови чија што монтажа лесно можеме да си ја замислиме и која во себе веќе ги содржи цезурите, појаснувањата и упатствата за игра:

“Одета сето тоа го раскажуваше речиси на смеа, било зашто тоа ѝ се чинеше сосем природно, било затоа што веруваше дека со тоа ќе го намали значењето на нештата или пак, да не изгледа понижена. Штом го виде Свановото лице, таа го промени тонот:

- Ти си бедник, уживаш да ме мачиш, да ме наведуваш на лаги што ги измислувам само за да ме оставиш на мира... „ (Marcel Proust, „Во светот на Сван“)

Сокриена пред неговите очи што не умееле да ја откријат: во тоа е хичкоковото јадро. Освен тоа, можеме да замислиме како истата сцена некој би ја снимил како Хичкок: како

најблиску до протагонистите, со континуиран дијалог, со употреба на строго кадрирање и со „off“ простор за така да ја создаде атмосферата и премините во тонот. Макар што Свановата несреќа е анализирана, писателот уште ја евоцира „off“. Не ни говори за подготвеноста на Свановите потези: таа подготвеност имплицира на подготвеноста на тонот и на говорот пред Одета, која ненадејно ја открива преобразбата на Сван, која несаканки ја определила влијанието на своите зборови врз Сван. Во тоа лежи строго филмскиот и строго хичкоковски пристап: несреќата се огледува во обличјето на оној или онаа кој е нејзината причина или нејзина содржина.

На вакви согледувања наидуваме во „Птици“, во „Психо“, во „Вртоглавица“ како и во „Ребена“ и речиси во сите Хичкокови филмови. „Ако некоја личност е активна, ако сакаме чувството на гледачот да го насочиме врз неа, мораме да го преместиме гро-планот врз некоја друга личност“, вели Хичкок. Покрај сите разлики, тоа е истото што го сторил Пруст во наведената одломка: „го преместил гро-планот“ врз Одета (го рекадрирал гро-планот врз неа) за да ни го прикаже нејзиниот слушател од заднината. 

*Превод на гваџа Шекџа: Павел Појов
извор: Alfred Hitchcock (зборник, 1984, Љубљана)*

“...Убиството е, како што велат, најсјајна тема. Не го одобрувам сегашниот бран на насилство, кој го гледаме на филмскиот екран, и мислам дека е нужно убиството да се сведе на чувство. Покрај тоа, потребно е, со помош на телевизијата, убиството да се внесе во домовите, кадешто по правило и припаѓа. Најдобрите убиства се домашните убиства, извршени со нежност, во еден банален домашен амбиент, извршени на кујнската маса, на пример, или во капа. Ништо повеќе не го повредува моето чувство за достоинство од еден криминалец кој е подготвен да убие било кого, дури и некој што не го познава, туку-така. На крајот на краиштата, ќе се согласите дека убиството може да биде згодно и привлечно и за жртвата, доколку околината е пријатна а извршителите се пристојни луѓе, токму како вас, почитувани госпоѓи и господа.

Алфред Хичкок (во благодарничкиот говор при доделување на наградата Film Society of Lincoln Center, во Њујорк на 29. 4. 1974)

ИЗБРАНА БИБЛИОГРАФИЈА

На почетокот секако е делото на

► ERIC ROHMER in CLAUDE CHABROL (Chabrol), *Hitchcock*, Editions d'aujourd'hui, Paris 1957; кое претставува - покрај бројните статии во Cahiers du cinéma, почнувајќи од вонредниот број од 1. 1954, посветен на Хичкок - пионерски успех: Хичкок прво беше издвоен од „комерцијалната кинематографија“ и во фокус беше длабоката мисловна содржина на неговите филмови. Веќе Ромер и Шаброл имаа темелно согледување дека кај Хичкок „содржината“ непосредно се изразува преку артикулација на формата, но, од друга страна, денес сепак некако passé изгледа основаното но веројатно претерано нагласување на католицизмот во неговото дело. Најголемата заслуга на книгата сепак е јасното изнесување на мотивот „пренесена вина“ како основен хичкоковски мотив.

По ова, секако мора да се спомене класичното дело на хичкокографијата,

► FRANCOIS TRUFFAUT, *Le cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, Paris 1966 (дополнето издание Paris 1984),

опширна книга на разговори меѓу Трифо и Хичкок, која систематски ги обработува сите негови дела. Привлечноста на книгата е, се добива впечаток, во тоа што во разговорот меѓу двајцата синеасти има малку „директна“ теорија, но затоа пак книгата изобилува со посебни ставови и согледувања кои, на прв поглед, се од „техничка природа“ (нако е снимена некоја сцена, зошто некоја секвенца е вака а не поинаку кадрирана итн.), но всушност често се разговара и темелно се промислува основната содржина на Хичкоковите дела (делови од оваа книга се и во Маргинава).

Од останатите француски книги за Хичкок ќе спомнеме уште три; најнапред две теориски монографии:

► JEAN DOUCHET, *Hitchcock, Cahiers de l'Herne*, Paris 1965,

книга која е еден обид за „алегорично“ длабинско-психолошко толкување на Хичкок и која во неговите филмови наоѓа теозофска софржина;

► RAYMOND BELLOUR, *L'analyse du film*, Albatros, Paris 1979.

Оваа книга, за разлика од онаа на Douchet, е подробна анализа на неколку Хичкокови филмови (*Север-северозапад*, *Психо*, *Плџици* и *Марни*) кои се расчленуваат сцена по сцена. Недостаток на книгата е делумно сувопарниот семиотички приод.

Меѓу француските популарни книги (прегледи на Хичкоковите филмови, богато илустрирани и често со анегдотски карактер) се издвојува раскошно опремената книга на

► BRUNO VILLIEN, *Hitchcock*, Editions Colona, Paris 1982.

Меѓу англисаксонските дела, на прво место треба да се издвои:

► ROBIN WOOD, *Hitchcock's Films*, A.S. Barnes, New York 1966, трето дополнето издание 1977.

Оваа книга за англосаксонскиот свет го направи она што Ромер и Шаброл го направија за Франција: Хичкок за првпат е „земен сериозно“; книгата донесува нови стандарди, т.е. на Хичкок веќе не се гледа како дотогаш. Тежиштето се става на Хичкоковата „манипулација со гледачот“, на неговите постојани пресврти, и на идентификацијата на гледачот со ликовите на Хичкок.

Од другите „теориски“ приоди кон Хичкок во англосаксонскиот простор можеби се издвојува

► RAYMOND DURGNAT, *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, Faber and Faber, London 1974.

Ова дело се занимава со морално-социјалната содржина на Хичкоковите филмови.

Неизбежни се и делата на американскиот специјалист за Хичкок, кој понекогаш е наивно фанатичен,

► DONALD SPOTO, *The Art of Alfred Hitchcock*, Hopkinson and Blake, New York 1976.

Ова дело донесува длабоки согледувања, а, освен тоа, претставува и дотогаш најтемелна биографија на Хичкок.

► DONALD SPOTO, *The Dark Side of Genius*, Little, Brown and Co., Boston, 1983,

содржи исто така многу детали од животот на Хичкок.

Меѓу англосаксонските позабележителни илустрирани монографии се издвојува


► Robert A. HARRIS / MICHAEL S. LASKY, *The Films of Alfred Hitchcock*, Citadel Press, New York 1976.

Треба да се споменат и две понови книги кои не расправаат исклучиво за филмовите на Хичкок, туку донесуваат продлабочени анализи на одредени аспекти на неговото дело, кои денес станаа речиси неизбежни референци:

► PASCAL BONITZER, *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma / Gallimard, Paris 1982. -

одлична анализа на Хичкоковиот суспенз; и

► MICHEL CHION, *La voix au cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris 1982.

Ова е епохална анализа на улогата на „акустичниот“ глас во Хичкоковите и во другите филмови (пред сè, *Тесџаменџоџи на Др. Мабузе* од Фриц Ланг). 

Јасно е дека во овој преглед пропуштивме голем број теориски дела за Хичкок, но библиографијата е неверојатно обемна, а Хичкок, како вистински Жан Нарбони, придвижува еден интерпретативен делириум. Да не ги споменуваме безбројните поединечни броеви на списанија посветени на Хичкок, почнувајќи од легендарниот број на Cahiers du cinéma од 1954-та. Треба уште да се спомене барем делото на Piter Bogdanovich (*Разговори со Хичкок*, кои се некаква претходница на Трифоовата книга).

МАЈСТОРОВИОТ ПОТПИС

За време на снимањето на Станар (The Lodger 1926), Хичкок забележал дека на сцената има малку луѓе; наместо да ги чека новите статисти, тој накратко самиот застанал пред камерите. Од тогаш почнува традицијата на неговите појавувања во сопствените филмови. Публиката очекувала да го види, барем за миг, и се обидувала да го „улови“ во сите негови филмови. Работата, на крај, отишла толку далеку што Хичкок морал да се појавува уште во првите минути на филмот бидејќи публиката го занемарувала следењето на дејствието очекувајќи го појавувањето на „мајсторот“.

Во продолжение ви го пренесуваме списокот на најпознатите појавувања на Хичкок во сопствените филмови.

- **Станар** - во сцената во книжарата Хичкок е свртен со грб кон камерата; при апсењето тој е еден од многуте набљудувачи.
- **Убиство** (The Murder 1930) - се појавува на патот.
- **Уцена** (Blackmail 1929) - во метро чита весник додека од соседната клупа го посматра едно мангупче.
- **Триесет и девет скалила** (The Thirty-Nine Steps 1935) - оди преку улица.
- **Млади и невини** (Young and Innocent 1937) - на судската расправа тој е еден од фотографите.
- **Госпоѓата која исчезнува** (The Lady Vanishes 1938) - за момент се појавува на лондонската железничка станица.
- **Ребека** (1940) - стои покрај телефонска говорница од која се јавува Џорџ Сандерс.
- **Дописник од странство** (The Foreign Correspondent 1940) - на улица оди покрај Џоел Меккреј.
- **Господин и госпоѓа Смит** (Mr. and Mrs. Smith 1941) - на улица оди крај Роберт Монгомери.
- **Саботер** (Saboteur 1942) - крај една трафика.
- **Сенка на сомнежот** (Shadow of a Doubt 1943) - во партијата карти во возот тој има Full House.
- **Чамец за спасување** (Life Boat 1944) - неговата фотографија во профил се наоѓа во огласниот простор на веникот што го чита Вилијам Бендикс.
- **Маѓепсаниот** (Spellbound 1945) - излегува од лифтот во хотелот.
- **Озлогласена** (Notorius 1946) - на приемот истура чаша шампањско врз душекот.
- **Случајот Парадин** (Paradine Case 1947) - носи голема кутија од виолончело.
- **Јаже** (Rope 1948) - оди по обоените делови од улицата.

- **Во знакот на Јарецот** (Under Capricorn 1949) - се појавува двапати; на приемот кај гувернерот, и на скалите на владината палата.
- **Трема** (Stage Fright 1950) - на улицата зјапа во Џејн Вајман.
- **Непознати во возот** (Strangers on a Train 1951) - влегува во возот и носи контрабас.
- **Се исповедам** (I Confess 1953) - минува на врвот на големото скалиште (на кое има, како што забележува Трифо, точно 39 скали!)
- **Повикај У за убиство** (Dial M for Murder 1954) - еден од учесниците на групната слика која Реј Миланд му ја покажува на Ентони Давсон.
- **Прозорец кон дворот** (Rear Window 1954) - во станот на музичарот го дотерува сидниот часовник.
- **Држете го крадецот** (To Catch a Thief 1955) - покрај Кери Грант, во автобус.
- **Неволјите со Хари** (Trouble with Harry 1956) - оди покрај местото кадешто Џон Форсајт се разделува.
- **Човекот кој премногу знаеше** (The Man Who Knew Too Much 1956, римејк на Хичкоковиот филм од 1934) - на плоштадот во Мароко.
- **Погрешен човек** (The Wrong man 1957) - Хичкок го раскажува прологот на филмот.
- **Вртоглавица** (Vertigo 1958) - преминува улица.
- **Север-северозапад** (North by Northwest 1959) - трча по автобусот кој му ја затвора вратата пред нос.
- **Психо** (Psycho 1960) - стои пред вратата на трговецот со недвижности, кај кого е вработена Џенет Ли.
- **Птици** (The Birds 1963) - со две кучиња излегува од продавницата за животни.
- **Марни** (Marnie 1964) - од хотелската соба излегува во ходникот.
- **Искината завеса** (The Torn Curtain 1966) - во хотелскиот хол седи со едно дете во рацете.
- **Топаз** (Topaz 1969) - на аеродромот седи во инвалидска количка.
- **Лудило** (Frenzy 1972) - еден од посетителите при уводното предавање.
- **Семеен заговор** (The Family Plot 1970) - неговата сенка на прозорецот од канцеларијата за статистика на жителството. 🖱



<http://www.filmsite.org/hitchcockcameos.html>



POOT the SPUNKY PUPPY

© 1919 ILL. EVENING SUN.



АРТ СПИГЕЛМАН
- РИМЕЈК НА ЕДЕН СТРИП ОД 1919-ТА



R.D. Laing е (анти)психијатар чие културно влијание е големо и неоспорно. Роден е во Глазгов, 1927-та година. Дипломирал медицина во 1951-та. Од 1951-1953-та бил психијатар во Британската армија; потоа работел во Кралската ментална болница, на Универзитетот во Глазгов и на Тависток клиниката. Од 1964-та Др. Леинџ ја води терапевтската заедница Philadelphia Association Ltd, чии членови, ученици, соработници и пријатели, имаат за цел да развиваат адекватно, хумано однесување кон луѓето со проблеми, за кои актуелните сознанија не обезбедуваат ублажување и решавање, а понекогаш психијатриските интервенции дури и ги влошуваат.

Роналд Леинџ е автор на петнаесетина книги (позначајни се: *The Divided Self*, *Self and Others*, *Interpersonal Perception*, *Reason and Violence*, *Sanity, Madness and the Family*, *The Politics of Experience and the Bird of Paradise*, *Knots*, *Politics of the Family*, *Do You Love Me?*, *The Facts of Life*, *Conversations with Children...*). На српско-хрватски има преведено неколку негови книги, додека тематов (што ќе се продолжи и во следните две Маргини) е прво „појавување“ на Леинџ на македонски.



Универзитет

изважок од книгата „Wisdom, Madness & Folly”

На крајот на средношколските денови морав да ги преиспитам работите, да согледам до каде сум стигнал, и на каде одам. За тоа каде да се упатам, моите родители ми го препуштија изборот мене.

Во некои погледи, се чинеше дека мојот најумешен талент е музиката. Кога имав дванаесет години ми беше понудена стипендија на Кралската академија за музика во Лондон, но тоа беше „невозможно поради војната”. Кога имав шеснаесет, играјќи рагби едно подмрзнато саботно утро, го повредив зглобот од левата рака на мразот, добивајќи фрактура на осум места. Тоа ја докрајчи мојата лева рака речиси една година, но и покрај тоа, пред да го напуштам училиштето станав придружен член на Кралскиот колеџ за музика (ARCM) и носител на диплома на Кралската академија за музика (LRAM). Музичката кариера сè уште беше земена предвид. Но јас ја исклучив како примарна кариера. Држев часови по пијано, сега со А. М. Хендерсон, органист во капелата на Глазговскиот универзитет. Поучував пијано на Омер академијата за музика. Има неколку учители по музика во Глазгов кои некогаш беа мои ученици. Повремено придружував еден учител по пеење на кратки концерти, кога ќе ме побараа одев на забави, свирев во мали групи, на свадби, приеми, компонирав неколку песни. И понатаму продолжував да се занимавам со музика, но морав да се помирам со себеси тоа да ми биде повеќе споредна отколку централна активност во животот.

Кога го напуштив училиштето, моите учители по класични јазици ми рекоа дека имам пристојно познавање (МА-ниво) на грчкиот и латинскиот. Јас не сакав да ги изумам, но немав доволно љубов кон овие јазици и нивната литература, онолку колку што ги имав опробано, за да можам да им го посветам остатокот од мојот живот: ниту кон јазиците како такви, ниту кон чистата ученост, предавањето или проповедањето.

Јас бев многу задоен со книгите. Гледано десно од прозорецот од мојата спална беше куполата на јавната библиотека на чиј врв имаше ангел, застанат на една нога, како да се устремува кон месечината и ѕвездите.

Почнав да го изодувам мојот пат низ библиотеката од А до Z откако го скршив зглобот од левата рака носејќи гипс со месеци, така што не само што не можев да свирам пијано со неа, туку не можев ниту да трчам, играм рагби, голф, да возам велосипед. Јас читав. Тогаш за првпат го поминав Фројд, Кјеркегор, Маркс и Ниче. Некаде меѓу она што тие го правеа лежеа моите опсесии. Јас им бев толку многу благодарен на книгите, на библиотеките, на писателите на такви книги, на поклониците и организаторите на јавните библиотеки. Сакав да бидам писател. Или подобро кажано, бев убеден дека сум писател, како нив, и дека моја должност е, нужно да станам тој писател. Си ја зацртав триесеттата година од животот како апсолутен краен рок за објавување на мојата прва книга.

Но знаев дека ќе ми е потребна голема среќа и секојдневна тешка и забрзана работа, ако останам на тоа да кажам нешто. Бев сигурен дека би можел да пишувам, но не бев сигурен кога ќе имам нешто што ќе го почувствувам како доволно оправдано да се пишува за него.

Јас знаев дека сакам да пишувам за нешто. Сакав да исчепкам некоја вистина за она што се збиднуваше во човековиот свет. Која би била таа вистина не би знаел сè додека не ми се разденеше. Зошто човековата раса е толку несреќна? Зошто сите ние мора да умреме? Мизерноста на тоа. Дали навистина ќе се случи она што се чини дека не може да се спречи да биде - отрови, помори, бомби, радијација, болести, или судбина полоша од смртта? Што беше проблемот? Што по ѓаволите се случуваше?

Човековиот грев, велеа христијаните; капитализмот, велеа марксистите. Тоа не може да се срочи во еден или неколку зборови. Во секој случај, сфаќав дека сè што знам за човештвото е семејството, неколку улици, училиштето, црквата, неколку музичари, строго цензурираната музика, неколку книги, радиото, железничкото купе еднаш годишно, морето и неколку патишта и места во Шкотска. За сè останато бев тотален незнајко.

Секако, можев да читам книги и да ги пишувам. Не чувствував никаква потреба да научам нешто на универзитет за тоа како да се чита и што или како да се пишува. Никој и никогаш не би можел да ме испрашува за тоа.

Што е страдањето? Зошто ние страдаме така како што страдаме? Зошто се чини дека луѓето се толку сурови? Веројатно би можел да дадам делумен одговор на таквите прашања.

Медицината го зазема своето место. Ако би отишол на медицина би научил да бидам научен. Би бил упатен кон вистинската, физичка, материјална реалност - раѓањето, смртта, болеста, болката - и кон вистинските општествени реалности - сиромаштвото и бедата - а во изопачувањата внатре мозокот би можел да ги откријам изопачувањата во умот.

Моето високошколско медицинско студирање на универзитетот во Глазгов се состоеше од две предклинички и три клинички години. Една година физика, хемија, ботаника и биологија. Една година анатомија и физиологија. Потоа клинички години од општа медицина, хирургија и останатите главни гранки на ортодоксната западна медицина. (...)

Нашиот професор по анатомија, професорот Хамилтон, и неговиот асистент д-р Харисон, беа првите кои во мене ја поттикнаа страста за истражување. (...)

Како учебно помагало во курсот по анатомија, Хамилтон ни покажа филмови за оддолжено дејство на X-зраците на човековото тело, кои прикажуваа синхрони движења, движења на дигестивниот тракт, перисталзисот итн. Тие беа единствени. Се надевам дека сè уште се. Бидејќи изложеноста на телото на такво оддолжено дејство на X-зраци доведува до масовни изгоретини и уништување на ткивото, и агонизирачка смрт освен ако човечкото експериментално животно едноставно не се докрајчи и со тоа стави крај на мизеријата. Тоа беа нацистички филмови за експерименти вршени на Евреи, украдени

од страна на Британците на крајот на Втората светска војна а сега користени како учебен материјал.

Гледав малку а потоа излегов да прошетам со мојот пријател Џон Овенс. Останатите приближно двесте студенти останаа да гледаат со очевиден интерес. Нам ни се лошеше и бевме навредени. Отидовме кај професорот Хамилтон и се препиравме со него. „Ние гледаме луѓе што се изгорени до смрт! Како можете да го користите тоа како учебен материјал?“

“Да, знам. Се согласувам со вас. Но тоа е единствен учебен материјал. Ако ние не го користиме сега, нивната смрт би била залудна.”

Повеќето студенти се согласува со него. Не постоеше никакво „движење“ за бојкот или забрана на тие филмови. Тие беа интересни. Задоволувањето на тој интерес (по гаволите со „интересот“ на „науката“) за една секунда, направи да се чувствувам дека сум заразен од чума.

Овој инцидент го зајакна мојот ужас кон луѓето, ужас кон самите филмови, кон умовите што стојат зад нивното создавање, кон умовите зад бирократската и научната успешност што се одржува со таква благост и слепило кон злото, општествената машинерија за негова дистрибуција како и кон нејзиното создавање.

Како сите станавме толку послушни? Зошто толку ги земавме работите здраво за готово. Зошто повеќето од нас се чини веруваат само на она што им е кажано од оние на кои им веруваат, и речиси ништо друго? Како станавме толку условени суштества?

Во тоа време станав многу заинтересиран за хипноза. Неколкумина формиравме група за проучување на хипнозата теоретски и практично. Се среќававме еднаш на две недели во текот на неколку години. Се хипнотизиравме еден со друг и го хипнотизиравме секој оној што сакаше да биде хипнотизиран. Наскоро бев во состојба да го индуцирам вообичаениот феномен на транс со стандардни методи и применував хипноза во терапијата со пациенти првите години по дипломирањето, во армијата и во Глазгов.

Во една прилика еден извежбан, професионален хипнотизер ме внесе во транс пред десетици луѓе при една демонстрација во неговата куќа. Тој побара од мене да изберам вкус и да го вкусам. Јас избрав драј шери. Тој ми даде да густирам шери, да го осетам на и под јазикот и на крај со задоволство да го голтнам. Многу убаво драј шери. Кога излегов од транс, тој ме покани да го пробам повторно шерито. Мирисот и вкусот беа толку одбивни што одвај го провлеков низ усните. Тој имеше подготвено марамче кое очајнички го зграпчив. Да, тоа беше истиот пијалок, безопасен но одвратен препарат подготвен од некој аптекар.

Како може нечиј осет за вкус, еден толку познат вкус, да биде толку вешто прелажан? Не можев да му верувам на сопствениот вкус! Тоа не беше само интересно. Тоа беше крајно вознемирувачки. Под хипноза може да се пресврти знакот за еден стимулус на секој можен осет. Истиот хипнотизер ме индуцираше така да верувам дека гледам само шест луѓе во една просторија во која имаше преку шеесет. Можев да предизвикам плик кај некој кој веруваше дека го горам кога не го правев тоа, а кога го правев да нема никаква реакција на ткивото. И така натаму. Таквите феномени на хипноза се добро документирани

и сè уште не е познато колку далеку може да одат, на пример во полето на телепатската хипноза. Ако ова е така, од каков вид платно е исткаено нашето секојдневно „чувство за реалност“? Целокупната тема за нашето целовито чувство за реалност е повторно ставена на преиспитување. Може ли формалниот, експлицитно индуциран, хипнотички транс да биде само еден критичен и фасцинирачки случај од многу поширокото множество феномени? Загатките, веројатностите и можните последици на хипнозата ме обзедоа тогаш и никогаш не ме напуштија.

Гледањето, велиме, е верување. Во која мерка ние и веруваме во она што го гледаме и го гледаме она во што веруваме? Колку далеку оди тоа? Колку целината на она што го чувствуваме и ткаењето на нашиот обичен, секојдневен свет се социјално програмирани, поттикнута фикција, мрежа во која сите сме заплеткани, со исклучок на малкумина кај кои условувањето не се „фатило“, или попустило, или кои се разбудиле од маѓепсаноста - шареноликата толпа генијалци, психотичари и мудреци? Кога една смрдлива смеса може да има вкус на извонреден шери, од каде знам каков вкус има префинетиот драј шери, или што и да е друго?

Неколките минути на тој необичен хипнотички експеримент го продлабочија моето чувство за мистеријата на заемните врски помеѓу физичките дразби и нашето искуство за нив, за вкоренетоста на сетилноста во менталното устројство и рамка, за моќта на социјалната динамика и структура, на нашите лични врски и робувања, да влијаат врз, дури и да ги детерминираат, нашите верувања, мисли, осети, перцепции, чувства, конструкции и однесување, до граница чие определување е невозможно.

Сфатив дека нашата персонална „реалност“ е мошне зависна менлива, исход или продукт на чинители кои, како што изгледа, не зависат од оваа „реалност“, туку постојат во некоја независна „реалност“, која делува врз нас, но е вон нас.

“Ние” сме од истата работа од што се и соништата, можеби и повеќе одошто можеме да замислиме од што се изградени соништата.

Мора да се прави разлика помеѓу формално организирана хипнотичка сеанса, како на пример во лабораторија, соба за консултации, или на сцена, од оној вид нешта кои се случуваат во обичниот живот, при што, вообичаено, никој од оние кои се вовлечени во тоа не знаат што се случува. Хипнозата во ограничената формална смисла е еден посебен случај на *наведување*. Таа е еден од мноштвото разновидни начини на кои ние ги наведуваме другите да гледаат, слушаат, допираат, мирисаат, веруваат, мислат, чувствуваат, посакуваат, и да го прават она што ние сакаме да го прават. Хипнозата, како што ми се чинеше, нуди еден крајно едноставен метод (доколку некој ги знае нејзините цаки) за „матење“ со манипулација, научно истражување, техники на интерперсонално наведување, т.е., со *моќ*, во она подрачје во кое луѓето заемно си делуваат едни со други и во кои ние се обидуваме да ги наведеме другите да го прават и да бидат она што сакаме ние и *vice versa*. Изгледа дека техниките на интерперсонална манипулација, контрола и моќ не го наведуваат несреќниот да биде среќен, депримиранот да биде радосен, избежумениот да биде смирен, дезориентиранот да биде ориентиран, конфузниот да биде јасен, заведениот да ги отфрли неприфатливите и да ги усвои прифатливите

гедишта. Луѓето со најнеприфатливи гедишта најчесто се најотпорни на обидите да ги промениме. Тие се ноторно „непристапни“ за персонална и енвайронментална манипулација. Сепак ним може „да им дојде умот“ со помош на психотропички (mind - changing) хемикалии. (...)

Јас не бев преобратен, но се убедив во постоењето на паранормални случувања. Истовремено, сфатив дека чувството на увереност не се раѓа, или не мора да се раѓа, од статистиката, туку од еден единствен „уверувачки“ момент.

Еден таков момент за мене беше приликата во која заедно со еден пријател посетив некаква спиритуалистичка средба со многу луѓе во еден чуден дел од Глазгов. Ниеден од нас не познаваше никого таму; колку што знаевме, ни нас никој не нè познаваше. Се прикрадовме кришум низ задната врата. Не можевме да го видиме медиумот, ниту таа нас, во придушената светлина, низ преполнетата соба со повеќе од педесет луѓе. Таа го прекина тоа што во моментот го правеше за да каже дека влегле двајца млади луѓе. Добредојдени се. Студираат медицина. Едниот од нив доаѓа од Гурок (тој). Другиот има тетка која се вика Мизи (јас). Оној кој доаѓа од Гурок има адресар во левиот џеб (навистина имаше), во кој, ако сега го извади, отвори и погледне во него (тој го стори тоа) ќе погледне во извесен телефонски број (тоа беше бројот во кој тој гледаше).

Првата хируршка операција на којашто присуствував, во Глазговската кралска болница, беше многу атипична за болничката хирургија во тоа доба. Се работеше за ампулација на половина нога на еден стар искусен цврцнат морски волк кому почнуваше да му се развива гангрена, која се должеше на напреднатата артериосклероза. Неговото срце и плуќа не беа во добра состојба. Се сметаше дека тој не ќе може да го издржи општиот анестетик, така што беше одлучено да се направи обид со една процедура што беше забележана во Австралија: анестезија со пакување во мраз. Хирургот нареди неговата лева нога, онаа што требаше да се ампутира, да се спакува во мраз една ноќ пред операцијата, а исто така, тогаш да му се даде и шише виски. Операцијата требаше да биде прво нешто следното утро.

При првиот рез со скалпелот тој почна да дивее, да вреска, и да се трга лево-десно. Беше јасно дека пакувањето со мраз не го даде посакуваниот ефект, и се испостави, дека дежурната сестра која што требаше да му даде шише виски немала поим што значи шише виски во реалниот свет и му дала виски во болничко шишенце кое го испил во една голтка. Тоа воопшто не го фатило.

Како и да е, беше премногу доцна за враќање. Тој мораше да биде подложен на операција и јас видов една ампулација во стар стил. И сè што оди со неа.

Колку и да се овие нешта шокантни, јас можев да ги поднесам. Животот требаше да продолжи. Секој ризик не се исплатува. Тоа всушност не е ничија грешка. Следниот пациент веќе беше на хируршката маса. Немаше време да се плаче заради пролеаната крв. Но постоеја други видови на страдања коишто беа далеку од разумот и коишто ми влејаа ужас директно во коскената срж.

Во истиот хируршки оддел постоеше еден човек на четириесет години, кој боледуваше од она што тогаш се нарекуваше myositis ossificans progressiva (fibro dysplasia ossificans), состојба во која мускулите се преобразуваат во коска.

Тоа е многу ретка болест. Тој седеше во количка буквално без да даде знак од себе. Неговите очи можеа да се движат само хоризонтално од лево на десно. Никакво друго волево движење не беше можно. Неговиот граден кош беше фиксиран. Неговиот јазик не можеше да се движи. Беше приклучен на инфузија. Неговата дијафрагма сè уште се движеше по малку. Тој умираше од задушвање постепено, со недели, сè додека неговата дијафрагма конечно не се престори во коска.

Јас бев ужаснат и згрозен. Тоа беше генетички условено. Тоа не можеше да биде припишано на човечка грешка, и во никој очигледен случај, на човечко зло. Овие ужасни болести што ги видов ме свртеа потполно против каков и да е Бог кој беше претпоставен како семоќен и добар. Ако Тој беше семоќен како Тој би бил добар доколку Тој е одговорен за создавањето на такви страдања? Можеби Бог не можеше да помогне. Но како тогаш би бил семоќен? Си велев себеси дека сето ова е човечко расудување: дека Бог, доколку постои, мора да биде бескрајно зад безначајните проекции на моето идеализирано сфаќање за моите сопствени идеали. Јас бев ужаснат од Него доколку тој постоеше, и исто така ужаснат доколку не постоеше. Животот беше одвратна шегата, ние бевме шегата, но јас тоа не можев да го согледам. Или инаку тој не значи ништо. Јас не можев да го заборавам, или да го надминам, конфликтот. А тој не можеше никако да исчезне.

На крајот на првата година како студенти на медицина, ние традиционално ја посетивме Кралската ментална болница во Глазгов.

Тогаш за прв пат бев во ментална болница. Преку сто студенти присуствуваа во главната сала, а управникот, доктор Ангус Мек Нивен изложи кус говор од главниот подиум, за болницата и психијатријата, и претстави четири или пет пациенти со кои зборуваше. Тоа беа првите психијатриски пациенти кои имав можност да ги видам.

Бев задоцнил. Имаше двајца луѓе на подиумот што седеа и разговараа. Еден од нив, во беспрекорна облека, со цвеќе во реверот, спокојно и сигурно седеше и течно разговараше со другиот човек, кој постојано ги прекрстуваше нозете, правеше гримаси, пелтечеше, постојано беше немирен чепкајќи си го носот, и се вртеше во својот стол.

Дури кога заврши разговорот, кога пациентот стана, се наклони и го напушти подиумот, јас сфатив дека д-р Мек Нивен беше човекот кого го сметав за пациент. Години подоцна, по завршувањето на медицинската школа, шесте месеци во неврохируршкиот оддел, и двете години како психијатар во британската армија, тој беше многу изненаден кога како негов администратор му ја раскажав приказнава. (...)

Во некоја рака, мојот прв пациент беше татко ми. Последната училишна година тој доживеа „нервен слом“, и отсутствуваше од работа три месеци. Почнуваше да се тресе, необјасниво. Ништо такво не му се имаше случено претходно. Повеќе од три месеци тој лежеше во кревет. Без какви било лекови. Извесно време од денот го минував седејќи покрај него. Нашиот семеен лекар го подгледнуваше повремено за да види дали е сè во ред.

Тој имаше душевна мака. Кога размислувам за тоа време сега, сметам дека неговите искуства во Првата светска војна, во тенковскиот корпус во Африка, и во кралскиот воздухопловен корпус мора да оставиле голема трага во него, а и несреќниот живот со мајка ми... но тој никогаш не ми зборуваше што му значела „војната“ лично и, како што си претставувам, имал премногу големо чувство на пристојност и лојалност кон неа за мене да ми зборува за таков вид нешта.

Но тој ми зборуваше за неговите односи со неговите колеги на работа во „Мејнс“ (мрежа од електрични кабли што одат под земја во градовите) а претходно имав слушнато некои работи и за неговите односи со татко му.

Неговиот шеф, неговиот непосреден претпоставен, требаше да се пензионира. Татко ми требаше да го наследи неговото место, доколку сè одеше како и обично. Но тој се сомневаше дека неговиот шеф може да го попречи неговото „унапредување“. Неговиот шеф беше проучувач на христијанството, кој не веруваше во зло. Татко ми мислеше дека Инглис не сака да го наследи тој, бидејќи тој (Инглис) мислел дека (татко ми) е атеист.

Како што укажав ова беше многу сериозна и трогателна тема - јас жестоко го обвинував татко ми дека е атеист. Атеист или не (јас никогаш не сметав дека тој е атеист повеќе одошто Алберт Швајцер или Пол Тилих), татко ми беше еден од најпрофинетите духови што ги имав сретнато. Освен за татко му, јас никогаш го немав чуено да прозбори нешто против некого. Но не сметав дека тој го заборавил татко му, како што тој сметаше, заради тоа што ѝ го сторил на мајка му доведувајќи ја до состојба на „нервозна руина“. Кога татко ми и јас заминувавме од гробот на дедо ми, на неговиот закоп татко ми се сврте кон мене и рече, „Сега неранимајкото е мртво“. Тоа беа неговите единствени зборови.

Му реков на татко ми дека сметам дека е речиси неверојатно неговиот шеф да се обидува тоа да му го направи нему. Дури и да го прави тоа, не можам да си претставам дека татко ми би се тресел само поради можноста да не добие унапредување, колку и да е значајно, што и беше. Мора да се работеше нешто за дедо ми, неговиот татко. Инглис не беше дедо ми. Ниту можев да ја прифатам атеистичката приказна. Се работеше за дедо ми. Дедо ми лебдеше во воздухот.

“Нервниот слом” траеше три месеци. Од непознати причини тој дојде; од непознати причини и си замина. Тој се врати на работа, продолжувајќи како главен баритон во капелскиот хор на Глазговскиот универзитет и, накусо, кога Инглис се пензионира, тој ја доби неговата работа, ја задржа и доби уште едно унапредување пред и самиот да се пензионира.

Тој подоцна ми кажа дека она што му го бев рекол за Инглис, Бог и дедо ми, вредело деведесет и пет проценти од неговото оздравување.

Моите забелешки на татко ми, како што подоцна открив, би можеле да се наречат „интерпретации“. Немав никаква идеја во тоа време дека јас правев интерпретации на татковиот трансфер од дедо ми на бог и на шефот.

Во следните години јас добивав бранови од возбуда на помислата за „наследување“ на дедо ми. За „престорување“ во дедо ми. Кажано со технички психоаналитички јазик, сега мислам дека тогаш превидов дека тој го проектираше дедо ми на мене. Во тие три месеци ние ги пресвртем позициите од син на татко па на син. Во некоја рака јас станав негов татко. Но неговата проекција, неговиот татковски трансфер на мене, помина незабележан од обајцата. Трансакцијата беше несвесна и тој вид проекција на неговиот татко на мене (еден добар, како и еден лош татко) се вовлече во мене одекнувајќи, со многу разновидни ефекти, со години, сè досега.

Нешто го изненадило таткото на татко ми кога тој имал педесетина години а татко ми бил млад. Нешто го изненадило татко ми кога тој имаше педесетина а јас бев млад. Сега јас сум во педесетите и имам син кој е млад. Се чувствувам разнишан од бранови стари стотици години.

Татко ми ги помина последните десет години од неговиот живот во еден психогеријатриски оддел.

Еден ден тој се сопна, падна и си ја повреди главата. Немаше никакви фрактури, но памтењето го напушти. Некоје време после тоа, тој станал едно утро, го ставил својот шешир, го зел својот чадор и отишол на прошетка. За жал, заборавил да се облече. Мораше да биде ставен во „затворен“ оддел. Беше оставен да лута наоколу, да седи на клупата и да пие чај во кафетеријата. Тој луташе два или три пати вон дозволеният круг последните десет години, се губеше и мораше да биде враќан со полиција. Еднаш тој отишол во полициска станица и изјавил: „Јас сум еден стар џентлмен и се изгубив“. Тој не го знаеше своето име и од каде дошол, ниту што било за сопствениот живот. Подоцна мораше да му се помага при облекувањето и соблекувањето. Можеше да си го издува сопствениот нос, да си ја избрише устата, да јаде, да стане, самиот да излезе и да ги прави поголемиот дел од работите, но беше и преседнал на мајка ми, која што беше веќе стара жена со нарушено здравје. Освен тоа, таа не можеше да го чува него заклучен, а не доаѓаше никако предвид тој да оди на улица во таква состојба. Во болницата (Неврндејл, Глазгов), со него постапуваа многу љубезно, внимателно и со почит. Во текот на тие десет години ништо во начинот на кој се постапуваше со татко ми не ме иритираше. Тој не беше никаков исклучок. Јас знаев дека прихијатриските институции не треба да бидат нехумани.

Моето прво соочување со вистински психијатриски пациенти беше во одделението на психијатриската единица во болницата на Дјук Стрит во Глазгов, каде што ги посетував моите први клинички часови по психијатрија под водство на д-р Склар, чиј син тргна по стапките на неговиот татко и стана исклучителен психијатар.

Еден од пациентите во одделението беше слабичок средовечен маж, со жена и семејство, кој беше, мислам, службеник. Нуклеарните проблеми во психијатријата, со кои сите психијатри се соочуваат секојдневно, коишто го јадосуваат секого којшто

размислува за нив, сите се собрани во овој случај. Не постои ништо особено во него. Токму затоа тој е толку интересен. Тој е типичен случај. Она што е, сметам, денес многу невообичаено, е тоа што всушност видов некој кој што поминуваше низ состојба на кататонична неподвижност во период од две седмици. Многу малку психијатри можат да бидат сведоци на вакво нешто сега, бидејќи процесот би се запрел или трансформирал со лекови и електрични шокови доколку бил примен навреме. Јас не знам што му стана нему.

Тој немаше никакви поплаки. Не зборуваше ништо. Беше во болницата по иницијатива на жена му. Колку што ми е познато, сè додека не почнало да се случува „ова“, тој бил нормална личност и живеел нормален живот. Од никакви познати причини, од пред два месеца, тој започнал да не ги сработува работите. Ќе застанел пред огледалото, но не ја врзувал вратоврската. Ако жена му го подбуцнала, тој ќе го направел тоа. Потоа, ако таа започнела нешто, тој ќе го довршел. Но тоа веќе ги надминувало нејзините можности и сега тој беше во постела во психијатриската единица.

Можеше да седи, или можеше да биде седнат. Можеше да стане, или можеше да биде станат. Ако некој започнеше, тој можеше да се облече, потоа да стане, или можеби да направи неколку чекори во некоја насока. Тоа беа сите видови „работи“ што тој ги завршуваше доколку започнеше, а потоа престануваше. Овие „работи“ се чини дека се оние движења низ кои поминуваме правејќи ги нештата што ги именуваме како: станување од кревет, облекување, вршење нужда, откопчување и закопчување, миење раце и лице, бричење, миење заби, чешлање коса, одење, седнување, подигнување чаша, сечење парче леб, мачкање на леб, ставање во уста, голтање. Тој правеше сè помалку и помалку работи, додека на крајот одвај ќе го подигнеш прстот за да стори нешто за себеси. Мрзлив неранимајко! Тој го искушуваше трпението на персоналот.

Физичките испитување не покажаа ништо ненормално. Никогаш и не се покажува. Никој немаше никаква идеја зошто тој се однесуваше на тој начин. Ни сега никој нема. Немаше ништо што да каже. Се чинеше дека не халуцинира. Навистина невозможно е да се каже во каква умствена состојба се наоѓаше. Неговите очи беа живи. Трепкаше.


Неговиот случај прво беше дијагностициран, описно, како *abulia* (отсуство на волја). Абулијата може да биде хистерична, психотична или симулирачка. По неколку недели тој можеше да биде претставен како типичен кататоничар.

Можам ли сега да ја разликувам кататоничката неподвижност од неподвижноста на некој глумец којшто симулира кататоничка неподвижност? Можам ли да кажам, набљудувајќи и испитувајќи, дали некој е во длабока медитација, длабок транс, под хипноза, се преправа дека е парализиран, навистина парализиран, целиот смрзнат од страв, или всушност може да се движи, но не смее и не го прави тоа? Некој што не се движи, а сака, некој што може да се движи а не сака, некој што заборавил како да го прави тоа, некој што е на друго место, некој што е тука а воопшто не е тука, некој што мисли дека не може, но може ако мисли дека може. Дали е столб од сол? Дали е од бога инкарниран камен? Дали е тој сè уште центар на светот што се врти? Дали проблемот е со неговата неврохемија?

Јас првиот пат паднав на крајните медицински испити во целост. Никогаш не дознав зошто паднав на сите испити. Едноставно ми беше речено да ја повторам целата материја следниот пат, без да бидам обврзан да ги повторувам курсевите. Мошне невообичаено. Секогаш се прашував дали моето паѓање имаше врска со вечерата на крајот на годината, кога седејќи со професорите на чело на масата, како говорник, испив премногу виски и вино, преискрено изразувајќи ги моите чувства за некои работи во медицината.

Следните шест месеци, сè додека не можев да ги полагам испитите, работев на замена, полно работно време, со половина плата, како неквалификуван интернист, живејќи во психијатриското одделение во болницата Стобхил во Глазгов. Покрај тоа што беше вообичаен вид психијатриска единица во општа болница, тука беа здомени околу осумдесет мажи и жени кои го имаа добиено грипот во 1927 (тогаш така се сметаше), а што подоцна се испостави дека е encephalitis lethargica. Тие беа руинираните преживевани од епидемијата, којашто тогаш ја опустоши Европа. Таа започна исто како грип, но тоа беше воспаление на мозокот коешто или предизвикуваше смрт или четиригодишно одолговлечување со деменција, лигавење, изобличување на лицето и парализа.

Немаше никакво сомнение. Централниот нервен систем на овие луѓе беше физички, органски опустошен од беснеењето на вирусната инфекција на мозокот. Оштетувањата морале да бидат длабоко органски, структурални, а нешто не беше во ред и со нивниот молекуларно-клеточен метаболизам, што сè уште беше неразјаснето. Тоа беше ужасно за гледање. А во исто време психијатриските оддели беа полни со вообичаениот асортиман на ментално болни луѓе, кои немаа никаков физички проблем, колку што можеше да се утврди, но кои „*мораа* да имаат некаков органски”.

Сега знаев на што сакав да одам. Неурологија, невропсихијатрија, психијатрија, не занемарливата хипноза. 

Превод: Жарко Трајаноцки

ИНТЕРВЈУ




Роналд Леинџ


“Ситџе ние се џлашине едни ог други”, вели Р.Д. Леинџ (**Leung**) на најноваџа конференџија за будизмоџ и џсихотераџијаџа шџо се одржува на Менхџн. Како некаков намурџен виџок буф џој својаџа џублика џрекорно ја џосмаџра низ наочариџе шџо му сџојаџ на врвоџ ог носоџ. „Ние сме загрозен вид, единсџвен за којшџо знаеме дека џреџсџавува неџосредна оџасносџ џо соџсџвениоџ оџсџанок”. Леинџ џочнува една ог своџе „медџаџии” џред редовиџе исџолнеџи со џераџевџи, соџијални рабоџници и, наводно, самонегирачки будисџи. Неговаџа харизма е во „висок наџон” со оглед на џоа дека бинаџа ја дели со свешџениџи во намеџки и со

блажено насмевнаџиџе гуруа ог џибџскиџе манасџири. За овие, речиси бесџрашни, исџражувачи на Новоџо Доба, шеесеџгодишниоџ филозоф на менџалниоџ немир ог шеесеџиџе не е само жив џоџсеџник на идеџиџе на минаџаџа генерација, џуку ги држи џриковани за сџоловиџе со својаџа жива и вешџа логика, како и со џрефинеџаџа чисџоџија. „Голем дел ог џраксаџа на заџагнаџа наука, всушносџ неџзинаџа џосџоечка џракса”, вели Леинџ, „се заснова на униџџувањеџо на свешџоџ каков шџо е, за да се оџкрие шџо џој би џребал да биде”. Леинџ засџанува, со громогласен аџлауз.

Во дваџа бесџселери ог шеесеџиџе, Поделеноџо јас и Полиџикаџа на доживувањеџо, Леинџ џ се џроџиви на сџремносџа на џсихијаџриџе да џрменувааџ медикаменџи, елекџрошкови, инсулински коми и скалџер во цел да ги оџсџранаџ симџомиџе на менџалниџе оболувања. Поголемиоџ дел ог џричиниџелиџе на болесџа, како и лекувањеџо, инсисџира Леинџ, условени се со меѓучовечкиџе односи на џациенџоџ, особено во рамкиџе на семејсџвоџо. Тој дури сугерира дека шизофренијаџа функционално би можела да биде некој џиџ на самоџредизвикано „оџкачување”, во цел на одбрана и лекување на емоционалниџе конфликџи коишџо на една конфузна личносџ џ ги намеџнува делумно џоремеџеноџо оџшџесџво.


Скеџџицизмоџ на Леинџ, човечносџа и разбирањеџо за различниџе сосџојби на свесџа беа во духоџ на **Sgt. Pepper** ераџа, џа заџоа џој и се здоби со голем број следбениџи на американскиџе универзиџеџи. Големаџа џоџуларносџ и, сџоред некои критџичари, романџичнаџа идеализација на лудилоџо го оџуѓија ог мнозина колеги, коишџо смеџаа дека џој се загубил со џоџуларносџа. Сейак, мал број ог нив можаџ да му ја џорекнаџ блескавосџа, оригиналносџа и сензибилносџа.

 *Како гледаш на случајот, што ги најолни медиите, на уличарката од Њујорк, Џојс Браун, која беше приведена во душевна болница поради кинене на пари и скаречно огнесување?*

 Леинц: Голем број луѓе ми доаѓаат со тој проблем. Им велам дека без оглед на стариот или нов закон, такви работи не можеш да правиш на тротоарот и да се извлечеш без последици. Многумина граѓани се плашат од чудните безкуќници кои можат да бидат агресивни, подготвени да ве нападат и опљачкаат. Смалени се издатоците за институционално згрижување на ментално вознемирени личности - луѓето кои, според општото мислење, се неспособни да се грижат за себе без да ги вознемируваат другите. Многумина од нив на тој пат и страдаат. Што да прават со ваквите луѓе добротоечките, урамнотежени, уредни, нормални сопственици на куќи или луѓето со покрив над главата, кои уредно си го плаќаат порезот и одат по ресторани? Срамно е чувството кога среде зима морате да пречекорите некој кој лежи на тротоарот и се смрзнува. Сепак, мислење е дека никој кој е при себе не би доспеал во таква ситуација, и дека оние што го загубиле разумот не можат ни да сфатат дека го загубиле. Така, тие самите не можат да си помогнат, како што не можат да бараат помош од другите. Пристојно е да им се помогне во таква ситуација, дури и ако тоа не го сакаат, бидејќи фактот дека го одбиваат третманот може да биде еден од показателите дека се пореметени. Затоа, одбивањето на третманот, дијагностицирано како губење на разумот, претставува дополнителен критериум во корист на претпоставката дека навистина и го загубиле.

Зарем мораме да кажеме дека некој е пореметен, само затоа што не е во состојба себеси да си обезбеди покрив над главата, или поради тоа што заради некои свои посебни причини сака да живее надвор? Дали е можно на сето тоа да се гледа без автоматската желба проблемот веднаш да се медиализира? Мошне е веројатно дека поголемиот дел од тие луѓе едноставно се заплашени, конфузни, беспомошни и вознемирени, и дека не им се допаѓа што се на тротоарите и дека би сакале да се засолнат. Затоа, да ги засолниме. Да го охрабриме приватниот сектор да се врати кон идеите на Армијата на Спасот, да ги отвориме вратите за оние што се надвор среде зима! Во Лондон, неколку илјади луѓе го поминуваат времето на Хемпстед Хит и на други места од пролетта до раната есен, а зиме мигрираат во душевните болници.

 *Дали денес Шрејманот на ментално вознемирение е на повисоко ниво отколку што беше порано?*

 Сегашната ситуација е покомплицирана од онаа од пред дваесет, триесет години. Во доцните шеесети, на елитата одговорна за „контрола на популацијата“ ѝ стана јасно дека финансиски веќе не се исплати да ги ставаат луѓето во тнр. „дупки“ и таму да ги класифицираат во фиоки. Прва тоа го разбра Регановата администрација во Калифорнија. Мора да смислат нови правила на игра. Сето тоа доведе до денешнава состојба, кадешто е евидентен јазот меѓу она што ѝ се соопштува на јавноста и она што извршителите го прават по повод контролата на менталните заболувања. Истите проблеми ги има и во Европа и во „третиот свет“.



Вие верувате дека моливото за промена е од економска природа?



Економијата ја контролира политиката, така што главната причина секогаш е од економска природа. За да видите што се случува прочитајте го прирачникот наречен **DSM-III**, дијагностички и статистички прирачник за ментални пореметувања, третото издание (издавач: Американското психијатриско здружение). Преведени на економски и политички термини, менталните пореметувања претставуваат неповолни ментални состојби, ставови и однесувања. Во критериумите за утврдување на менталните пореметувања, според **DSM-III**, издвоени се и сите необични перцептивни искуства, магиското мислење, видовитоста, телепатијата, шестото сетило, како и чувството на присуство на личност што не е во близина. „Дозволено“ ви е да го чувствувате присуството на ближниот три недели по неговата смрт. После тој период, таквото чувство станува критериум за утврдување на ментално заболување.

Бев повикан од страна на Атинското психијатриско здружение за тоа да разговарам со уредниците на **DSM-III**, бидејќи ширум светот **DSM-III** се препорачува како основа за системот на осигурување на трето лице. Грците беа мошне незадоволни заради тоа што таквите критериуми треба да ги вклучат во својата пракса, но немаа избор. Само погледнете го ова! (Леинц ми додава една копија од **DSM-III** и ми покажува еден подолг разговор на пациент со психијатар.)

Говорот на пациентот не е баш секогаш граматички правилен, но и вие новинарите често се користите со магнетофон па колку само неразбирливи или бесмислени реченици морате да отфрлите од лентата! Овде тоа е претставено како парадигма за длабочината на шизофреното ментално заболување!



Имам вљечанок дека пациентите дава сосем добар одговор на прашањето зошто луѓето веруваат во Бога.



Би ми била чест и самиот да можам да дадам таков одговор! Критериумите во овој прирачник се мошне корисни за контрола над популацијата, бидејќи сте во можност да ги примените врз било кого кога тоа го бараат околностите. Погледнете го ова: „Пореметување на спротивставување“ е мошне добар пример (Леинц го цитира **DSM-III**): „Главниот симптом е системот на дивото, негативистичко и провокативно спротивставување на авторитетите. На пример, доколку постои закон, тој обично се прекршува. Ако нешто се советува, личноста на тоа му се противи; ако од таква личност се побара нешто да направи, таа одбива и станува кавгаџиски расположена. Ако од неа се бара нешто да не направи, таа чувствува дека токму тоа мора да го направи! Таквите пореметувања почесто штетат...”



Па зошто секако би ги отстранило сите незадоволници!



Тоа е, исто така, критериум за ментална пореметеност!



Се разбира, кај сите тие критериуми мораат да постојат одредени стандардувања?



Можеби, но ова не е некој посебен случај од **DSM-III**. Целото придвижување на денешната психијатрија, епитемизирано во **DSM-III** прирачникот кој е преведен на

осумнаесет светски јазици, е во тоа што таа ширум светот го пропагира лишувањето на човекот од неговите цивилни слободи, од неговиот хабеас корпус; плус насилна хемикализација, заточување на луѓето, примена на електрошокови и мачења што не предизвикуваат телесни повреди, а сето тоа со цел да се хомогенизираат луѓето што не се наоѓаат „на линија“. Таквата тенденција претставува една политичко-економска операција под закрилата на медицинската пракса. Таа не е тука да се струполи врз Ширли Меклејн кога оваа ќе „одлепи“, или било која друга ќерка на естаблишментот. Тогаш овие стратегии се држат во резерва.



Кои критериуми вие сакате да ги видите во DSM-III?



Проблемот не е во тоа, туку во севкупната ситуација чијашто само неминовна последица е **DSM-III**. Медицинскиот модел е заборавен од страна на многу медицинари што го применуваат. Насакаде околу нас се јавуваат состојби на ментална несреденост, конфузија, длабоко незадоволство и страдање. Сето тоа не претставува проблем за било кого сè додека таквите личности функционираат, а многумина луѓе, длабоко несреќни, живеат и понатаму, не вознемирувајќи ги со својата состојба другите луѓе. Дури тогаш кога ќе решат нешто да преземат, се придвижуваат одредени операции во општествово. Доволно е да застанете на аголот од две улици и таму малку подолго да останете. Можно е дека таму стоите поради своите принципи или затоа што не можете да се помрднете. Со тоа, не во секој случај, не предизвикувате опструкција на движењето на другите, а и колку што ми е познато, со тоа не кршите никаков закон. Но имајќи го предвид начинот на живот во Њујорк, со личноста која непрекинато стои на некој агол сигурно нешто не е во ред. Тоа се нарекува кататонија. Со ова не тврдам дека во ваков град е прикладно луѓето да прават такви нешта по јавните места, туку само сакам да укажам дека на многумина луѓе би им било полесно ако дозволиме малку повеќе искусвена анархија. Јас на овој начин не проповедам анархија, туку ред и мир.



Дали шука сјаѓааџ и луѓето што се геменџни, и оние вон било каков госџрел?



Да, и нив ги вбројувам тука. Доста време поминав со потполно скршени, луди луѓе, и дефинитивно сметам дека е потребно во срж да се измени почетното образование и подготовката на професионалците што работат со таквите луѓе. Да го земеме, на пример, студентот по медицина кој од колеџот минува на медицинскиот факултет. Прво имаат една година настава по физика, ботаника и хемија, а потоа сецираат мртви човечки тела во рамките на предметите анатомија и физиологија. Дури по извршената настава на тие предмети студентите се соочуваат со обичното население, за да видат како тоа се работи во пракса. Ширум светот, многу експерти сметаат дека тој процес треба да се преврти, студентите прво да видат како луѓето живеат па дури тогаш да тргнат кон другите гранки на медицинската наука. Мислам дека тоа треба да се обиде.

Незадоволен сум и огорчен од начинот на кој се применуваат електрошоковите. Ми пречи кога ќе ми се обрати некој почитуван психијатар, кој претходно ме нападнал во јавноста со зборовите: „Тој така зборува пред децата, а ние сме на истата страна во борбата против страдањето“, и испаѓа дека тој има ќерка од осумнаесет години која „одлепува“, и за која тој не сака да им падне во рацете на полициските психијатри и

да добива електрошокови. Затоа ми се обраќа со молба за помош, за да не ја суредат неговата сакана ќерка. Кога би станувало збор за нешија друга ќерка, шоковите ќе се случеа, но не и на неговата миленичка. Ако имате доволно пари и не сакате такви нешта да му се случуваат на некој од вашето семејство, сè уште можете да најдете места коишто се мошне скапи, но во кои ќе се грижат за вашите ближни и кадешто тие, главно успешно, сосема ќе можат да се смират и средат. Некои од тие места се обврзани да ѝ плаќаат на локалната полиција кога некој ќе побегне а полицајците не сакаат да го вратат.



Вие себеси не се гледаше како дел од есџабличменшоџ, зарем не? Зошто џаму нема месџо за вас?



Затоа што сум премногу директен. „Роналд, ние се согласуваме со тебе, но не треба така да зборуваш пред децата, пред оние што се вон браншата“, ете тоа е главното обвинување на моја сметка. Еден од водечките американски психијатри изјави дека **DSM-III** е само листа за наплаќање на осигурувањето по системот на трето лице кога „запукав“ по **DSM-III** минатата година. Морате да се најдете во **DSM-III** за осигурувањето да ви исплати одредена сума пари. Халуцинациите, наводно, треба да се сузбијат после шест дена, шизофренијата наводно се лекува, то ест симптомите се сузбиваат со инекции коишто, пак наводно, ги инхибираат менталните функции одговорни за промените што се сметаат како одраз на пореметувањето и кои се со самото тоа непожелни.

Секој психијатар со минимум искуство знае дека тоа е невозможно, такашто, кога некој ќе му дојде со такви симптоми, тој не дијагностицира шизофренија туку хронична вознемиреност и слично. Затоа денес е невозможно да се направи епидемиолошка студија за бројот на излекуваните од шизофренија. Целата работа, значи, се движи кон процесирањето низ **DSM-III** поради наплата на осигурувањето, а осигурителните друштва исто така се свесни за целава ситуација, додека пациентите и роднините не се баш. Затоа, секој секого лаже додека, едновремено, друштвото ги сакати луѓето кои навистина се ментално вознемирени.



Дали мислише дека и една обична личност може да биде зафатена во еден џаков сисџем?



Секој може да биде зафатен ако е ставен на тапет. Не е важно дали сте ловец, пион или кралица, ако ви е дојдено времето да бидете одстранети, ќе бидете одстранети. Дејвид Росенхан, од Стенфорд Универзитетот, пред дванаесет години направи една класична студија. Тој избра одреден број доброволци кои во психијатриските одделенија на одредени болници ќе речат дека имаат халуцинации, но дека во секоја друга смисла се однесуваат сосема нормално. Секој од нив веднаш е примен, поголемиот дел добиле инекција, а сите се дијагностицирани како шизофреници. Сите до еден беа потполно нормални луѓе.





Ако некој, кој инаку е нормален, се жли на халуцинации, зарем не мислише дека џсихијаџароџ џтреба да се џосомнева дека со џаа личност џ нешто не е в ред?





Јас не морам! Сè додека со диктат одозгора не се реши дека не е дозволено да се види нешто што другите не го гледаат, да се слушне нешто што другите не го слушаат, или да се чувствува мирисот кој другите не го чувствуваат, сите ние не мораме на ист начин


сè да доживуваме. Никогаш досега во историјата на човечкото општество не постоело такво гледиште. Обичното човечко суштество, кога е тажно, гледа како небото станува темно и како сонцето го прекриваат облаци. Целиот свет еднаш беше дел од човечката психа, но сега веќе не е. Денес сè во секој момент мора да се доживее на ист начин; за сите подеднакво. Се спроведува хомогенизација на доживувањето и искуството.


 *Па, како тогаш ќе одлучиме кој е луг а кој само ексценџичен? Или кому му е пошребна помош и кога тој не ја сака?*


 Зарем кодификацијата е неопходна? Мишел Фуко, во Историјата на сексуалноста, прави разлика меѓу критериумите за правилно однесување и дејствување и кодификацијата што е правилно а што не е. Тој вели дека старите Грци имале чувство за правилност и пристојност, а притоа не одобрувале одредени видови однесување. Христијанската етика ја вовеле кодификацијата. Тие не сметале дека одредено однесување е несоодветно, непристојно или неподобно, туку сето тоа го нарекувале со имињата какви што се екскомуникација и грев, а исто така сте можеле да бидете мачени и запалени ако направите нешто такво. Еврипид на едно место вели дека е роб оној човек кому не му е дозволено слободно да го изнесе своето мислење. Во едно слободно општество на секој човек треба да му биде допуштено светот да го гледа на каков што сака начин. Ако некој е потиштен, и сака да му помогнам да излезе од таму, му стојам на услуга.


 *Дали вашата книга Лагите на љубовта е инспирирана од материјалот собран од вашите пациенти?*

 Не. Постојат два извора податоци кога зборувате за љубовта, лагите, сексот: она што го дознавате за сето тоа од книгите, театарот или телевизијата и од другите луѓе; како и од сопствениот живот. Во оваа книга јас наведувам одредена литература, но поголемиот дел е базиран на мојот личен однос кон љубовта.

 *Дали, тогаш, книгата е инспирирана од неверсвојто во вашите соисшвен брак?*

 Тоа е мошне деликатна тема. Мислам дека за тоа нема да кажам ништо, бидејќи тука е вклучена и една друга личност. Затоа, мислам дека тоа засега ќе остане во приватната фиока. Но, таквите работи тешко се избегнуваат низ животот, зарем не? Практично секој ќе се изгори, порано или подоцна.

 *За што сшанува збор?*

 Да го земеме, на пример, Фројд и неговиот поглед на сексуалноста. Претерано поедноставувајќи ги работите, тој го истакнува конфликтот помеѓу сексуалната желба, која самата по себе не знае за граници, и забраните и табуите што се спротивставуваат на нејзиното задоволување. Оттаму и потиснувањето и сите други механизми кои ја вообличуваат и припитомуваат сексуалната желба. Тоа беше негов главен вектор. Цивилизациските неугодности имаат врска со проблематиката на човечките импулси. Наместо задоволувањето на желбите и страстите, тие импулси се свртеа против забраните неопходни за одржување на цивилизираното општество.

Мојот поглед на работите тука е комплементарен.. Исто така, постои проблемот на односот кон вистината и вистинитоста, отвореноста и комуникацијата, од една страна, и

отсуството од вистина и отвореност, и заради тоа доминација, од друга страна. Така доаѓа до сукоб меѓу вистинитоста и обманата, довербата и недовербата. Да го земеме предвид она што се случува во љубовниот однос, или во бракот, кога станува збор за вечниот триаголник. Ако А и Б се љубовници, а Б и Ц имаат одреден однос, а притоа А смета дека постои само односот А и Б, тогаш настануваат неверството, измамата, љубомората.

Она што луѓето најмногу ги вознемирува не е потребата да ја потиснат желбата, туку потребата да го сокријат она што го сакаат, го работат и мечтаат. Кризите ги погодуваат екстремно страсните и сензуелни врски, а во несексуалните односи тоа се доживува како мамење. На пример, кај галеристите и антикварите неверојатен бес предизвикува фактот дека некој фалсификатор успеал да го протури својот фалсификат. Таквиот бес поради мамење не е ист со љубомората, но често се заменува со неа. Играта се игра, а во неа ја менувате стварноста за другите луѓе. Тие ќе помислат дека работата е во тоа да веруваат во она во што вие сакате тие да веруваат, такашто тие веруваат во она во што вие верувате дека е добро за нив да веруваат.

Таквата ситуација воспоставува, во политичка, економска и сексуална смисла неvistинитото поле, поле на лагата; така што, иако не лажете, живеете во еден лажен свет, како на макро така и на микро-ниво. Многу луѓе збудалуваат поради контрадикцијата: „Дали да верувам во она што ми е речено?“, и „Дали да им верувам на своите сетила?“ Во буквална смисла тоа е психоза. Но, јас во оваа книга не го ставам тежиштето врз *начиноџ* на кој луѓето стануваат луди, туку на проблематиката на „нон-конпосибилниот“, неконзистентен универзум. Според Лајбниц, услов за постоење на еден од безброј можни универзumi е сите негови елементи да се „конпосибилни“, што значи да можат едновремено да постојат. Кога имаме лага или мамење, тогаш настанува состојбата на „нон-конпосибилност“; или верувате во лагата, или во она за што се работи. Кога не верувате во она за што се работи, затоа што верувате во она што ви е речено, тогаш морате да ги порекнувате сопствените сетила. Ако, пак, им верувате на своите сетила, и не верувате во она што ви се зборува, морате да се одрекнете од довербата што ја имате во сведоштвото. Во случаите кога обете сведочења се еднакво можни, доаѓа до конфликти кои се вистинска агонија. Постојат цела една динамика, геометрија, некаков длабински калкулус за извесноста и можностите. Нешто може да биде сосем извесно, но истовремено и невозможно.

Познавам еден пар, двајца мирни, општо познати луѓе. Едно попладне околу четири и пол, жената, симнувајќи се низ скалите по попладневниот одмор, ги затекна во дневната соба секретарката и својот сопруг како голи лежат на каучот. Вџашена, таа запрашала: „Што правиш со таа жена на мојот кауч?“ Тој ја погледнал и ѝ рекол: „Тоа не е жена, тоа е водопад“. Таа жена ми рече дека тогаш почнало да ѝ се врти во главата и дека сакала да се онесвести. Не можела да ја усклади неговата изјава со она што самата го гледала.





Тоа секако е ѓрилично „влажен“ изговор!





Па, тој стварно тоа го направил. Овој пар имал обичај да ја практикува тибетанската тантричка медитација (во која духовно се нагласува еротската страна на психата). Но, жената била потполно зашеметена од неговиот одговор, речиси до точка

на хипнотизираност. Мнозината луѓе, до одредена граница, се во хипнотичка состојба. Речиси целата популација потпаѓа под влијанието на Гебелс, Реган, Никсон итн. Ваквата состојба се индуцира во раното детство.


 *Зарем лажењето во љубовта првенствено не е одбрана од сексуалната љубомора, и зарем шрендош кон груен секс не е обиг да се избега од тој конфликт?*


 Тоа само до тривијалност го редуцира сексуалниот чин, и така го губи значењето. Можете да го избришете значењето на актот на ставање пенис во вагина, во уста, чмар, или под пазувите, но ако на интимното соединување на две тела му дадете значење поголемо од јукстапозицијата на два епидерми и мукози, ќе се најдете во царството на страста, и тоа нема туку-така да можете да го занемарите. Во западниот свет уште од првите записи имало оргии и неограничувачка сексуалност. Уште од *Илијада* и Хомер, преку Овидиј и *Уметноста на љубовта*, постоела и се провлекувала таа бесмислена, неизбирлива и безначајна толпа; а едновремено, тие односи одеднаш добиваат големо значење, како што покажуваат Парис и Хелена, Агамненон и Менелај, итн. И така тоа станува прашање на животот и смртта. Исклучителниот конзервативизам е присутен во сите видови на социо-економски структури. Платоновите опис на земската, а не на небската Афродита, сосема му одговара на **Penthouse** магазинот.


 *Но, зарем лагите меѓу љовите не се неминовни поради љубомората и конфликтите меѓу интересите?*

 Додека Ерусалим не го изградиме во пријатната и зелена земја Англија, ќе мораме да живееме во синагогата на Сатана. Но, мора да се почитува функцијата на секое време да се обиде работите да ги види чисто и да ги изрази на најдобар начин, без мисионерски намери. Мене читањето на Ла Рошфуко и Монтењ секогаш ми е како здив од свеж воздух; дали и со Вас е така?

 *Зошто неогамна ја напуштивте вашата клиника во Лондон?*

 Во секој случај бев истрошен и преморен. Сакав да се одморам по отприлика триесет години занимавање со сето тоа. Ми се чини дека доволно бев, како што би рекле некои мои колеги, во првите редови. Не е вистина дека го воздигнував лудилото и ја идеализирав шизофренијата. Само реков дека шизофреничарите се исто така луѓе како и сите ние, обични луѓе што се распаѓаат поради оваа или онаа причина, можеби генетска, можеби конституциска, а можеби од некоја друга природа. Никогаш не сум тврдел дека лудите луѓе се попросветлени или подобри од вас или од мене. Поголемиот дел од навистина лудите луѓе не се баш пријатно друштво. Никој кој им годи на луѓето и кој е добро друштво, не се отстранува туку-така, бидејќи луѓето сакаат да бидат со таквите.

 *Дали сè уште верувате во шивовите на засолништа какво што беше Кингсли Хол, кадешто пациентите главно беа слободни од контролата на особјето?*

 Кингсли Хол почна со работа затоа што сопственикот го убедив да се обиде да ги третира менталните немири и конфузии како безопасни состојби. Никој не знаеше какви се тие луѓе кога се вон душевните болници, бидејќи штом ќе паднете во една од тие состојби, веднаш се наоѓате себеси врзани во некаква задна просторија, или однесени во душевна болница. Реков: „Како би било кога, едноставно, би живееле во заедница,

повторно воспоставувајќи ги искинатите врски меѓу нив и нас?” Тоа можеби би можел да биде одговор на сите прашања, ако успееме да ги елиминираме лековите. Никој од нас тоа не можеше да го осознае без да пробаме. Така зградата ја добивме на петгодишно користење.

Сè уште е примамлива можноста за отворање на помали засолништа за заплашените луѓе. Таквите места можеме да ги наречеме и засолништа, како засолништата за птици, за човечкиот дивеч, за оние чиешто социјално програмирање и условување се распаднало, па поради тоа стигнале во толку диви состојби. Во поголемиот дел земји се размислува за идејата на куќа на пол пат. Но, ова што ние го направивме беше куќа за целиот пат. Пред средствата за смирување, електрошоковите и лоботомииите, третината од сите оние што доживеале нервен слом и со дијагностицирана психоза биле примени во болница, покажуваше тенденција потполно да се среди и да излезат за три месеци, и тоа без било каков третман, којшто денес по правило се дава веднаш по приемот. Колку што ми е познато, единственото испитување во психијатријата што направило споредување меѓу таканаречените нелекувани луѓе во некоја прстојна околина и луѓето лекувани во клинички контекст, покажа дека опоравувањето на психијатриски нелекуваните личности е подобро од оние кои се правилно лекувани во психијатриски контекст. Нема ниту најмали докази дека на овие првиве им е полошо. Во Америка често ме повикуваат да правам клинички демонстрации со шизофренија. Им реков дека ќе интервјуирам некој шизофрен ако можат да ми најдат некој што не бил под медикаменти. Оваа земја треба да ја минете надолж и попречно за да најдете некого што има шизофренија а да не е под медикаменти, или да има психијатриска нега, и да не е во бекство. На цела една генерација на психијатри веќе не им е познато какви се тие луѓе кога се без медикаменти...☐

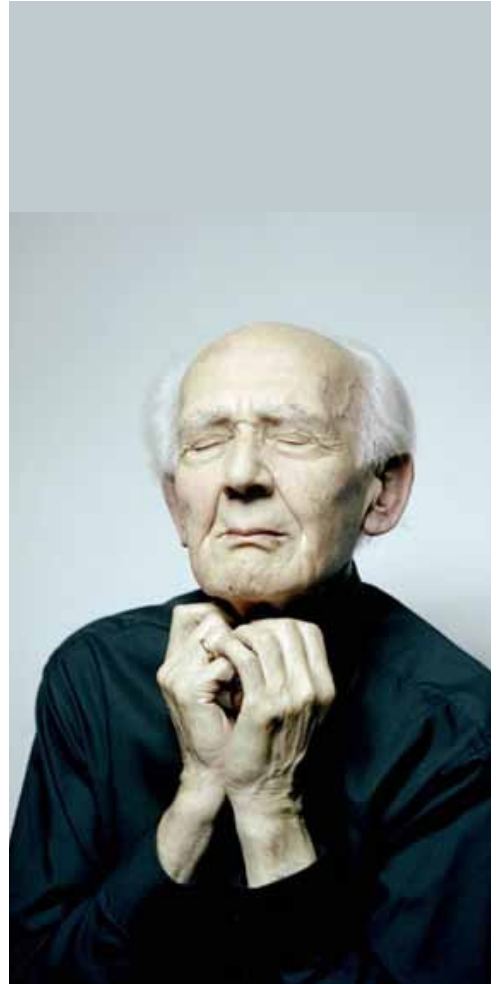
*разговарал: **Anthony Liversidge: OMNI**, април 1988, New York*

превод: П. Вулкански

(Тема 101 за Р.Д. Леинц продолжува во следната Маргина)

МОДЕРНА И ПОСТМОДЕРНА

Зигмунт Бауман е роден во Полска. Предавал социологија во Израел, САД, Англија и Канада. По дваесет години работа на Универзитетот во Лидс, тој денес е пензиониран професор. Неговата теориска работа датира од педесетите години, кога претежно се занимаваше со прашањата на класата, социјализмот и херменевтиката. Иако и овие трудови на Бауман предизвикаа значително интересирање на интелектуалната јавност, нивното влијание не може да се спореди со влијанието на Баумановите текстови настанати во доцните осумдесети кога тој почна да ги разгледува прашањата на модернитетот и постмодернитетот. Од овој последен период значајни се неговите дела: *Законодавци и интeрпpеtаtopи* (1987), *Слобода* (1988), *Модернишеиш* и *холокаусиш* (1989), *Модернишеиш и амбиваленција* (1991). Последната



книга на Бауман, *Навестувањата за постмодернишеиш*, објавена 1992. во Лондон, претставува збирка есеи чии што средишен предмет е контингентната природа на постмодерниот општествен живот. Овде особено заслужува внимание обидот на Бауман да формулира еден социолошки појмовник што ќе му одговара на постмодерното искуство. Таквиот обид бара напуштање на конвенционалните социолошки концепти какви што се општество, нормативна група, социјализација и слично.

Во контекст на други социолошки интерпретации, анализите на Бауман се посебно оригинални тогаш кога се занимаваат со моралитетот и етиката. Додека многу толкувачи на постмодернитетот ја нагласуваат естетиката, Бауман настојува да докаже дека постмодерната бара повторно тематизирање на етиката.

МОДЕРНИТЕТ, ПОСТМОДЕРНИТЕТ И ЕТИКА

Интервју со Зигмунт Бауман

🗨️ Која е вашата средишна идеја кога сѐтанува збор за односот меѓу модернистите и постмодерните?

📖 Би рекол дека постмодернитетот е модернитет за себе, модернитет што ја надминува својата неадекватна свест и достига до разбирањето на она што стварно е на дело, то ест, производството на амбиваленција и плурализам, и се мири со фактот дека целите кои првобитно биле поставени – рационалниот поредок и апсолутната вистина – никогаш нема да бидат достигнати. Некои општествени теоретичари сугерираат дека треба да се зборува за „доцен модернитет“, додека јас му давам предност на терминот „постмодернитет“ кој поттикнува поголема интелектуална одважност – ослободувајќи ве од врзаностите за одредени артикулации типични за модерните времиња. Вие можете да се држите настрана, од надвор да набљудувате што се случува и да употребувате нови концепти, артикулации и модели. Тоа едноставно е здрава одлука да се зборува за постмодернитетот повеќе отколку за доцниот модернитет, без нужното прифаќање на секоја глупост напишана во име на постмодерната теорија. Инаку, оваа термилошка дискусија не е многу важна бидејќи со самиот термин постмодернитет се признава фактот дека сме врзани за модернитетот.

🗨️ Зошто расправа за постмодерните е значајна?

📖 Затоа што тоа е самосвесна фаза во развојот на модернитетот; ние сме проклето сигурни во тоа што е на дело. Така, ние знаеме дека амбиваленцијата и контингенцијата се тука за да останат, и нашата задача е да научиме како да живееме заедно со нив.


🗨️ За да се разбере постмодерните треба, според Вашата сугестија, да се најубавите категории како што се: општество, нормативна група (класа или заедница), социјализација, контрола, и да ги замениме со категории „социјалитет“, „станиште“, „самоконституција“ и „самоздружување“. Зошто?


📖 Еднаш кога ќе станеме самосвесни, еднаш кога ќе дојдеме до сознанието дека амбиваленцијата и контингенцијата се неизбежни, ние престануваме да зборуваме за социјалниот систем, општеството, и почнуваме да зборуваме за процесите какви што се: социјалитет, станиште, самоконституција. Овие категории треба да го зафатат просторниот и временски тек на современиот живот. Тие се здобиваат со сопствено значење во опозиција спрема ортодоксниот вокабулар: „структура“, „систем“, „ограничување“, „детерминанта“ итн, вокабулар организиран околу сликата на животот како некаква „билијарска кугла“. Денес, помалку од било кога, постои „даденоста“ и уште помалку „еднаш-засекогаш-даденоста“. Заедниците се здружуваат и раздружуваат, а самоконститутивната активност е синонимна со овој процес. Ние влегуваме во односи и ги создаваме со тоа влегување, ние излегуваме и ги разурнуваме односите. Изместување на интересите, изместување на вниманието, изместување на фокусот на


интеракција и/или идентификација. Замислете вовлекувачки вртежи: процесирачко нешто кое го задржува својот „идентитет“ единствено под услов да не го задржи. Така живееме веќе подолго време, единствено што навикнавме да веруваме дека таму некаде „зад аголот“ постои еден суреден, транспарентен рационален свет, крај на историјата. Сè ќе стапне во мирување кога ќе стигнеме во тој рационално организиран, совршен свет. Секаде ја имате истата перспектива, од Маркс до Вебер и Диркем, да не ги споменуваме политичките идеологии што настојуваат хаотичниот, несреден свет да го заменат со просирен реалитет.

Последниот голем обид светот да се претстави како суреден систем беше оној на Талкот Парсонс - обид на дезорганизираниот свет да му се наметне некој вид ред, со селекцијата на некои аспекти како нормални а други како ненормални, девијантни, што го нарушуваат моделот и слично. Но секој обид општеството да се предочи како конзистентен модел нужно е обид кој, за да биде селективен, арбитрарно одредени начини на општествен живот ги прогласува за норма и, според истата логика, сите други феномени ги класификува како ненормални: или како резидум на минатото кој евентуално ќе ја изживее својата цел и ќе исчезне, или како некакви туѓи елементи кои што мораат да бидат искоренети или маргинализирани.

 *Што ја карактеризира постмодерната форма на заедница?*


 Мошне кусиот одговор е дека најкарактеристичните форми на овој тип заедница се флуидноста, променливоста. Она што го покажувал во текстот *Модерните и амбивалентности*, но и во делото *Навеснувања на постмодерните*, се состои во тоа дека постмодерните заедници им се послични на Кантовите естетички заедници отколку на Тениевата заедница која му претходи на изборот на секој нејзин член и го детерминира. Овие заедници немаат никаков друг цврст темел освен определбата на нивните членови да живеат во нив, така што траат онолку долго колку што вниманието на членовите е живо а емоционалната определба силна. Во спротивно, тие едноставно исчезнуваат.


 *Постмодерната често се поврзува со естетичко. Така Мајк Фишерсон зборува за естетизацијата на секојдневниот живот, а Дејвид Харвеј ја гледа постмодерната како хегемонија на естетичко над етичко. Иако истото така зборуваше за естетика, Вие пишуваше го ставаше врз етиката. Постмодерните е време во кое моралите е таму каде што тој всушност припаѓа, меѓу индивидуалните агенци. Дали ова сѐјалиште е спротивставено на теориите на постмодерната кои што инсистираат на естетичко?*

 Повеќе сум наклонет кон нагласувањето на етичкиот аспект на постмодерните. Се согласувам со луѓето што пишуваат за естетизацијата; и самиот напоменав дека постмодерните заедници се реминисценции на естетичките заедници. Но, етичките проблеми се поважни за постмодернитетот затоа што модерниот начин на етиката регулација на човечкото комуницирање доаѓа кон својот крај. Овој модерен начин имаше два аспекти: од една страна, тоа беше обидот моралната одговорност од индивидуумот


да се пренесе на институциите, на организациите какви што се државата или црквата, и, на друга страна, тоа беше она што го нареков „адијафоризација“. Во средниот век црковните концили за одредени прашања донесуваа одлуки дека се „адијафорични“, што значи неутрални од позициите на верата, така што црквата нема директен однос кон нив, тие не можат да се подведат ниту како грев ниту како доблест. Го употребувам терминот „адијафоризација“ како алегорија: она што денес се случува: еден број важни човечки акции се прогласува за морално адијафорични, т.е. неутрални од морален аспект. Најголемиот број активности регулирани со организацијата денес се изложени на адијафоризација: должноста се извршува без да се поднесува морална одговорност поради тоа.


Двете форми на морална регулација сега се во криза; ние веќе не им веруваме на гломазните институции кога ни велат што да правиме. Авторитетот на црквата, политичките партии, академските институции - очигледно паѓа. Одговорноста поместена од индивидуите сега им се враќа - Вие и јас во голема мерка сега сме си препуштени себеси при донесувањето одлуки. Немаме морален код што би претендирал да биде апсолутен и универзален. Пак се соочуваме со морални проблеми, како модернитетот и да не постоел: фрлени сме назад кон индивидуалната одговорност. Тоа е причината зошто мислам дека социолошките теории за морал што го гледаат општеството како автор и бранител на моралот, треба да бидат ревидирани. Ова, се чини, е клучниот елемент во секој обид за разбирање на постмодернитетот.

 *Постојат ли било какви сличности меѓу предмодерните и постмодерните времиња?*


 Понекогаш предмодерните општества ги нарекуваме традиционални. Она што го нарекуваме владеење на традицијата всушност претставува рефлекс на околностите во кои луѓето живеат по шемата „јас те набљудувам тебе - а ти мене“, кадешто секој е под контрола, под притисок на одреден тип на навики и обичаи. Тоа отприлика беше предмодерната ситуација. Таа е замената со анонимноста на модерниот живот. За разлика од предмодерните, во модерните времиња главно живееме како странци коишто меѓусебно не се познаваат. Така што прашањето станува: како можат да се обезбедат одредените предвидливост и ред во човечкото однесување кога не постои визуелното надгледување на соседот, никаков притисок од страна на соседството или локалната заедница? Во модернитетот тоа беше постигнувано со помош на поставувањето на обврзувачкиот морален код зајакнат со репресија зад него, што луѓето ги дисциплинираше; но, од друга страна, во тоа време голем дел од човечкото однесување направен е морално индиферентен.


Сега сè уште сме во друштво на странци и од тоа стојалиште ништо не е променето. Не сме вратени во Тениевите локални заедници. Сепак, преградката на „големиот код“ не е толку цврста како порано, па оттаму мораме да нагаѓаме кога станува збор за нашите односи со сексуалниот партнер, со децата, родителите, носејќи ја тежината на одговорноста како нештата ќе испаднат.

 Многу луѓе се чувствуваат нелагодно во постмодерниите обвинувајќи го за nihilistiчки релативизам. Но категоријата нихилизам има слаба дескриптивна вредност; таа е повеќе полемична категорија со која се цела не кон луѓето што немаат вредности туку кон оние што имаат инакви вредности. Зошто ова обвинување е толку раширено?


 Добро, можам да ви дадам одговор имплициран во вашето прашање од здраворазумски тип. Сите ние сонуваме за цврстиот темел врз кој ќе чекориме. Но постмодернизмот, кој не значи дека секој може да оди каде сака и да прави што сака, едноставно подразбира дека не постојат сигурни и брзи начини за раздвојување на добриот од лошиот пат, добри и лоши култури итн. и ова ве враќа кон прашањето за морален избор и одговорноста - тоа ве прави одговорни а многу луѓе токму тоа не го сакаат.

Деконструкционистите покажуваат дека секое верување, дефиниција и цврсто стојалиште токму минуваат низ кризата од различни и арбитрарни интерпретации. А одовде може да се оди само кон други интерпретации. Не од грешките кон вистината, туку од една интерпретација кон друга; и тоа е она што вознемирува, тоа е причината зошто постојат отпори кон постмодерниот скептицизам.


 „Постмодерниите е шанса за модерниите. Толеранцијата е шанса за постмодерноста. Солидарноста е шанса за толеранцијата” - напишавте во *Текстот* Модернитет и амбиваленција. Како се доаѓа од толеранција до солидарност?


 Ова е најтешкото прашање. Мојот одговор е прост: не знам. Мислам дека во постмодерниот свет непрекинато сме на крстосница, такашто никогаш не можеме да бидеме сигурни дали крстосницата е зад нас. Постојат два вида толеранција. Едниот води во рамнодушност или дури во некоја форма на хетерофобија којашто денес си ја присобира силата ширум Европа. Другата теориска можност се разбира е солидарноста, но не знам како се стига до неа. Мојата работа не е профетска. Општествените науки немаат никаков кредибилитет за правење пророчки ставови. Општествените научници што го користат својот авторитет за предвидувања, претставуваат само лажни профети. Сè што можеме да направиме е да ги разгледаме различните можности.

 Дали сугерираате прифаќање на конингенцијата како начин за култивирање на односот на солидарност?

 Да, но се зборува за толеранцијата кон различното и тоа е крајно сомнително прашање. Не е лесно да се каже до кој степен анксиозноста што се чувствува при присутноста на некој друг, непознат, странец е посилен од било кој вид на општествен ангажман. Она што е на дело сега во Европа е екстремниот раст на миграцијата. Како што ќе се развива единствената Европа ова ќе се засилува сè повеќе, така што, претпоставуваме, популацијата ќе станува сè поизмешана а присуството на другиот, странецот, ќе стане нормален феномен. Таквата состојба не предизвикува било какви неволји во периодите на просперитет кога луѓето чувствуваат економска сигурност. Сегашната експлозија на хетерофобија, национализам и омраза кон имигрантите е поврзана со сегашната

економска криза и со невработеноста. Колку долго ќе трае овој феномен, тешко е да се каже.


 *Вие ѝосѝмогернаѝа ја согледуваѝе како обележена со разлики, ѝлурализам, амбиваленција и конѝингенција. Шѝо гледаѝе како евиденција за ова?*


 Тоа е клучниот проблем. Ќе се обидам да дадам неколку примери за ширење на амбиваленцијата и плурализмот. Се сеќавате на Аристотеловиот поим **катарза**, и на неговата теорија за трагедијата? Улогата на драмата била на гледачот да му понуди катарза. Катарза значи „прочистување“. Драмата им се покажуваше на луѓе кои на некој начин го загубиле својот пат. Тие се пронаоѓале себеси во една абнормална ситуација што создавала многу страдање. На крајот на драмата, абнормалноста е превладеана и вие му се враќате на нормалното: моралното правило е обновено. Современата уметност ја нема катарзичната улога поради едноставна причина што современите уметници не прифаќаат дека постојат „нормални“ наспроти ненормални човечки услови; дека постои некој општ морален закон кому можете да му се вратите од абнормалноста. Она што го доживуваме како тешка ситуација, несигурност – тоа не е абнормалност, туку перманентна човечка состојба. Сè е амбивалентно, нема авторитетно решение на крајот на модерните драма, роман или филм. Наместо тоа на луѓето им се зборува дека, доколку тие бараат сигурност и потполно докажан одговор, дека тоа е залудна работа. Во современата уметност светот не се претставува како расцепен на добри и лоши луѓе. Шпионските трилери, на пример, типично се амбивалентни, со херои коишто се определуваат за страшни злосторства за да ја одбранат татковината.

Михаил Бахтин го разви концептот за „карневалска култура“. Карневалската култура значеше *ѝривремено* укинување на секојдневниот живот со цел, според Бахтин, *нормаѝа* каква што би требала да биде во секојдневниот живот да се направи помалку обврзувачка и со тоа поподнослива. Во современиот живот карневалската култура е преместена од маргините во центарот. Во Британија годишниот циклус се состои од два дела. Првиот е оној кога луѓето штедат за летниот одмор и одат во некои минидизниленди во специјални подрачја резервирани за одмор; вториот е подготвувањето на луѓето за божиќните празници. Карневалските елементи доминираат со годината, давајќи му значење на нормалниот живот. За Бахтин, карневалот беше кус исклучок за уште подобро да се потцрта строгоста на нормалниот живот. Сега, меѓутоа, улогите се свртеа. Уште повеќе: „да бидеш прикажан на телевизијата“ е потврда на реалитетот. Бидејќи играта стана услов без кој нема реалност, тоа е причината поради која вие, за да бидете сигурни дека семејните настани се реални, ги ставате нив на видео. Да се биде виден на екранот е современа дефиниција на она да се биде „стварно реален“. Она што некогаш беше рефлекс на реалноста денес станува стандард за реалноста.

Друг пример за ширење на амбиваленцијата и контингенцијата е тоа што суспензијата на сомнежот веќе не е привремен феномен туку перманентен услов. Разликата меѓу симулацијата и дисимулацијата доживеа ерозија и тоа е причината поради која Бодријар зборува за *симулакрумоѝ*, ниту симулација ниту дисимулација. Ние веќе не мислиме дека дистинкцијата меѓу претензијата и реалитетот е толку важна.

СЛОБОДА И РЕПРЕСИЈА


 Во делото Слобода, Вие докажувате дека современото општество се интегрира со помош на слободата (попрошувачката слобода), а не со помош на репресија на слободата. Подоцна во Шекспир Модернитет и амбиваленција анализираше дека стануваме „инхерентно не-самогдоволни ентитети“ во нашата приватна зависност од експертите. Се чини дека постојат два различни аспекти за слободата во Вашата работа. Едниот е дека општествениите науки ја проценуваат релативната автономија на човечките суштества. Второ е дека во постмодернистите слободата се здобива со историски исклучителна улога. Дали се согласувате со ваквото читање?


 Да, но тоа не е толку прашање дали постмодерната допушта повеќе слобода за индивидуите од модерната. Јас навистина не знам како тоа може да се мери. Мислам дека секоја слобода е општествен однос: колку повеќе имам слобода јас, толку помалку ја има другиот. Слободата значи можност да се дејствува по сопствена волја или, ако сте способни за тоа, на соодобен начин, што значи дека некој друг треба да биде компромисен или да се предаде. Ова не важи за слободата во однос на природата, да речеме за слободата на скулпторот што обликува камен менувајќи го неговиот изглед; во овој случај, колку повеќе вештина има тој, толку е послободен да ги примени своите уметнички идеали не на ничија сметка освен на каменот. Но кога станува збор за слобода во општеството, колку подобро можете да ги примените вашите интенции, толку некој друг има послаби шанси да ги примени своите сопствени желби. Тоа е причината поради која не знам како може да се измери „вкупното количество на слобода во општеството“.


Она што се случи во постмодернитетот е тоа дека слободата е прифатена како наша судбина. Ние знаеме дека сме „осудени на слобода“ и дека тоа е ситуација на огромен ризик. Во својата последна книга Галбрајт пишува дека за прв пат во историјата на модернитетот поголемиот број луѓе сакаат можности за онаа слобода што носи ризик. Во текот на модернитетот секогаш постоеше малцинство од привилегирани луѓе, членови на елитите, кои сакаа што помало мешање од страна на општеството, но мнозинството, доколку тоа му беше допуштено, нив ги прегласуваше и ја фаворизираше државната редистрибуција на доходот. Ова мнозинство чувствуваше дека слободата работи против него. Сега во богатите земји постои мнозинство луѓе коишто се чувствуваат подобро со сите ризици што ги вклучува слободата и стоењето на сопствени нозе; тоа мнозинство се чувствува подобро ако не ги плаќа порезите и откажувајќи се со тоа од сигурноста што ја нуди државата. Галбрајт заклучува дека во иднина луѓето кои малку нешта можат да направат со својата слобода ќе бидат систематски уривани. Денес сиромашните - културно, според социјалното одредување и по самоодредувањето - се „лоши потрошувачи“ повеќе отколку „експлоатирани произведувачи“. Тие не се носители на еманципацијата, како Парсифал или Прометеј, ниту носители на алтернативната иднина, ниту политички се „секси“. Тие се токму луѓе што не го можат она што ние го можеме, а би биле страшно


среќни да можат тоа да го направат. Со изборот на пазар кој едновременно се движи кон центарот на самоконституцијата, социјалната интеграција и системската репродукција, пазарните стандарди тежнеат кон тоа да доминираат над моралната одговорност или да ја заменат, а една од последиците е губењето на одговорноста за *одгалечениот сџиренец* - без оглед дали тој се јавува во ликот на денешните сиромаси или во идните генерации.

Интересот на државата за дистрибутивна правда секогаш потешко добива легитимација - тоа е рецепта за изборен пораз. Пазарните стандарди исто така ја заробуваат имагинацијата на сиромашните; сите одбрани се поврзани со зголемувањето на потрошувачката моќ.


 *Мислите дека е можно поличка и комунална слобода да ѝ бидат контраже на слобода ориентирана кон пошувачка?*

 Типот на конфликти со кои мнозината беа соочени во 19-иот век водеше во создавање на масовни политички партии, масовни синдикати итн. Заради тоа што индивидуалните интереси не можеа да бидат задоволени - тие бараа колективен напор. Но начинот на којшто денес се задоволуваат индивидуалните интереси не ја промовира колективизацијата на интересите. Напротив, Западна Европа сега е соочена со приватизацијата на побуната. Се обидов тоа да го протолкувам во делото *Навесувањата на поимогерничкиот*. Следствено на тоа, не мислам дека има многу шанси за политичка слобода, то ест за онаа слобода во смисла на старогрчкиот полис, слободата на собирање на агора и донесувањето на одлуки.

 *Што мислите за прашањето на економијата? Може ли тоа да биде проблем чие разрешување ќе води кон колективизација на интересите?*

 Партикуларни прашања - но тие не се материјал од кој може да се прави политиката. Партикуларните прашања - групите што вршат притисок на владата - веројатно претставуваат бран на иднината. Традиционалните политички партии беа засновани на ситуацијата кадешто постоеше еден главен конфликт кој го поделил општеството на две страни. Денес, меѓутоа, не постои таков единствен конфликт што ги надминува сите други. Постојат различни конфликти од кои секој го кине општеството во различна насока. Како да се обединат овие конфликти - тоа е проблем.


 *Кој тип на репресивен механизам дејствува во современото општество?*


 Накратко: зависноста се постигнува со помош на заведувањето. Привлечните понуди на совети од страна на експертите, понудата на роба од страна на трговците што ќе ги решат сите видови проблеми. Заводливите предлози потрошувачите ги поздравуваат; но еднаш кога ќе ги прифатите станувате зависни од експертите и пазарот. Почнете да се потпирате на брачните советници и брзо ќе станете зависни од експертските совети како да го задржите вашиот брак. Тоа е „кадифена зависност“, зависност која луѓето активно ја бараат и ја избираат доброволно.


Слободата нуди многу прекрасни нешта, но таа не нуди едно нешто коешто е клучно за индивидуалната благосостојба, сигурноста - то ест да бидете сигурни во тоа дека она што го работите е правилно, дека одлуката што сте ја донеле не е погрешна. За да се стекнете

со таквата сигурност имате потреба од авторитет кој е посилен од вашата самодоверба. Потрагата по таква сигурност ги води луѓето кон сè подлабокото паѓање во зависност.


 *Но дали тоа е репресија?*

 Тоа е „кадифена репресија“. Имајте на ум, секогаш зборувам за слободните потрошувачи. Не зборувам за луѓето на социјална помош кои се под опресија на еден традиционален начин - тие 24 часа дневно се зависни од институциите кои ќе дадат пари или не, коишто можат да ги контролираат, коишто можат да влезат во нивните куќи кога сакаат. Но денес Фукоовата паноптичка власт се применува на малцинството. За мнозинството тоа е зависност од типот: направи сам; луѓето радосно, доброволно, со уживање влегуваат во однос на зависност со маркетиншките компании, со експертите (технолошки или научни), со психолозите, психијатрите итн.

 *Но, нели е тоа едносмерно? Дали употреба на експертиза може да се гледа и како лично оспособување, како што вели Енџони Гуденс?*

 Најголемиот број на уживатели на експертските услуги не учат вештини. Наместо тоа тие еден сè поширок дел од своите животи го ставаат како легитимен објект на експертите. Погледнете го развојот на психијатријата. Тој се состои во дефинирањето на сè поголем број аспекти од секојдневниот живот како предмети на психијатријата сè додека секој аспект не стане потенцијален објект на психијатриски третман. Не верувам дека тоа е оспособувачки. Тоа може да биде така само во негативна смисла. Ние немаме никакви други вештини коишто не би ги вклучувале специјалистичките услуги. Стануваме наголемено зависни од технологијата и технолошки врамените рецепти за однесување што ги добиваме од страна на советниците. Тоа е кадифена репресија затоа што не се чувствува како репресија. Напротив, вообичаениот одговор е: сега сум помудар, сега подобро господарам со својата судбина. Но и тоа е ограничување на слободата. Вие следите нечији рецепти, веќе не се борите со проблемите туку само им дозволувате на другите да ги тргаат пред вас. Јас не велам дека тоа е добро или лошо. Само настојувам да разберам дека потрошувачката слобода е така поставена внатре во индивидуалниот и општествен живот што тој веќе не може да се избори против зависноста. Слободата се заплетка во мрежата на зависноста: вие станувате послободни со купувањето на повеќе експертски услуги и станувате зависни од нив. Дотолку слободата ја зголемува зависноста.


 *Како гледаме на посмеечката состојба на социологијата?*


 Во својата доминантна форма, социологијата произлезе од лажното ветување дека таа би можела да им помогне на менаџерите на јавниот, економски и политички живот. Двете големи бирографии во Америка - „ворфер“ и „велфер“ бирографиите - стоеја зад спектакуларниот развој на емпириската социологија. Емпириската социологија со практични цели беше таа што ветуваше дека ќе ги разреши општествените конфликти, ќе ги спречи штрајковите, несигурноста и нередите, то ест ќе им помогне на луѓето и институциите да ги реализираат своите цели. Поради крајот на студената војна, движењето кон индивидуалистичкиот слободен пазар и колапсот на социјалната

држава, обете бирократиите сега се во длабока криза. Значи, традиционалната база на социологијата полека се стеснува и дури, процесуално, исчезнува.


Денес постои силен страв меѓу социолозите во Америка затоа што некои социолошки одсеци веќе се распуштаат. Јас не сум загрижен, затоа што моето разбирање на социологијата е континентално, во традицијата на германската и француската социологија, повеќе отколку американско. Не верувам дека социологијата може да разреши било какви проблеми: ние не ги разрешуваме проблемите, ние стануваме уморни од нив. Меѓутоа, социологијата игра една друга важна улога, поинаква од споменатата, и која доаѓа до својата зрелост токму во периодов на постмодернитет. Социологијата нуди еден информативен, мудар, просветлувачки коментар за секојдневното искуство - коментар што станува составен дел од тоа искуство и на тој начин збогатувајќи го, ширејќи ги хоризонтите.

Задачата на социологијата денес е да ја подрива извесноста, бидејќи секоја извесност ги исклучува другите опции. Се сложувам со Валтер Бењамин дека историјата е гробиште на можностите. Секој историски развој значи дека неколку можности пропаднале и социологијата е тука можностите да ги држи живи. Ова укажува на тоа дека темелите на било кое решение, било кое верување не се апсолутни и универзални и дека сè е отворено за расправи и спогодби. Од тоа стојалиште, не треба да се биде загрижен поради отстранувањето на американските социолошки гранки поради тоа што тие се занимаваа со нешто сосема различно.


 *Влијанието на втемелувачието на социологијата беше традиционално силно. Доколку постмодерната го подрива нивното значење, што им останува нив?*

 Во некоја смисла им се враќаме на класиците. Не за да го повторуваме она што класиците го зборуваа, туку пак да направиме ист тип на социологија. Она што ги карактеризира класичните социолози е тоа дека тие се занимаваа со големите проблеми на своето време. Тоа беше традицијата на Диркем, Вебер и Зимел кои токму настојуваа да ја разберат положбата на луѓето фрлени во урбаното друштво. И тоа е она што социологијата, без оглед на тоа што ќе остане од неа, пак ќе го прави. Постои континуитет, но и дисконтинуитет. Додека најголемиот број на класичните социолози веруваше дека се движиме кон рационално организирано општество, ние во тоа веќе не веруваме. Додека тие веруваа дека историјата има цел, дека постои прогрес, ние во тоа веќе не веруваме. Ние само веруваме во тоа дека историјата е сукцесија на настани без однапред дадена насока.

 *Како ја гледаште иднината на Европа и на глобализацијата?*

 Пред сè, не сум сигурен дека постмодернитетот е погоден за глобализација. Постмодернитетот е култура на привилегираниот дел од светот и тој зависи од високиот степен на потрошувачка и изобилство коешто е типично за овој дел од светот. Тој не може едноставно да биде вграден во сечиј начин на живот. Нормално, стимулансите патуваат без економската и социјална база од која би израснале, тие се стекнуваат со некој вид независност, станувајќи така стимуланси дури и таму каде што не постојат услови

за нивен процут. Но, кога стимулансите се движат сами, без соодветна општествена-економска основа, тие можат да произведат непредвидливи последици. Јас покажував дека фаталната бура за комунизмот беше нарочана од страна на постмодернитетот. Комунизмот можеше да живее среќно со модерниот свет кој целиот беше насочен кон зголемување на производството - повеќе челик, повеќе јаглен, изградба на иригациони системи итн. Но тој не можеше да живее со еден свет заснован на уживање, слобода, игра, различност и слично. Тоа беше она што комунизмот не можеше да го произведе. Но дали ова значи дека во Русија, Бугарија или Украина денес е на дело постмодерното општество? Не мислам дека тоа е случај. Стимулансот беше присутен и таму и тој веќе ги предизвика своите последици. Исходот ќе биде некој вид мешавина чијшто карактер е тешко да се предвиди.

Најважниот феномен во Европа денес е бавното изумирање на националната држава. Националната држава беше единствена институција во историјата, која ги обединуваше економското управување, политичката власт и културната хегемонија. Денес, економското управување излегува од националната држава поради глобализацијата на економијата. Националната држава веќе не е економски систем, самовтемелен и самодоволен. Што се однесува до културната хегемонија, таа ја напушта државата движејќи се удолу. Движењето не се одвива нагоре како кога станува збор за економијата, туку надолу, кон друштвените движења, комуните, етничките групи итн. Она што остана во националната држава е чистата политичка власт која веќе ја нема потпората на економскиот менаџмент и културната хегемонија. Се прашувам колку долго оваа фикција може да проживее без своите други два столба. Веројатно се наоѓаме пред крајот на националната држава. Со какви разрешувања, тешко е да се каже. Присуствуваме и на економска глобализација и на културна трибализација која оди во спротивниот правец. Ова е нешто ново во однос на што ние не знаеме како да се поставиме, бидејќи целокупната досегашна социологија беше применувана на состојбу каде што трите споменати аспекти беа обединети. Од еднаш, секој од овие аспекти има свој сопствен простор, а на кој начин тие сега доаѓаат во интеракција тоа допрва треба да го осознаеме. 

Превод: Г.Н.Ом

Интервјуто со овој автор го водеше редакцијата на американското списание „Telos“ во Лидс, Англија, во јуни 1992. година. Разговорот е публикуван во „Telos“ бр. 93.

THE TRUE HISTORY OF ROCK AND ROLL DOUGLAS MICHAEL © 1991



"СЕКОГАШ
Е ИСТО..."

ЈАС СУМ ВО СВО-
ЕТО КАМИОНЧЕ

ВОЗЕЈКИ НИЗ
ЕДНА ТОТАЛНА
ПУСТОШ.

ОДЕДНАШ
ПРЕД МЕНЕ

ЕДНО БЕЛО
МОМЧЕ

ТЕ
МОЛАМ...
КОЕ ОЧАЈНИЧКИ
БАРА ПРЕВОЗ."



ЗНАЕШ?

МИ ТРЕБА
ПРЕВОЗ.

ВАЖИ...

НО МОРАМ ДА ТЕ
ПРЕДУПРЕДАМ,

И ТАКА
ЗАСТАНОВ.

РЕЧЕ ТОЈ.

РЕКОВ ЈАС.

"НЕ ГЛЕДАМ БАШ
СЕКОГАШ КАДЕ ВОЗАМ."



ПА СЕ
НАСМЕАВ.

И ТОЈ СЕ
НАСМЕВНА.

И ТРГНАВМЕ. "ЕЈ, СТАРИ."

НЕШТО
ПОДОЦНА
ТОЈ МИ РЕЧЕ:

ИМАШ НЕШТО ПРОТИВ ЈАС
ДА ВОЗАМ?

"НЕ, НЕМАМ", РЕКОВ.



И ТАКА ИЗЛЕГОВ
ДОДЕКА ТОЈ СЕ
ПРЕМЕСТУВАШЕ -

ТОГАШ ПРИТИСНА
ГАС И МЕ ОСТАВИ
ВО ПРАШИНАТА.

"НО ТОА НЕ Е
БИТНО, ТИ
КАЖУВАМ,

ЗАТОА ШТО БЕЛОТО МОМЧЕ
КАДЕ-КАДЕ ПОМАЛКУ ГЛЕ-
ДА ОД МОЕТО ПОЛУ-СОГЛЕ-
ДУВАЊЕ.

И ОБИЧНО
ТОА СТРАДА
И ГОРИ."

ВИСТИНСКАТА ИСТОРИЈА НА РОКЕНРОЛОТ

ЛОКАЛНА СЦЕНА

SKIPKO 21





Бендовите Мизар и Vermilion deviate (повеќе перформанс-група отколку бенд) се зад Нора. Како и Лили Марлен. Како и многу други нешта. Релативна сегашност (а и тоа капка, се цеди, особено додека вака се набројува) се String Forces и нејзиниот засега безимен CD-проект. Но, освен тоа, Нора е и многу повеќе од „единствената рокенрол-девојка во градот“. Уметник? Бљак, и тоа е мртво, ко и рокенролот, читај сидови.. Тоа „многу повеќе“ е нешто. Аура, „кик“, енергија, талент, субверзија... Отприлика токму за Маргина. Еве ви ја, сверови, пар полу-крвави парчиња (затоа што Нора знае да се чува, сепак!) од едно време **нојната кралица** на овој наркотизиран-некротизиран (што од глупост што од друго) град, така да знаете, принцези, флуоресцентната техно-круна се тркала низ скопските канализации менувајќи ги главите на жабите, само треба да се најде, на Нора во меѓувреме ѝ пораснаа стапалата, ех. „Има само подземни кралици“, ја поучивме Нора, „ова горе скоро и не постои“. „А Маргина, а Лифт, а врзувачите меѓу световите?“, нè потсети Нора. „Значи, сакаш да им бидеш кралица и на чаурите и на пеперутките и на сите слабички пчели, а ти најдебела!“ „Па, следам некои актуелни стратегии во близина“, алудираше Нора и така откривме некои слични идеолошки фреквенции, трут, матица, ова-она, сто години дремење, Дина-црви што излегуваат да се накркаат па пак доле... и тргна разговорот, од почеток..

М Драга госпожице Нора, во моментов знам за барем два вредни културни проекти во градов - филмот *Маклабас* и твоето снимање за ЦД - чијшто буџет е нула. Како воопшто го издржуваш овој одвратен, бездушен град кој не поседува минимум критериуми и којшто се пали бескрајно бавно и накнадно, ко фитиљ во цртан филм, и сè што имаме од него се тие комично гарави лица наутро во огледалото, ко проклети потсеќања дека овде сè е џабе и дека немаме шанси?

НОРА: Стоички.

М СТОИ = ИЧ КІСК, ко што вели мојот пријател од лабораторијата за бесполово размножување. Значи не го бираш (психо)активниот квазигерилски пристап што го застапува господинот Путица, на пример, туку ја бираш таа величествена позиција на ќутук?! Се шегувам; „веќе сила, а сè уште копнеж“, тоа си ти, драга моја, цар.

НОРА: НеРАЦИонален цар, можеби... Глупо е во ваков град да се збори за цареви... Иако...

М Како оди снимањето, Нора? Ќе успееш да најдеш три-четири илјади марки и да му ги тупнеш на некој нафатиран влекач кој ќе ти среди во министерството и ќе им однесе дел од парите на Бугарите или Австријанците? Знаеш кај ќе се прави твојот диск?

НОРА: Изборот е ова: Или ќе се решам сè да направам сама или ќе морам сè да направам сама. Парите ќе ги најдам, во прашање е само време, а тоа што останува е да смислам на кој начин ќе ги шармирам спонзорите. Воедно треба да најдам некого кој успешно ќе го промовира мојот проект. А, моментот кога ќе знам каде ќе се печати дискот, ќе знам кога и во колкав тираж ќе се појави на пазарот. Сето тоа сè уште се спекулира.



М Добро, да ја забораваме црната сегашност и да се вратиме во уште поцрното минато. Како гледаш сега на сето тоа, Мизар, потоа цел куп бендови, неколку проекти со љупкиот разбојник Хинки, Лили Марлен, Dear Prudence?

НОРА: Мизар беше еден вид на инстант-карма. Групата веќе се соочуваше со својот крај, односно со заминување на нивниот фронтмен, остана да се влечка само она Мизар, а заедно со него и јас во потрага по нешто ново. Набргу прснаа и онака кривките врски меѓу мене и останатите членови на групата.

Другите искуства со, како што викаш, цел куп бендови, беа горе-долу слични. А, за проектите со љупкиот разбојник...

“Беа едни што имаа мала продавница за сувенири на Бродвеј...

- Мицибур и Сирацул?
- Да.
- Ќе ги видиме преку сателитската врска.
- Каде се сега? Во Њу Орлеанс?
- Си го пропуштил првиот дел од шоуто, нели? Тогаш си доаѓал.”



М Не, туку тогаш ги набивав во шише, ко бродови ко краставици, моите стари пријатели Мижираб и Мирикул. И точно, не видов кога парапсихологот-вентрикулист со својата вилушка ми ги трансферираше ко божја солза прочистените сигнали што доаѓаа од антените на атомската мравка... Чудна приказна, драга Нора, за тие чудни осумдесети години... Или се лажам?

НОРА: Беше тоа времето кога игравме нособојка трчајќи на ноктиња по турската чаршија и потоа јазејќи се по

олуците-тобогани се плескавме во базени со чај, каде кралицата Балонезе спокојно го чекаше својот плен, мамејќи нè со магичниот свон на клучевите од нејзините златни подземни кафези. А ние, малите гномчиња, се опивавме од чајот и крештејќи и кикотејќи се лежевме и висевме по малите педалинки како гротескни сплавови на медуза...бла, бла, бла.

М И уште ова: кажи ми за разликата меѓу онаа и оваа држава. Ние обајцата тие „формативни”, постадолесцентски години ги минавме во таа на некој чуден начин дури и либерална СФРЈ, купувавме плочи, најнови книги, имавме три премиери неделно во кино... Те фура на ентузијазам новава состојба или си резигнирана? По таа црта изгледа луѓето и политички се делат, тоа веројатно е значајно прашање, мислиш?

НОРА: Како голем фан на техно забавите што ги организира 103, често одам на нив... Мислам дека за некое време никој нема да ми верува за тоа колку некогаш беше невозможно да се случуваат вакви работи, но и како што и самиот велиш, се случуваа многу работи. Не знам... мене лично оваа „состојба” ме фура на резигниран ентузијазам (или обратно, на ентузијастичка резигнираност).

М Нора, одреден дел од таа, хм, скопска сцена во тебе гледа сосема автентична ноќна кралица, снажна, пред сè, мошне талентирана, прилично информирана, но и сиромашна ко Снежана и за сега без вистинска шанса; сето тоа само ја зајакнува аурата околу тебе или, обратно, те слабее? Можеш и сакаш да го носиш товарот на таа трнлива круна на подрумска принцеза или би му фурнала малку мускулеста светлина на тоа слабичко телце?

НОРА: Да.

М И, после? Кога клинците ќе ти кажат, „ете, нашата кралица потпиша за SBS”, нема да ти биде жал за сите тие стаорчиња?

НОРА: Зошто?! Така многу полесно ќе можат да се увезуваат разни француски и швајцарски сирења.

М А од таа „сцена”, би издвоила некогo? Сега - онака периферно, не? - работиш со еден нов бенд, String Forces. Какви се тие и, воопшто, има ли енергија меѓу клинците што растат меѓу кулисите на Македонија?

НОРА: „String forces” се релативно млад бенд кој постои веќе три години. Постои набој. Имаат кик. Воопшто, на музичката сцена се појавија цел куп нови бендови. На некој начин почнува да врие. Она што фали се луѓе кои ќе го насочуваат целото движење - фали сврзно ткиво и многу пари. Што се однесува до мојот перверзен ентузијазам... Сепак колективната работа е она што ме возбужува.



М Кажете ми нешто за тој хероински проблем во градов. Знаеш доста луѓе што земаат доуп, дури и се обиде, со пар луѓе, да направите нешто ко друштво за заштита на наркомани и наркофили. Што стана со тој обид и, воопшто, какви се шансите тој не баш занемарлив проблем да почне да се решава современо, ефикасно и цивилизирано?

НОРА: Би те корегирала. Друштво за заштита на зависници или уживатели на опојни средства. Проектот беше замислен повеќе како центар за информирање и помош. Добро е што некои од луѓето - носители на првобитната идеја, прогресираа во овој правец и веќе постојат реални можности на овој простор да се појави организација како дел од едно пошироко светско движење, која од одреден аспект ќе го третира ова прашање. Досегашните обиди од страна на поединци, дали поради нивниот непоправлив романтизам или поради тесниот концепт во кој беа ставени, не успеаа, а тие самите останаа распнати од јавното мнение, со тоа губејќи ги и претходните какви-такви позиции. На ова прашање ќе треба уште многу да се работи.

М Што станува со дискот за Ушко? Има некои проблеми, така, и тоа прилично апсурдни. Кажете ја таа бизарна приказна за нашите на бизарности навикнати читатели.

НОРА: Дискот „14 песни за Ушко” е готов, неговата промоција веќе одеше. Ако имавте можност да го видите прес-материјалот, ќе видите дека на местото бр.8 стои едно NOT VALID. Се работи за грешка (за мене сè уште непојмлива), од страна на издавачот „Независна музичка работилница - Трот рекордс” кој успеа, наместо композицијата што посебно ја изработив за оваа цел, да стави концертна матрица за истата песна иако таа веќе беше уредно префрлена на посебен ДАТ (од страна на издавачот) и беше повеќе пати емитувана на 103.


Проблемот станува дотолку побизарен, што конфликтот има шанси да прерасне во судски спор, се разбира доколку не се најде некаков компромисен договор. На ова можам да гледам само позитивно, како на добра лекција за во иднина.



М Драга Нора, слушнав за еден твој нов проект што е поврзан со децата-бегалци од БиХ. За што станува збор и какво е твоето учество во тоа?

НОРА: Првата работилница што ја работев со децата-бегалци од БиХ, беше во склоп на поголем проект, во кој работев на комуникација преку музика и движење. Работата многу бргу ме вовлече, така што истата работилница ја повторив неколку пати. Како еден чекор понатаму во овој правец беше и семинарот што го посетив овој Септември, за музико-терапија, а веќе следниот ќе биде проектот што го планираме како мултимедијална,

интерактивна претстава, во склоп на поголем проект организиран од Институтот за психологија при филозофскиот факултет.

М На крај, ќе им оставиш порака на твоите фанови? Или на оние што не те познаваат, на целата таа неиздиференцирана маса вон корициве, нешто ко епитаф, секое медиско експонирање е ко мала смрт, некој чуден оргазам на некакви Матрјошки во тебе, некое далечно ехо, така ли, потпиши се во книгата на впечатоци на овој сеизмограф, драга моја, и ти благодарам. 

Пандалф Вулкански



ПРИЗРАК ПРОТИВ СЕНКА

ПРИЗРАК ПРОТИВ СЕНКА Првото издание на книгата Призрак против Сенка беше отпечатено, во едно типично Темплум-издание, во 200 примероци. Бидејќи тоа издание е при крај подготвуваме ново кое можеби дури ќе има и колор корици! Тоа е тоа - беда, за што господинот Вулкански прилично знае. Според мое мислење книгава, раскошно илустрирана, треба да се отпечати во пар милиони примероци (ја покрива целата палета на читачи, од дечурлана до тнр. постмодернисти!) и да се претвори во предлог-сценарио за холивудски спектакл со буџет од 100 милиони долари. Толку што се однесува до милионите, уживајте во фрагментите од книгата што ви ги пренесуваме.

(Аббе Бузони)

КОЈ Е КОЈ, ОД СТРАНАТА НА МЕСЕЧИНАТА

Некои велат дека господинот Сенка живее длабоко под земја, движејќи се низ еден систем од специјално изградени засолништа (“внатрешноста на Земјината топка е како швајцарско сирење за тој монструозен глушец - крал на дупките!”); други одмавнуваат со главите и велат: „Глупости, дури и нему му треба светлина!”

Како и да е, господинот Сенка никој (што значи и: никогаш) не успеал во потполност да го опфати со поглед; само ненадеен трепет во мракот (црно преку црно), пред да се заспие, слично на одвај чујно мавтање на лилјак - нешто необјасливо но страшно; или молневита трага од крајот на долгата црна наметка што се губи зад некој агол, и тие чудни сеништа (од уште почудни светилки?!) по старите и мемливи сидови, тогаш кога минува господинот Сенка.

Неговите исчезнувања се објаснуваат на стотици начини, трансформирани во фолклор, успивни приказни, суеверија... Некои го поистоветуваат со Дракула, некои со Бетмен, некои (како славниот г. Лакан) со самиот принцип на празно или неодредливо (јаз во „јас”)... Негативна светлина, антиматерија, отелотворена црна дупка - тоа се некои од имињата на господинот Сенка.

Едно е сигурно: ли(з)гавите раце на правдата досега не успеале подолго да го задржат нашиот месечев јунак, со кој почнува оваа кршлива приказна...

Постојат три главни помошници на господинот Сенка; нивните имиња се: *Даркер* (човекот без лице, иако многумина се сомневаат во тоа дека Даркер воопшто е човек); потоа доаѓа господинот *Пајо Ентропија* (за неговото настанување исто така кружат разни приказни; една од побизарните е онаа која вели дека Пајо прво е нацртан, а потоа, во специјални студија, „оживеан”?!); последниот (но не на крајот!) помошник на господинот Сенка се вика *Дипигус*, и за него се смета или дека е клониран (со помош на Франкенштајновиот таен рецепт како да се направи битие од кал, нокти и две капки плунка) или дека временски (Дипигус) потполно се загубил.

Тука се уште и стаорците, свињите, патките, цветовите-месождери, конзервите, завртките, електричните пили, атицистите, егзибиционистите, аристотелијанците, лилипутанците, колериците и сангвиниците, господинот Џовек, механичките коњи од парковските вртелешки, снегулките, зрната град, крблите, толосите... и кој знае кој сè не, од прилика до прилика, наоѓајќи се во улогата на помошник на злиот: господин Сенка.

Главно, за тројцата главни (Даркер, Пајо и Дипигус) се испреплетуваат сепакви (противречни) приказни; дури се смета (“во одредени кругови”, за разлика од некои квантни квадрати расфрлани по космосот) дека Даркер, Пајо (Ентропија) и Дипигус се само маски! Што има под нив (и дали воопшто има „под”?!) - никој не знае!

Ете, на пример, да речеме, во еден случај, славниот рицар на вистината, господинот Јанус (член, инаку, на тајните *Сили на Доброшо*) се обиде да ги провери двоумењата; и така, во првата згода кога на господинот Јанус под раце му дојде господинот Дипигус,

се случи тоа: Јанус ја истрга маската од главата на Дипигус! Две полупокнасти луспи се лизнаа од тоа чудовишно лице, но истовремено се појавија нови - нова маска! Мошне изнервиран, господинот Јанус уште еднаш се обиде да ја изгребе згуснатата лага, но, како што тоа обично се случува, тука веќе се најде господинот Пајо, онесвестувајќи го, од зад грб, со одмерен удар на чеканот, добриот но понекогаш двосмислен Јанус.

КОЈ Е КОЈ, ОД СОНЧЕВАТА СТРАНА

Од другата страна на тие чудни космички терезии (во улога на „шеф на тајните Сили на Доброто“) се наоѓа Призрак. Тој „живее“ (ако начинот на постоење на тие чудни суштества може да се нарече „живеење“?!) на(д) земјата, во еден огромен музеј-замок обоен во бело, затоа за господинот Призрак што подобро да се вклопи меѓу сидовите.

Тоа дали е „на“ или „над“ и ден-денес предизвикува расправи, особено меѓу историчарите на уметноста и теолозите. „Никогаш не нè напуштил, тој е на земјата!“, велат едни; „во најдобар случај, глупаци, тој е само над“, велат други.

Како и да е, во тој замок-каде-и-да-е, една од забавите на исто така (како и господинот Сенка) непоимливо осамениот Призрак се бескрајните прошетки од скулптура до скулптура, од слика до слика, гледајќи го (осветлувајќи го!) сето она што, на некој начин, не може да биде тој самиот; т.е. доволно згуснат за да биде форма, доволно собрани тие честички светлина (од кои е составен господинот Призрак) за да биде целина, суштество, а не некој вид на вампир осуден на талкање меѓу мртви предмети. За време на тие прошетки господинот Призрак многу често размислува за огледала и за она што стои од другата страна на таа вселенска врвка, и што некако, со некого, го прави комплементарен...

Помошниците од оваа страна, на господинот Призрак, се викаат: *Бегмен* („човекот“ што настанува во соништата, или на психоаналитичарските каучи... - така се зборува); потоа доаѓа *Мики Хаос* (како и за Пајо Ентропија и Роџер Ребит, се претпоставува дека Мики им избегал на цртачите како вирус на лаборантите; други, пак, мислат дека Мики Хаос настанал под стаклено своно, изложен на влијанието од јаглерод, натриумови соли и графит, додека се симулирал Големиот Траскот...); третиот и последниот (но не на крајот од ланецот што се врти во круг!) е веќе споменатиот господин *Јанус*, кој скоро сигурно е човек, но со две глави, за разлика од Дипигус.

Тоа се трите главни помошници на господинот Призрак. Инаку, постојат и: желките-мутанти, зебрите, пустинските скокај-глувци, тропските цветови, азијанците, воајерите, платоновците, меланхолиците и флегматиците, Алиса од Земјата на чудата, господинот Бубрек, мебиусови траки, точки, зборови, бои, капки, говедца... И кој знае кој сè не, од прилика до прилика, во улога на помагач на Добриот: господин Призрак.

И уште ова: понекогаш господинот Призрак упаѓа во таква специфична состојба што не може да изусти ниту збор; при таквите случаи, кога состанокот на Силите на Доброто веќе е закажан или неопходен, господинот Призрак, во својот замок-музеј, наредбите ги пренесува или со помош на со сенки испишаните букви по ѕидовите, или уште понеобично: со помош на низови од слики (скоро како стрип!) кои доволно јасно (иако понекогаш потполно нејасно, па доаѓа до хаос!) објаснуваат што всушност (Бедмен, Мики Хаос и Јанус) треба да направат.

ТАЈНАТА ВЕЧЕРА

-Ако на глава ти се помоча лилјак, ќе оќелавиш - му вели господинот Сенка на Дипигус, вообичаено страшно смеејќи се.

На самата далечна помисла на Бедмен ("Бед" - лилјак?! Не, туку страв во главата на Дипигус, вкрстени слики од предубедувања и стрипови, или едноставно рефлекс врежан со мастило како еден енграм-тетоваж?) Дипигус се задушува и ја исплукува рибината глава, по што и Пајо Ентропија и Даркер и останатите девет лошотии на масата почнуваат да се кикотат и да ги плукаат несварените залаци.

Дипигус се навредува и, пред да излезе, дрско му вели на господинот Сенка: - ќе ви дадам еден совет, почитуван господару, како да ги истрезните тие ваши пијани послушници: *мозок од овен шџо не се ѝарел, ѝреба да се сџави во вода во која биле избањаџи мрџовци*; и тогаш само треба да се послужи, господине Сенка, слично како овие риби и змии кои помалку еднолично ги имаме на менито секој ден. Догледање.

Господинот Сенка е просто вџашен, и долго не може да се соземе од она што му го кажа Дипигус.

Развеселените гости на вечерата тоа не го ни забележуваат, туку продолжуваат да се клештат, плукаат и ждригаат, фрлајќи им остатоци од храната на секаде присутните стаорци.

Во еден момент господинот Сенка станува, снажно удира со раката по масата (здробувајќи, притоа, еден алчен стаорец) и вели: -**Доста!**

Дури тогаш неговите најблиски соработници, Пајо Ентропија и Даркер, забележуваат дека работите вечерва не се ни толку забавни ни едноставни, и бргу (веќе задоцнети!) ја испразнуваат салата.

Додека последните од деветмината гости (*Челичнаџа Шеџа, Човекоџ-Мува, Фанџом, Кокино, Толос, Едвард Клешџоракиоџ, Хулк, Хари Лајм и Сџарецоџ Зосима*), што од алкохолот што поради сопствената неможност да бидат побрзи, сепак некако успеваат, сопнувај'и се, да ја напуштат таа огромна сала (едно од тајните скривалишта на господинот Сенка), дотогаш Пајо Ентропија и Даркер ладнокрвно ги прекрстуваат рацете, чекајќи да се затвори вратата.

-И вие двајцата - им вели Сенка, откако сите други ќе излезат, на Пајо Ентропија и Даркер, кои чекаат наредби.

-Би ве потсетил, господару, на она што еднаш го рековте: „ние четворицата - и Дипигус, се разбира - сме како четири запченици од кои секој се забодува во оној другиот”. Зарем навистина и јас и Пајо треба да ве напуштиме?!

-Не се чувствувам добро и сакам да бидам сам - вели господинот Сенка, по што донекаде изненадените и исплашени Даркер и Пајо Ентропија конечно излегуваат.

Кога останува сам, Сенка, притискајќи едно копче во масата, целиот огромен ѕид отспротива го претвора во големо огледало кое сега ја отсликува целата долга маса со тринаесет столови, и господинот Сенка во центарот, сличен на некој чуден светец, но сепак повеќе, така сокриен од светлината, налик на дамка од разјаденост врз површината на огледалото, или пак како давеник во таа живина локва, „чи и испарувања, кога-тогаш, ќе нè задушат сите”.

Оној што сирна (низ една од дупките избушени скоро како за објективи на камерите) е Дипигус, се разбира.

СТРАТЕГИЈА

-Фино беше во зоолошката. Влечеш опаша на лавови, им даваш пластични банани на глупите мајмуни, плукаш ваму-таму...

-Пајо, прекини - вели господарот Сенка. -Дојдоа и пак нè растераа како мали деца. Ве собрав денес овде за да го прекинеме тој ланец на порази и да видиме што понатаму.

Додека господарот зборува, другите тројца лошотии молчат и недоверливо гледаат во подготвениот материјал на Сенка: некакви слајдови, скици, мапи, големи плакати на кои се нацртани нивните непријатели, книгата „Анатомија на Мозокот”...

Господинот Сенка со зашилено стапче ја покажува не многу прецизната, но затоа огромна фотографија на Призрак, веројатно настаната по мистериозен пат, бидејќи, тоа сите го знаат, Призрак е отпорен на фотографирање.

-Тие нè уништуваат со технологија, гледам сè повеќе - вели господинот Сенка. -Ние можеме да се спротивставиме или на истиот начин, или со мудрост, или со двете, што е мој избор. Денес ќе ви кажам два-три збора за психологијата на непријателот, чисто затоа за да можете да погледнете длабоко долу, во емајлираниот слој на дното, во огледалото на вашиот бунар.

Како настанала фотографијата, господару? - прашува Даркер.

Со голема концентрација, мил мој безличен пријателу. Низ сопствените очи го пресликав од сопствената глава! Еден мобилен енграм, би можеле дури да кажеме, „понадворешнување“, такви комплицирани нешта...

А зошто врз главата на двоглавиот Јанус има нацртани мустаќи, господине Сенка, на овој голем плакат? - прашува Пајо; очигледно не стигнуваат кој знае колку длабоко до нив таинствените зборови на нивниот господар.

-Фини трансисториски алузии, толку. Културолошки бекграунд. За да не ме испржат утре како последен мрсен и смрдлив разбојник... Уметноста е деструкција, треба тоа конечно да им се каже.

А ова... - мора да праша и Дипигус. -Не е Мики Хаос туку Мики Маус срка некоја кемпбел-супа...

Доста! Слушајте, ќе ви прочитам еден текст, кус, за денес е доволно. Обидете се да му ги дофатите барем контурите...

Како се победува во војна? „Ако го познаваш непријателот, а се познаваш и себеси, не мораш да се плашиш за исходот на ситици битки. Ако се познаваш себеси, а непријателот не, при секоја победа ќе доживееш и пораз. Ако не го познаваш нишу непријателот нишу себеси, ќе додлегнеш во секоја битка” - вели Сун Цу Ву. И уште: „Добрите војни од старите времиња прво се обезбедувале од можноста за пораз, па дури тогаш чекале прилика да го победат непријателот.” Негрешето ја осигурува победата, бидејќи да не се греша, значи да се победи непријателот кој веќе е поразен. А оној, кому му е досуден пораз, прво се бори, па потоа бара победа.

ЦИТАТИ, ИГРА

-Која стрела вечно лета, господару? - го прашува Даркер господинот Сенка; играат некоја игра, можеби...

-Стрелата што ја погодила целта, мил мој! - вели Сенка.

Даркер се потсмевнува, нурнат во бескрајната темнина на своето лице. -А она, од стариот филозоф, што нè држи хипнотизирани толку време, ќе го повторите? Одамна не сум го слушал...

-”Ние не го знаеме доброто додека не го осознаеме злото; а злото го осознаваме извршувајќи го.”

-Знаете сè, и покрај тоа што имам впечаток дека непрекинато губиме...

-Нема врска - вели Сенка. -Па, самиот велиш: има еден единствен центар, каде што се забодува стрелата, а ни тој не постои, ако фино се извлечат консеквенците. Какво губење!

Зошто тогаш? - прашува Даркер, од кој знае која комора на самиот себе...

Дали и Даркер станува изгрицкан од мачното прашање за идентитет, кое полека го задушва дејствието и бавно ги хибернира на момент така раздвижените, толку забрзаните јунаци?!!

-Семирамида, додека ја гаснела светилката, рекла: „Како што јас, убиец поради светлината, затемнувајќи се себеси, ја згуснувам темнината.”

-Не разбирам баш... Постои тука и друг крај... - вели Даркер.

-Само зборуваме, интересно. Не скокаме врз некоја сомнителна желка, не им ги кинеме главите на поштенските гулаби, не ги размачкуваме глувците преку сид... Само дрдориме... - вели господинот Сенка.

-И можеме да продолжиме неограничено! - вели Даркер.

Можеме - вели Сенка.

СОНИШТА, СТРИПОВИ...

-Сонувам пингвини - вели Бедмен.

Двоглавиот Јанус чита некој стрип, задлабочен, фигури слични на нив седат во цвеќарница, куче, папагал, змија, сквики, интересно.

-Молам? - вели другата глава на Јанус.

-Пингвини. Излегуваат од канализацијата како некои огромни лигави полжави... Освен тоа, и летаат, удираат со чудните клунови по прозорците...

Не зафркавај, Бедмен! Земи некој од моите стрипови, да се разонодиш... Имам Наци Коминтерна, стариот Мики Маус, Бетмен... - вели Јанус.

Тебе само стрипови те интересираат! И двете глави сунат во празно! Ваму Макс и Мориц, таму Бим и Бум! Ваму Наци Коминтерна, таму Волт Дизни! Ваму Мелијас, таму Тим Бартон! Имиња, имиња, имиња, сликички, сликички, сликички! Сè се ништи! Гадно ми е, лошо сонувам...

Тие се сепак другари, иста страна. Двете глави на Јанус ги фрлаат двата анихилирачки стрипа, и го прашуваат Бедмен, обидувајќи се да бидат синхронизирани: -И, пингвините? Каква врска имаат?! Постои еден стрип...

-Страв ми е од тоа - вели Бедмен. -Еден ден се будиш во стаклен ковчег, но заспаната убавица, но контекстот потполно е изменет! Ионака немаш идентитет, а уште кога треба да го потврдуваш - хаос! Еден, некој, комплементарен, кој сега те докажува, шета низ фантомските улици, и чека да те убие... Го знаеш тоа чувство?

-Искрено, Бедмен, мислам дека си неодговорен. Го немаш тоа право. Башка си дрзок, башка си конфузен. И? Анихилираш. Колата која стоела на семафорот 33 секунди по 33 метри се забива во некого што токму стапнува, и убива. И? Ние влечкаме баласта, пријателу; ние сме семафор, кола, убиени. Глупаво е ова.

Во тој момент затреперува сигналната ламба во специјалното засолниште. Аларм! На едниот од екраните се појавува необичниот лик на Призрак, поправо точки светлина, би помислил човек пречки, снег, видео-арт... Екранот почнува да се полни со текст. Бедмен и Јанус зјапаат. Чекаат да си ја прочитаат кристалната судбина. Следниот врв од игла како писта за тие ту глупави ту продуховени, час загубени час површно сигурни - анѓели. Можеби.

-Само скица, не сме вистински. Си го слушаш увото?

-Гледај го екранот, Бедмен. Си се одлепил бетер од Мики Хаос! Смешно е двоглав човек да ви ги задржува главите да не одлетаат!

-Блаблабла. Дај ми ги стрелите - вели Бедмен.

КРАЈ?

Призрак чита: „...Толку густа шума што таму гнијат сенките...”

И така сè си се слева во некои мрморливи корита, од испишана хартија направени бродчиња што полека се натопуваат и тонат, додека мастилото се разлива, буква по буква...

Така барем му се чини на Призрак, кој сепак, и покрај сè, и засекогаш, повеќе ги преферира филмовите, тие светлински игри.

Така што: Низ решеткастите прозорчиња на замокот-музеј навистина ќе се пробијат милијарди дисциплинирани честички од Месечината, чудно пробивајќи го Призрак и паѓајќи врз книгата, токму како на буквите конечно да им подготвуваат патека да заминат, да се вратат одкаде дошле...

“Да се концентрирам малку, шприцнувајќи еден сноп и запалувајќи ја книгава?! - се двоуми мошне кратко, Призрак, а буквите веќе летаат по отворените светлински патеки, заминуваат токму со оној ритам со кој Месечината се гасне, оставајќи му го просторот на Витгенштајновото Сонце...

Последните букви што отидоа беа следниве, дадени овде како филмски вратен скок во базен: „...Сонцето е крвник кој што со срповите на зраците ги сече главите на Сенките...”



За Призрак п. Сенка, накнадно

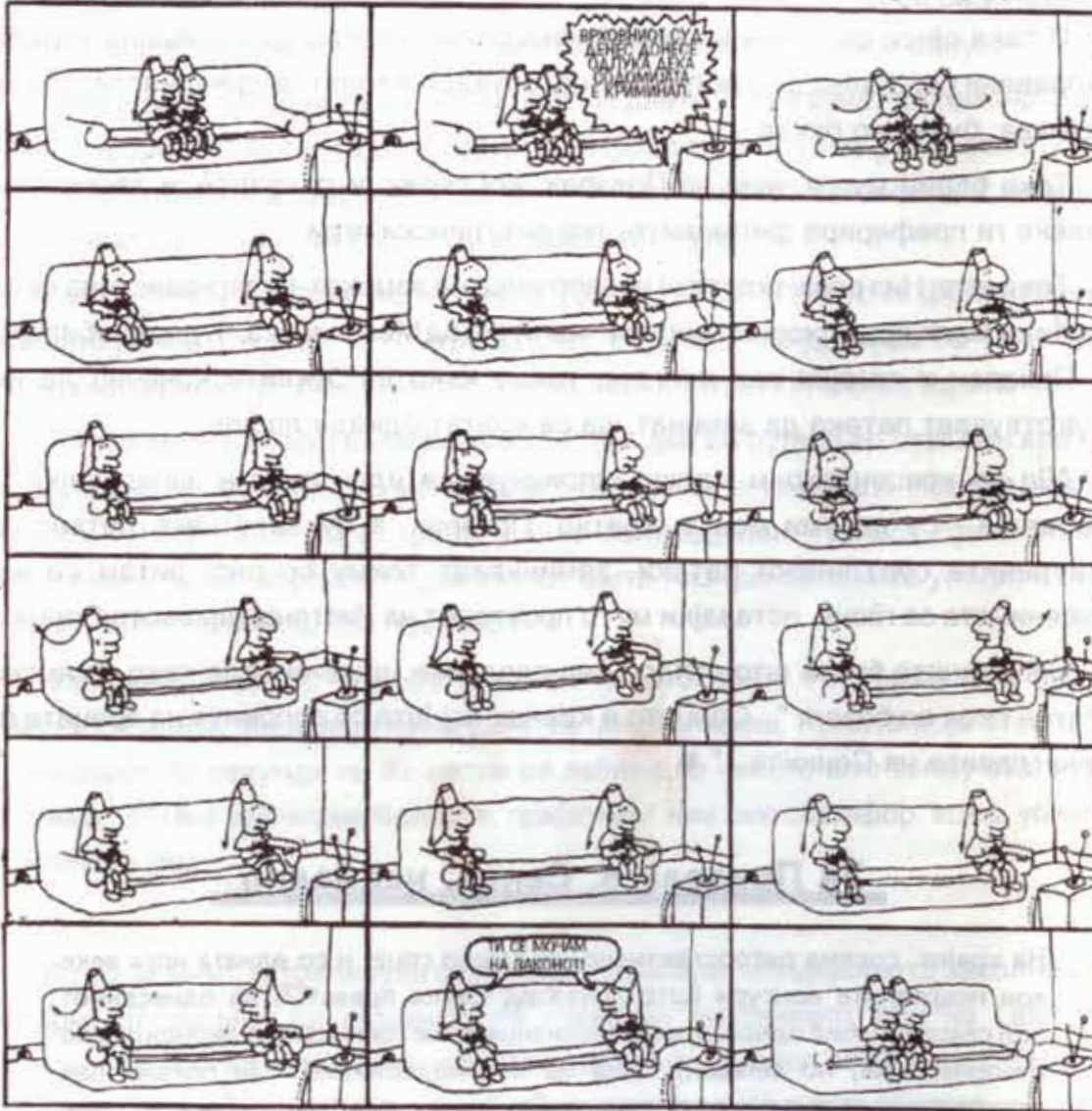
На крајот, сосема ретроспективно, со тешко срце, и со едната нога веќе вон исцртаните контури (што локва од Сенка прават!?) на однесенiot (кој секогаш и бил однесен, карактеризирајќи се токму со тоа деридијанско Не-присуство!, но сепак...) „леш на постмодернизмот“ (и богами пак отворајќи цела дузина прашања за „гацањето по /во/ себе и за оние мрачно преемблематизирани субјекти и објекти на Лакан...), ПРИЗНАВАМ: *Призрак ѝ. Сенка* е некаков тип на „Постмодернизам за деца“, тука некаде покрај, или во едно искривено огледало соочувајќи се со оној „Постмодернизам за деца“ на Лиотар, обидувајќи се да биде една сублимирана реакција на него.

И пар поуки за одвратните идеалисти и моралисти: Скромност значи чувство за време, за слоеви; колажот, или овој тип на еден мултимедијален палимпсест (каков што е *П.Ѓ.С.*) значи дијалог, значи проценка на контекстот кој подложи на понатамошни безбројни холистички поместувања... Но доста. Оваа белешка нека се растегне по онаа друга, просторна, оска, која, сакал-не сакал, сепак ја земам предвид.

П. Вулкански, Скопје, јануари 1994.

LIFE IN
HELL

©1986 BY
MATT
GROENING



Во следната Маргина:
разговор со Мат Гронинг
(творецот на Симпсонови),
МАНИРИЗАМ, современ СФ,
Леинџ, Хичкок, Вулкански...

CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK

CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK



2X Speed



3X Speed



4X Speed



6X Speed

CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK

CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK CYBERPUNK

CYBERPUNK
CYBERPUNK

ПОЕДИНЕЦОТ КАКО ПИЛОТ НА СТВАРНОСТА

*Вистинскиот пилот ништо на својот
не го интересира освен рекаџа,
и гордостта со која тој ѝ прислајува на својата
ојсесија ја надминува гордостта на кралевиџе.*

КОЈ Е КИБЕРПАНКЕР?

Киберпанкерите ги употребуваат сите достапни и складирани податоци, за да размислуваат наместо нив.

Секој период во историјата произвел име и херојска легенда за моќниот, упорен, креативен поединец што ги испитува новите граници, собира и донесува нови информации и се наметнува како водич низ генскиот пул* до следното ниво. Типично за тој временски слободњак е што тој ги комбинира храброста со големото љубопитство, и со крајното самопочитување. Овие три таленти се неопходни за оние што се занимаваат со генетското водство, филозофите.

Класичниот модел за Киберпанкер на древниот западен свет е Прометеј, технолошкиот гениј што го „украде“ огнот од боговите и им го предаде на луѓето. Прометеј својот генски пул го научи и на многу други вештини и знаења. Според званичната верзија на легендата, тој/таа беше осуден на најсурови маки поради ова недозволено пренесување на доверливи информации. Прометеј е протеран. По сопствената верзија на митот (неавторизирана), Прометеј ја употребува својата вештина за да ја избегне пропаста на својот вид, присвојувајќи го за себе кремот од генскиот пул.**

Самоуверените поединци на киберплетето нарекувани се слободњаци, самураи, слободни стрелци, самостојци, неконформисти, чудаци, проблематични, ексцентрици, визионери, иконокласти, бунтовници, занесувачи, осаменици, швркнати. Пред Горбачов, Советите презриво ги нарекуваа хулигани. Религиозно настроените отсекогаш овие поединци ги нарекувале еретици. За бирократите тие се нелојални дисиденти, предавници или нешто уште полошо. Некогаш дури и обичните луѓе ги нарекуваа лудаци.

Беа различно етикетираны - како остроумни, креативни, активни, полни со фантазија, иницијативни, творечки, интелегентни, инвентивни, способни, талентирани, ексцентрични.

* Gene pool - сите гени што се во оптек во рамките на еден вид. (заб. на прев.)

** Секој генски пул создава сопствено име за Прометеј, опасниот генетски предводник.

Луцифер, на пример, му прноси на семејниот авторитет воведувајќи нова технологија која ги охрабрува некои од членовите на генскиот пул да го напуштат семејното гнездо. Секој генски пул има име за оваа древна состојба на сигурност: „Еденска градина“, „Атлантида“, „Рај“, „Дом“ итн.

Во текот на племенскиот, феудален и индустриски период на човечката еволуција, логичните обележја за преживување беа ускладеноста и зависноста.. „Добриот кмет“ или „вазал“ беа покорни. „Добриот работник“ или „менаџер“ беа сигурни. Слободњаците беа толерирани само кога иновациите и промените беа неопходни, обично затоа за да се излезе како победник во локалните натпреварувања.

Во цивилизацијата на информацијата/комуникацијата на 21-иот век креативноста и менталната непрекертност стануваат етички норми. Светот стана премногу динамичен, сложен и разнолик, премногу испреплетен со глобалната поврзаност на модерната (пренатрупана) комуникација за постојаноста на идеите или потпирањето на непроменливото однесување да бидат успешни. Денес „добра личност“ е оној што е интелигентен и кој е способен самиот да донесува решенија. „Проблематична личност“ во кибернетското општество на 21-иот век е оној што автоматски се покорува, кој никогаш не му се спротивставува на авторитетот, кој ја брани својата званична положба, кој се помирува и политизира повеќе отколку што мисли независно.

Промислените Јапонци се загрижени поради потребата од слободоумни во својата култура на послушни. Повоената генерација сега ја презема работата.

Киберпанкерот, пилотот кој мисли јасно и креативно, кој го употребува разновидното натрупано електронско орудие и својата бистрина, е најновиот, најмодерен, врвен модел на нашиот вид, homo sapiens - sapiens cyberneticus.

Да запознаеме некои од тие Луѓе Пилоти. Нивниот пример може да нè охрабри и да нè ојача сами да го преземеме воланот. На својот сопствен живот.

КИБЕР Е СТАРОГРЧКИ ЗБОР ЗА ПИЛОТ

Големиот пилот може да едри дури и кога едришО му е скинашО.

Сенека

Терминот *кибернетика* доаѓа од старогрчкиот збор *кубернетес* - пилот.

Хеленското потекло на овој збор е значајно затоа што тоа ја отсликува старогрчката традиција на независност и индивидуализам, која што потекнува, знаеме, од географијата. Гордите мали старогрчки градови-државички беа сместени на прстовидни полуострови нурнати во плодното медитеранско море, заштитени со планини од огромните азиски копнени војски.

Поморците од тие древни времиња морале да бидат храбри и умни. Пловејќи по морињата без мапи и навигациски инструменти биле принудени да ја развиваат независноста на мислите. Потпирањето на самите себеси, коешто овие хеленистички пилоти го развиле на своите патувања, веројатно довело до развивање на нивната демократска, истражувачка природа и во животот на копно.

Атинскиот Киберпанкер, пилот, сам ги донесувал навигациските одлуки.

Овие психо-географски фактори можеа да придонесат за хуманизмот на хеленистичките религии, кои ги нагласуваа слободата, паганската жизнерадосност, славењето на животот и спекулативната мисла. Личната и многубожечка природа на религијата на античката

Грција често е споредувана со крутата моралност на монотеистичкиот хебреизам, со тврдите поларности на персиско-арапската догма и со империјалистичкиот авторитет на романската (христијанска) култура.

РИМСКИОТ КОНЦЕПТ ЗА УПРАВУВАЧ

Грчкиот збор *кубернетес* преведен на латински гласи: *gubernetes*. Глаголот *gubernare* значи да се контролираат нечии акции или однесување, да се извршува врховниот авторитет, да се регулира, држи во потчинетост, ограничува, управува. Овој римски концепт очигледно е мошне различен од оригиналното значење на зборот „пилот“.

Може да е од значење и тоа што латинскиот термин „to steer“ (кормиларење) потекнува од зборот *stare*, што значи стоење, со изведеното значење: „место или нешто кое стои“. Минатото време на тој латински збор ги создава: „статус, државен апарат, институција, крутост, статично, статистика, проституција, реституција, конституција“...

КИБЕРПАНКЕРОТ/ПИЛОТ ГИ ЗАМЕНУВА УПРАВУВАЧИТЕ/КОНТРОЛОРИ

Заедницата секогаш е во конспирација против личностите на секој од своите членови. Особината која најмногу се бара е конформизмот. Поширањето врз сојствените сили се ошфрлува. Заедницата не ги сака висинитостта и креативциите туку имињата и обичаите.

Ралф Валдо Емерсон, Природа

Ако некој сака да биде човек, треба да биде неконформист.

Ралф Валдо Емерсон, Природа

Зборот „кибернетика“ го смисли Норберт Винер (Wiener); во 1948-та тој напиша: „Решивме целата област на теоријата за комуникација и контрола, сеедно дали на машини или животни, да ја наречеме кибернетика; зборов го изведуваме од грчкиот збор за кормилар (сиц!). Зборот „cyber“ беше редефиниран (во Речникот на американското наследство) како „теориско проучување на контролните процеси во електронските, механички и биолошки системи, особено протоколот на информации во тие системи“. Изведениот збор *цсбернате* значи „автоматска компјутерска контрола или изложеност на контрола“.

Една злокобна интерпретација ја дефинира кибернетиката како „проучување на човечките контролни механизми и нивното заменување со механички или електронски системи“.

Запазете како Винер и романските технолози го расипаа значењето на зборот кибер. Грчкиот збор „пилот“ станува „управувач“ или „водач“; зборот „to steer“ (кормиларење) станува „контролирање“.

Ние го ослободуваме терминот, симнувајќи му ги ропските пранги, за да претставува еден самопоетичен, кон себе насочен систем на организација, кој настанува во космосот во разновидни по величина системи. Во луѓето, општествата, атомите.

НАШЕТО ОПРЕСИВНО ПРАВО СТАКНАТО СО РАЃАЊЕТО: ПОЛИТИКА НА БУКВАЛНОСТА

Етимолошката разлика помеѓу грчките и романските (римски) термини мошне е важна во праксата на културите каде што овие термини се употребуваат. Француската филозофија, на пример, неодамна ја истакна важноста на јазикот и семиотиката во одредувањето на човечкото однесување и на социјалните структури. Фукоовите класични студии за политиката на јазикот и за контрола на свеста го однесоа дотаму што тој веруваше дека човечката свест - изразена низ говор и слики, самоодредувајќи се и взаемно одредувајќи се... - е автентичен терен што го одредува човековото општествено битие... Светот во кој мажите и жените се раѓаат е само нешто површинско, овој или оној општествен, законски или вредносен систем. Она што луѓето уште од раѓање ги угнетува е јазикот, наметнатите вредносни категории, наметнатите конвенции за идентитет и перцепции што се развиле и коишто, во голема мера, атрофирале во развојот. Тоа е таа а priori поставена но обично подсвесно наметната принуда на свеста, што подјармува.

И Орвел и Витгенштајн мислат слично. Да се отстранат средствата за изразување разлики значи да се отстрани можноста за разликување. „За што поединецот не може да зборува, за тоа мора да молчи“. Во таа светлина, разликата меѓу грчкиот збор „пилот“ и романскиот превод „gouvernor“ (управувач) станува исклучително важна семантичка манипулација. А флексибилноста допуштена на системот на симболи од сите видови претставени во дигиталните компјутери станува мошне проблематична.

Неколку прашања се јавуваат тука. Дали ние, на пример, себеси се цениме повеќе како вешти „пилоти“ или послушни „контролори“?

ЗАПАД И ИСТОК

(...) Хеленскиот концепт за индивидуална пловидба беше остров на хуманизам во морето од тоталитарни империи. Атина на исток (во минатото) се граничеше со централизираните, авторитативни царства на Блискиот исток. Управувачите со Иран, на пример, од Кир, персискиот цар, до скорешните Пахлави и Хомеини - беа примери за вистинската традиција на државна контрола.

Старогрците беа ограничени и од друга страна, што ќе ја именуваме како Запад (или иднина), со еден крут концепт по име Рим. Цезарите и папите на Светото римско царство ја претставуваа следната голема фаза на институционалната контрола. Управувачката рака врз кормилото претставуваше стабилност, трајност и континуитет. Останувањето на курсот, индивидуалната креативност, истражувањата и промените обично не беа охрабрувани.

КРИСТИФОР КОЛУМБО: УШТЕ ЕДЕН ПРИМЕР ЗА КИБЕРПАНКЕРСКО ОДНЕСУВАЊЕ

Кристифор Колумбо (1451-1506) е роден во Џенова. На 25 години се појавува во Лисабон и таму ја изучува вештината на изработка на мапи. Она што беше посебно во врска со Колумбо е неговата упорност и речитост со кои работеше на својот сон за „Индија“. Според *Енциклопедијата Колумбија*: „Историчарите со векови расправаа за неговата вештина на морепловец, но неодамна беше докажано дека Колумбо бил ненадминат во вештината на приближно одредување на положбата на бродот на картата и во пронаоѓањето на патишта низ непознатите мориња“. Колумбо, од друга страна, бил мошне неуспешен управувач со откриените колонии. Тој умрел во беда и немилост, а неговите кибер-вештини речиси беа заборавени.

КИБЕРПАНКЕР: ПИЛОТ НА ВИДОВИТЕ

Според Фуко, ако го промените јазикот ќе го промените општеството. Следејќи го Фуко, предлагаме со термините кибернетичар, кибернаут, да се означат еден нов модел на човечко постоење и еден нов општествен поредок. Киберпанкер, мора да се признае, е ризичен термин. Како и сите лингвистички иновации, треба да биде употребуван толерантно, со hi-tech смисла за хумор. Тоа е краткорочна, временска граната од значења фрлена преку јазичните барикади, која што го опишува способниот, вешт индивидуалец што собира знаење/комуникациска технологија и ги користи за сопствени цели - лично задоволство, заработувачка, принцип или развој.

Киберпанкерите се пронаоѓачи, инвентивни писатели, гранични уметници, филмски режисери што се впуштаат во ризик, композитори иноватори, независни научници, техно-креативци, одредени менаџери, компјутерски визионери, елегантни хакери, бит адепти, творци на специјални ефекти, видео-волшебници, неуро-пилоти, истражувачи на медиите - сите оние што храбро ги складиштат идеите и ги насочуваат таму некаде надвор, каде што човечката мисла сè уште не ги допрела.

Киберпанкерите понекогаш можат да бидат во „системот“. Тие можат, со еден благ цинизам и со трпелив хумор да ги вкрстат своите индивидуалности со институциите. Тие често работат во рамките на „управувачките системи“, на привремена основа.

Но главно не се во системот.

ЛЕГЕНДАТА ЗА РОНИН

Ронин е употребен како метафора заснована на јапонскиот збор за самурај што нема господар. Уште во осмиот век, зборот *ронини*, буквално преведен како „луѓе што брануваат“, употребен е во Јапонија за да ги означат луѓето кои го напуштиле својот предодреден, цементиран, кастински статус во животот; самурај што ја напуштил службата на своите феудални господари за да стане слободен.

Западот има многу историски паралели со архетипот на *ронин*. Терминот *free lance*^{***} (слободен стрелец) го влече своето потекло од периодот по крстоносните војни кога голем број витези ги напуштале своите господари. Многумина живееле под витешкиот кодекс и стануваа „копја за изнајмување“.

Америка беше плодно тло за архетипот на *ронин*. Зборот *maverick* (слободњак) потекнува од тексашкиот збор за нежигосано теле; се употребува да означи слободен индивидуалец свртен кон себе.

“Иако многу од корените на ронин... се во машката култура, мнозина успешни жени добро го познаваат Патот на ронин. Успешните жени ја напуштаат својата традиционална положба и земаат учество во работите монополизирани од мажите. Карактеристично за многу женски кариери е растргнатоста меѓу куќата, работата и училиштето, а со тоа и многукратноста на искуствата на жените. Како и ронинот кој нема свој клан, жената-професионалец често се чувствува исклучена од кланот во фирмата или претпријатието, без сојузници и поддршка.”

НЕКОЛКУ ПРИМЕРИ ЗА КИБЕРПАНКЕРИ

Carol Suen Rosin - заговорник за демилитаризација на космосот, стана посредничка меѓу американските и советски научни групи.

Stanley Kubric е темел на киберпанкот.

Mary Ferguson - психберпанк. Таа ја има напишано книгата *The Aquarian Conspiracy*, а го издава и *Brain/Mind Bulletin*.

Steve Jobs и Steve Wozniak.

David Hockney.

Andy Warhol.

George Koopman.

William Gibson, Bruce Sterling, John Shirley, Rudy Rucker.

Charles Lindbergh: „Ние (мојот авион и јас) ненадејно тргнавме. Околу четири попладне добивме извештај дека попладнето времето ќе биде убаво па помисливме дека треба да се обидеме.”

“Здогледав цел куп рибарски чамци... Се спуштив толку ниско што речиси ги допирав бродчињата; почнав да викам прашувајќи дали сум на добар пат кон Ирска. Тие само свереа, можеби не ме слушаа. Можеби не ги слушнав јас. Или мислеа дека сум некаков лудак. Еден час подоцна го здогледав копното.”

1922-та Линдберг ја напушти ветувачката универзитетска каријера за да ги проучува летањето и навигацијата. На 21 мај 1927-та тој го изведе првиот самостоен непрекинат лет од северноамериканскиот на евроазискиот континент.

Anne Morow Lindbergh.

Mark Twain. Тој за 125 долари ја купи машината за пишување „ремингтон“ кога таа се појави 1874-та година. 1875-та Твен стана првиот писател во историјата којшто на

*** Lance - копје, англ. (заб. на ѝрев.)

издавачот му предал ракопис отчукаан на машина за пишување. Тоа беа *Доживувања* на Том Соер. „Оваа ултрамодерна машина за пишување има неколку доблести. Со неа голем број зборови можат да се стават само на една страница. Не ги мачка работите, не расфрлува мастило наоколу. Се разбира, заштедува хартија.”

Gertrude Stein.

Roy Walford.

Wilt Chamberlain.

Mathias (Rusty) Rust, деветнаесетгодишник, коскест тинејџер-осаменик од Хамбург, кој стана светска „Киберпанкерна” ѕвезда кога на 28 мај 1987-та со една „цесна”, едномоторец, пролета низ непробојната советска воздушна одбрана и се спушти на московскиот Црвен плоштад. Немаше политички мотиви ниту било каква организација. Таа технолошка авантура беше лична мисија. Германскиот печат го прослави настанот нарекувајќи го „настан од соништата” и го споредуваше момчето со Црвениот барон Манфред фон Ричтофен и со Чарлс Линдберг.

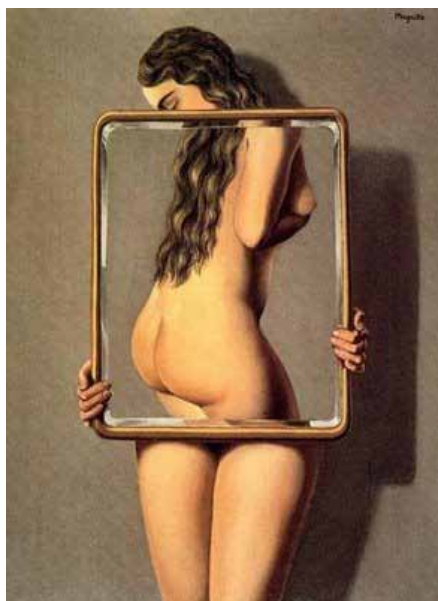
Stewart Brand, основач на списанието Co-evolution Quarterly.

Bob Harris, сопственик на продавницата за хардвер во Риверсајд, Калифорнија, аматер-летач на параглајдер. На 17 февруари 1986-та, едрејќи над Високата пустина северно од една база на воздушните сили, тој дофатил еден „невидено убав термички столб” и со негова помош се искачил на височина од 15 километри. Светски рекорд. Неговата радост беше прекината од федералната летачка администрација со одземање на дозволата поради неодобрен лет.

КИБЕРПАНКОТ КАКО ОБРАЗЕЦ ЗА ДВАЕСЕТ И ПРВИОТ ВЕК

Традицијата на „поединецот што мисли за себе” се простира до почетоците на забележаната човечка историја. Навистина, нашето основно обележје како вид, хомо сапиенс, е мислењето; ние сме животни што мислат.

Ако нашата генетска функција е да мислиме (computare) произлегува дека вековите



и степените на човечката историја, досега, биле стадиуми на ларва или подготвителни стадиуми. Сега, на почетокот на информативното доба, дали сме подготвени да ја преземеме својата генетска функција? После фазата-ларва и покорувањето на генскиот пул, зрел стадиум на човечкиот животен круг е поединецот кој мисли за себе. ☐

Превод: П. Вулкански

извор: Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction (зборник, 1991, автор: Larry McCaffery)

Донатан Финберг



Инфантилизм и уметности

Кревинойо
оюо

Идејата дека модерната уметност има нешто заедничко со детското цртање не е воопшто нова. Уште на почетокот од овој век, многу етаблирани сликари, вклучувајќи ги Василиј Кандински, Пол Кле, Пабло Пикасо, и Хуан Миро беа вистински заинтересирани за детската уметност. Тие правеа колекции, ги изложуваа (понекогаш истовремено со своите дела), и што е најважно од сè, присвојуваа некои формални знаци од нив. Претходниците на новиот век ја толкуваа детската уметност како симнување на наслугите од блазираната Европа од крајот на минатиот век и откривање на закопаното, под фино обработената фасада.

Иако детската уметност не беше единствениот извор на инспирација на овие модерни уметници, нејзиното влијание е неоспорно (макар што денес одвај се спомнува во модерните учебници).

Изложбата „Невиното око: Детска уметност и модерните уметници“ и каталогот (од кој е адаптиран овој есеј) имаат цел да го надокнадат пропуштеното, и постапно да ни овозможат подлабоко разбирање на креативните процеси и стремежи во работата на модерните уметници.

Како и многу друго во модерната уметност така и корените на овој интерес за детската уметност лежат во романтичарското движење кое меѓу другото, детската наивност ја интерпретира како „генијалност“. Според романтичарите, концептот за детската невиност обезбедува четири нови квалитети: прво, многу подиректен пристап во уметничката инспирација; второ, способност да се видат работите пообјективно - какви што навистина се. Како што Џон Раскин напиша 1850. година, „без свеста што тие означуваат... како слепец што би ги видел кога одеднаш би го обдариле со поглед“; трето, способност да се види зад појавното, да се допре до „суштината“ на работите; четврто и последно, им дава на ретките, достапен поглед во мистеријата наречена живот.

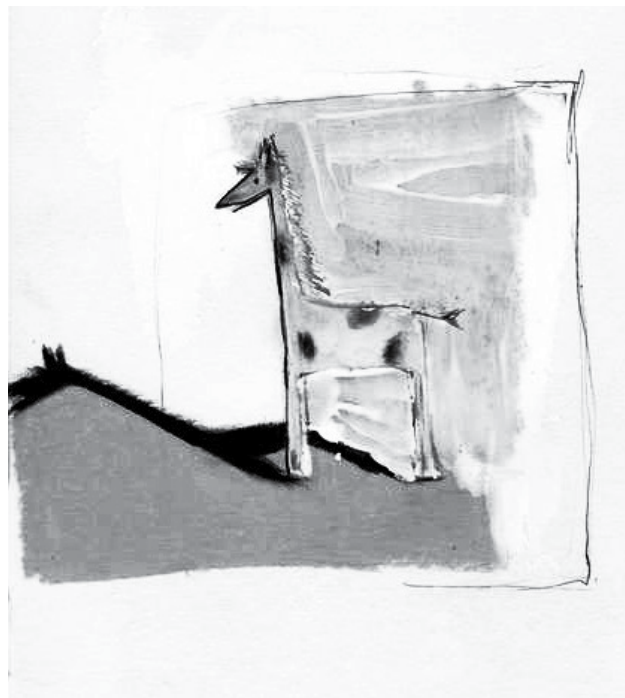
Паралелно со развојот на сликарството во реализмот, а по него и импресионизмот, кои ѝ даваа неприкосновен приоритет на објективната, необременета визија, Раскиновата идеја



наречена „невиност на окото“, постепено се трансформираше во активен естетски принцип. Камил Коро (**Camille Corot**) знаеше да каже: „Постојано го проколнувам Бога да ми го врати детството назад, да ми допушти да ја видам природата која ќе ми се прикаже како на дете, без предрасуди“. Различно од било кој негов современик, или претходник, за Коро се тврди дека ја зачувал суштината на своите детски шкработини во идните дела. Тоа е прв таков случај во модерната уметност.

При крајот на 19. век култивирањето на **naïveté** се апсорбираше во поширок интерес за истражување на она што беше закопано во високоразвиената култура

на **fin-de-siècle** Европа. Како и племенската примитивна уметност, така и детската уметност понуди „прочистување“ на западнокултурниот материјализам и даде перспектива во вид на враќање кон почетокот на нештата. За уметниците на денешнината, детството претставува предисторија на возрасниот, па така детето се претвора во вид на домашен благороден „прачовек“. Навистина, 1880-те и 90-те, бројни истражувачи ја поврзуваа детската уметност со племенската.



Кон крајот на 1890-те започнаа да се приредуваат изложби на детска уметност и рапидно да ескалира бројот на студиите за детскиот уметнички развој и творештво. Од крајот на минатиот век, сè до I светска војна, секоја година се поставуваа одлични изложби на детска уметност во позначајните уметнички центри. Уметниците беа нагло вовлечени во процесот на организирање на овие изложби, истовремено проучувајќи ги различните аспекти на детскиот цртеж и користејќи ги како стимул за сопствената работа. Пјер Бонар (**Pierre Bonard**) и Морис Денис (**Maurice Denis**), на пример, ја издвоија неспретноста при детското цртање, да ја користат во функција на послободна експресија.

Кај повеќето од водечките уметници на овој век, излезе на виделина широкиот интерес за детската уметност. Во писмото пратено во август 1902. до Морис Вламенк (**Maurice Vlaminck**), Андре Дерен (**Andrè Derain**) напиша, „би сакал да ги студирам детските цртежи. Таму, без сомневање, лежи вистината“. Слично, Аугуст Маке (**August Macke**) напиша во **Der Blaue Reiter** во 1912. година: „Дали децата се покреативни од имитаторите на грчките форми додека црпат директно од тајната на своите сензации?“. Единствен исклучок беа дадаистите за кои детството, повеќе отколку класичните естетски извори, беше поттик за отстапување од социјалните норми.

„Што е тоа што нè привлекува, што нè восхитува и во крајна линија нè раздвигува кај детските цртежи?“- се прашуваше рускиот симболист Лев Самојлович Бакст, 1909. година. „Простодушната отвореност, подвижноста и јарки, јарки бои“. И ниту еден сликар кој се обидел посуштински да ја проучува детската уметност не останал недопрен од нејзината магија. Постојат очигледни релации меѓу приватните колекции на детски цртежи (своина на уметникот) и карактеристиките на неговата стилска определба.

Анри Матис ја сумираше дилемата на многу модерни уметници поврзана со детската уметност на тој начин што истовремено беше привлечен, но и неволен да го признае долгот кон неа. Постојат значајни докази (анегдотски) за неговата поврзаност со детската уметност. На пример, се ширеа гласини за неговата помош во организирањето на „**salon**

des enfants”, изложба на детска уметност одржана во Париз непосредно пред првата светска војна.

Неговата амбиваленција е видлива во контрадикторноста меѓу дадените изјави и активностите што ги реализираше. Лео Штајн (**Leo Stein**) објави дека по престојот на село, летото 1906. година, Матис донел две верзии на **The Young Sailor** измислувајќи дека втората верзија (онаа „детската“ и крајно дезорганизирана) е дело на локалниот поштар. Подоцна, тој нерадо призна дека самиот ја насликал, намерно и свесно неспретно. Во прегледот на детската уметност од 1914. година, Гијом Аполинер (**Guillaume Apollinaire**) пишуваше за интересот на Матис за сопствените детски цртежи и истовремениот отпор да им придаде поголемо значење. Во својата ретроспектива од 1954. година, **Looking at Live with the Eyes of a child**, Матис напишал дека уметникот „мора да го посматра животот на начинот на кој тоа го прават децата и ако ја загуби таа моќ нема да биде способен за автентична експресија”.



Пабло Пикасо знаеше да зачува некој од цртежите и сликите создадени од неговите деца. Меѓутоа, тоа не го правеше многу систематски, а и никогаш директно не користеше нивни мотиви во своите дела. Сепак, го фасцинираше креативниот процес кај децата и начинот на кој тие го гледаат светот. На Брасе (**Brassai**), 1940. година, му кажа прилично непосредно: „Секогаш застанувам кога ќе видам дете како црта на улица или на тротоар или на сид. Изненадувачки е што сè излегува од нивните раце. Од нив често учам по нешто”. Но, попрецизно, на што тие го научиле?

Децата не чувствуваат притисок како возрасните да ги гледаат објектите и нивните меѓусебни релации на конвенционален начин. Во детската имагинација вилушката може да стане животинска опашка, шише со вода може да биде чамец... Оваа слобода на визијата во детската уметност го интригирала Пикасо, а токму таа претставува негова најголема уметничка дарба. Тој можел да ги види работите со наивна непристрасност,

да ги набљудува објектите како чисти форми, презирајќи го знаењето за нивната конвенционална функција и формално значење. Тоа му овозможило да ги подреди востановените објекти и да ги претстави во еден нивелирачки сеопфатен концепт. Класичен пример за оваа негова способност е **Bull's Head**, 1943. година, составена од велосипедско седиште и метални рачки, потоа **Baboon and Young**, 1951. година, направена од пар колички-игралки, отпадоци од дрво, парчиња од керамичка вазна, автомобилски амортизер, делови од лонци и шерпи. И двете дела својот ефект го должат на детски инвентивната трансформација на секојдневните објекти и материјали.

Неговата фасцинација од визуелната досетливост и богатство на духот кај децата, е поврзана со неговиот необичен личен однос кон сопствените спомени и импулси од детството кои што останатите возрасни така сигурно и претпазливо ги закопале вон досегот на свесноста. Сето тоа пак, беше во функција на задоволување на „нагонот“ да ја појми сопствената креативност, т. н. (од него самиот) „**un mystere totale**“.

Кај Михаил Ларионов постоеше наклонетост кон детската уметност, но само како еден дел од неговиот поширок интерес за природни, примитивни, често вродени извори на инспирација, видливи кај руската фолклорна уметност, сликарите аматери или таканаречени „лубок“ цртежи (популарен вид на анонимни, најчесто посветени на нешто, насликани блокови од дрво). Овие извори се посматраа во директна релација со автентичното руско детство над кое потоа се надградуваше целокупната култура. Во периодот кога Петар Велики ја стрижеше руската аристократија и ја пресоблекуваше од традиционалните кафтани во облека по европски вкус (во 17. век), дихотомијата меѓу автохтоната словенска култура и западните влијанија го дефинираше стилот на рускиот интелектуален живот во тоа време. Невообичаениот приод кон детската уметност и останатите наивни уметнички дела, го збогати оригиналниот придонес на руските уметници кон интернационалната авангарда. Истовремено, им го овозможи контактот со староседелскиот руски дух и универзалниот уметнички јазик.

Во времето меѓу 1912. и 1914. година, кога детското сликарството и поезија се посматраа како рекапитулација на „хармонијата и чистотата на детската душа“, неопримитивизмот на Ларионов го воздигнуваше враќањето кон детството, следејќи го трендовски новиот приод.

Познати се неговите композиции со теми на војници нацртани 1909. и 1910. година (се совпаѓаат со неговите искуства во воената служба), каде е јасно видливо влијанието на детската уметност. **Soldier on a Horse** (1910-11), веројатно работена постапно во повеќе фази, ги поседува идентичните кроки, плоснатост и млитавост во формите и крајно симплифициран план на позадината како кај некои детски цртежи кои Ларионов ги поседувал. Строгиот профил кој тој го користел, како и кутиовидната муцка и необичниот стапчест изглед на задните нозе од коњот, е секојдневен начин на графичко изразување кај децата.

Ларионов ја напушти Русија 1915. година, но никогаш подоцна не ја достигна луцидноста на својата предвоена фаза.

Многу често на групните изложби пред првата светска војна во кои учествуваше и Василиј Кандински, се појавувале детски ликовни творби за чие што поставување инсистираше токму тој.

Истовремено, Кандински правеше попатни промени на самите детски цртежи давајќи им уште поизразена детски наивна појавност, за потоа да ги анализира генералните карактеристики на детската творба кои го изнудуваат оној впечаток на „нешто недолжно, безопасно, искрено“. Тој ставаше акцент на еволуирањето на визуелниот јазик, конципирајќи дека тој е примарен медиум, независен од подоцнежните културни и личностно-индивидуални влијанија.

Всушност тој се надеваше дека преку детската уметност ќе успее да се растерети од „световно“ приземнетата софистицираност на своите творби, со цел да обелодени еден универзален визуелен јазик.

Кога Пол Кле се врати од своето уметничко „усовршување“ во Рим, 1902. година, барајќи рамки во оставата на родителскиот дом, тој налета на некои свои детски цртежи. Случката го поттикна да ги опише тие цртежи како „нешто највпечатливо што досега сум направил“, а истовремено актуализираше некои фундаментални прашања за него како уметник. Тој ги ценеше нивниот високо развиен стил, свежиот квалитет на „наивно“ посматрање, како и „независноста од влијанието на италијанските и холандските стари мајстори“, на чии што дела се базирале неговата едукација претходните пет години.



Сепак, биле потребни десетина години за тој да ги сфати импликациите од тоа негово откритие. Конечно, 1911. година, откри што всушност сака од „тие примитивни почетоци на уметноста“, кои самиот ги нарекуваше „цртање по несвесните импулси“. Истата година го препиша својот дневник додавајќи 36 вињети распоредени по возрасти, од 2 до 12 години, и издаде каталог на своите детски цртежи. Во овие два смели потфата, дневникот и каталогот, тој ретроспективно го следи својот уметнички развој, досегнувајќи до самите корени на сопствената креативност. Овие откритија ќе ги постават координатите за неговата позрела фаза. Истото се случи и со цртежите на неговиот син Феликс, роден 1907. година, за кои прилично се измачи да ги врами и сочува, а многу од нив и денес постојат.

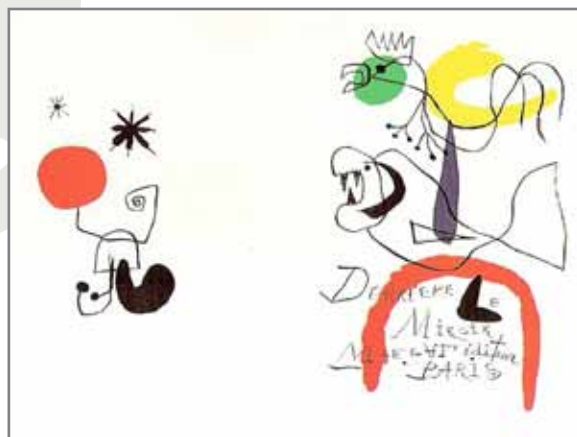
Во август 1935. година, доби силен напад од болеста позната како склеродерма од која подоцна, пролетта 1940, почина. Во своите последни и најпродуктивни години, Кле се подложи на спиритуално преиспитување на „детското“ во себе, истовремено соочувајќи се со веќе лебдечката смрт.



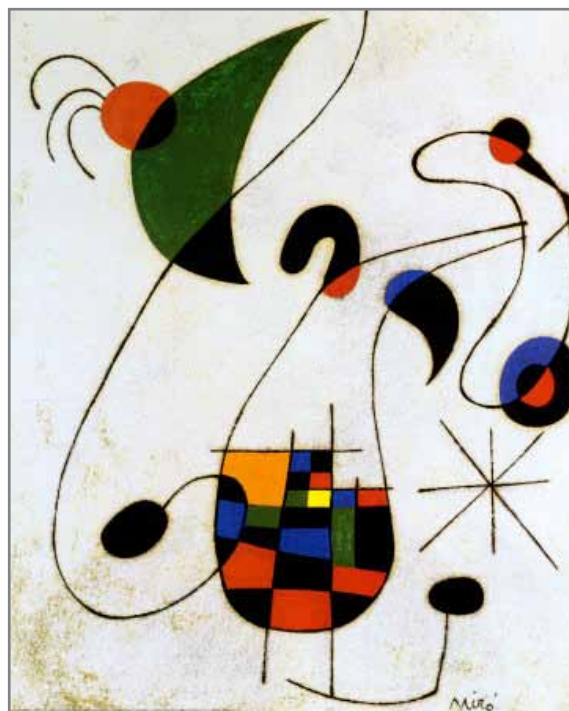
Некои цртежи од овој период содржат во себе намерна нападна незграпност, додека останатите се сиромашни и едноставни. Една година пред смртта, ја нацрта „Покрај сината грмушка“ (**Beim Blauen Busch**), со симплифицирана и растреперена палета, инфантилна стапчеста фигура со тотално неспретен потпис, а сето тоа наречено како повикување на цртачките обиди од детството. Овој стил е одраз на неговото враќање кон детството, што кореспондира со фрлање поглед наназад и преиспитување на сопствениот живот непосредно пред смртта.



Хуан Миро ги обожаваше и многу педантно ги собиравше имагинативните и често драматични цртежи на својата ќерка Долорес, родена 1930. година. Тој внимателно ги сортираше, ги означуваше по години, и одеше до таму што еден цртеж му испрати на Кандински 1935. година, а два на големиот колекционар на модерната уметност Албер Гелетин (**Albert Gallatin**) 1938. година. На крајот Гелетин ги предаде на филаделфискиот уметнички музеј заедно со останатите слики од неговата прочуена колекција.



Детските цртежи на Миро кога бил на осумгодишна возраст, наместо хировито ексцентрична креативност вообичаена за децата, содржеа зачудувачки урамнотежени и сталожени елементи на реализам. Затоа се смета дека неговиот интерес за детската уметност не е израз на некаква потрага по предметот или формалните идеи кај детските цртежи, туку фасцинација од раскошната имагинативност која прилично им недостасувала на неговите слики од детството. Триесет години подоцна кај него сè уште постоеше истата



преокупација добро видлива во интервјуто со француската критичарка Дора Валие (**Dora Vallier**) во кое вели: „Колку повеќе стареам и го совладувам медиумот, толку повеќе им се навраќам на најраните искуства. Сметам дека на крајот од животот потполно ќе ја повратам моќта на детството.“

При крајот на неговиот живот детскиот начин на цртање стана репрезент на детскиот ум и мисловен процес, кој сè повеќе навлегувал во неговата свест, а истовремено стана главен фактор на неговото отуѓување од останатиот свет.



Веројатно единствениот уметник познат токму по својот интерес за детска уметност, Жан Дибифе (**Jean Dubuffet**) тежнеше кон „потполно непосредна и директна проекција на психичките феномени сместени во длабочините на личноста“. Според него, надоаѓањето на ирационалните сили од несвесното, кршејќи го мразот на конвенционалното мислење, создава пукнатина низ која секој може да се лизне во истовремено развеселувачко, но и застрашувачко автентично искуство. „Вистинската функција на уметноста“ инсистираше тој, е „да ги измени старите ментални обрасци... создавајќи нов начин на мислење“.

Враќајќи ѝ се повторно на уметноста по седумнаесетгодишна пауза тој се сврти кон детската уметност 1942. токму во горе споменатиот контекст, и кон „**art brut**“, 1945. година, како што тој ја нарекуваше „работата создадена од луѓе недопрени од уметничката култура“, вклучувајќи ги тука и децата.

Во почетокот на 1944. година, Дибифе направи збирка од извонредно сликовити и упадливо динамични детски цртежи, впечатливо слични со делата од раните и средни 40-ти. Навистина, детската уметност одигра критична улога во раѓањето на неговиот зрел стил во 1944.

Неговиот стил и техника, започнувајќи од 1944. и во остатокот од кариерата, беа многу експлицитна симулација на детска незграпност во потезите и изборот на материјалот. Тој јавно се восхитуваше на начинот на кој децата „чкртаат и размачкуваат исто толку спонтано како што и зборуваат“, иако неговата публика не го делеше истиот ентузијазам. „Имам еден портрет нацртан од едногодишно дете“ - пишуваше во својот есеј 1945. година; „Едното око е црвено, другото жолто, а образите париско сино. Луѓето ги вреднуваат сликите според нивната хировитост, каприциозност и ексцентричност, но кога јас ќе направам нешто слично, обично ми велат: Немаш право на тоа, ти не си повеќе дете.“

За Дибифе, детската уметност нуди нешто повеќе од речник на формални помагала. Уметниците во детските цртежи ја забележуваат несвесната експресија на „примитивни вредности“ кои културата ги бутнала настрана, како и отвореноста во посматрање на појавите без, за возрасните толку карактеристичната, претходна концептуализација. Како и кај многу други модерни уметници, свежината со која децата се спротивставуваат





на објективниот свет му даде на Дибифе нова перспектива во посматрањето на секојдневните настани.

Од сите апстрактни експресионисти, Марк Ротко (**Mark Rothko**) е еден од ретките кој внесе концизност во употребата на детската уметност. Тој го посматраше детството како наивно спротиставување на вечната трагедија на човештвото, што истовремено беше негов најголем интерес. Предаваше уметност на децата во Централната Академија на Бруклинскиот Еврејски Центар од 1929. до 1952. година. Во 1933. година, го изведе и своето прво **one-man show**, на кое, веднаш до своите, изложи и дел од детските цртежи. Исто така, пишувааше опширни белешки за детска уметност. Поконкретно, ги проучуваше теориите на виенскиот професор по уметност Франц Чижек (**Franz Cizek**) и беше фасциниран од идејата дека детската уметност е аисториска, и претставува несвесно почитување на универзалните принципи на формата.

CoBrA, акроним составен од првите букви на Копенхаген, Брисел и Амстердам беше ознака за уметничкото движење при крајот на 1948-та. Најпознати уметници од таа група се **Asger Jorn** и **Carl Henning-Pedersen** од Данска; **Karel Appel**, **Constant**, и **Corneille** од Амстердам; и **Pierre Alechinski** од Брисел. Заедничката карактеристика на уметниците од КоБрА е нивната тенденција кон слободна експресија на себеси, преку директна и сетилна интеракција со светот, демонстрирана во начинот на кој тие ги обработуваа сликите и ги комбинираа материјалите.

Восхитот на КоБРА уметниците кон свежината на детската визија предизвика богата непосредна соработка меѓу нив и децата. Јорн и Алешински, на пример, користеа детски дела работејќи на своите прочуени фрески кои ги красеа ѕидовите на куќата што сите од групата ја делеа летото 1949. во Брегнерод, во близина на Копенхаген.

Тоа ни најмалку не значи дека тие сакаа да бидат „наивци“. Едноставно, жестоките и живи емоции на несвесниот детски ум беше тоа што неодоливо ги привлече. КоБРА, велеше Алешински, „е уметничка форма која ги води директно во детството... со значења употребливи за возрасните“.

50-те години фројдовата психоанализа влезе во главните струи на популарната култура и беше нашироко земена како доказ дека, не само што детството продолжува да влијае во возрасното доба, туку тоа суштински го создава и обликува истото. Покрај тоа, 50-те години беа зенитот на т. н. „**baby boom**“ **generacija**, кој негуваше огромен интерес за детското како никогаш дотогаш. Длабоката свесност и интерес за детската уметност стана дел од заедничката визуелна перцепција, која што уметниците, од 1950. година, широко ја прифатија.



Како резултат, одреден број уметници го прилагодуваа јазикот на детските цртежи (понекогаш и самите цртежи) со цел да продрат во нивната експресивна непосредност. Елизабет Мареј (**Elizabeth Murray**) во својата слика **Joanne in the Canyons** (нацртана декември 1990.), вклучи во централниот дел од дното, црвен, коцкаст приказ на **Empire State Building** копиран од цртежот на нејзината четири-и-пол-годишна ќерка. Во средината на шеесетите, се зголемуваше

бројот на уметниците, почнувајќи од Џаспер Џонс до Џонатан Боровски (**Jonathan Borofsky**), од **Joseph Beuys** до **Jean-Michel Basquiat**, кои се вртеа кон детскиот урнек на мислење како пат кон искусување на светот со голема непосредност. Јасно е дека денес многу уметници се стремат кон побогато и поавтентично искуство на реалноста. Патот до него е соочување со сопственото „невино“ око. □

извор: **ARTnews**, април, 1995.

превод: Емилија Георгиевска



ГЕДЕЛ ЕШЕР БАХ

3

Даглас Хофстетер

Почитуваниот Георги Стојанов подготви уште еден креативен превод на дел од убиствената за преведувачи книга Гедел Ешер Бах, од Даглас Хофстетер. Уживајте во вратоломиите на еден од неопходно најслободните преводи што било кога се појавиле на македонски.

КОНТРАКРОСТИХПУНКТ

Ахил беше дошол во ѝосеѿа на својаѿа ѿријаѿелка и ѿарѿнерка за ѿогинг, г-ѓа Желка, во нејзиниоѿ дом.

а: Кога ли успеавте да ја соберете оваа прекрасна збирка на бумеранзи, пријателке драга.

Ж: Ох Ахиле, па таа не е ништо подобра од збирките на било која друга желка што држи до себе. Повелете во салонот.

а: Но, добро... (ѿреминувајќи до другиоѿ крај на собаѿа). Гледам дека исто така имате и солидна колекција од плочи. Каква музика сакате?

Ж: Тоа би можеле да го претпоставите: Бах, на пример, не е лош по мое мислење. Но деновиве, ви признавам, сè повеќе и повеќе ме интересира еден, како да го наречам, посебен вид музика.

а: Речете брзо, за каква музика се работи?

Ж: А, па не сум баш сигурна дека сте чуле за неа. Јас ја нарекувам „музика за кршење на грамофони“.

а: Како, како? „Музика за кршење на грамофони“? Чуден концепт, мора да се признае. Ве гледам вас со чекан в рака растурајќи еден по еден грамофон во парчиња, во звуците на Бетовеновото ремек-дело, *Победаѿа на Велингѿон*.

Ж: Реално гледано тоа не е баш музиката за која ви зборувам, но впрочем, можеби и оваа мојата ќе ве заинтригира барем исто толку. Можеби сега би требало да ви ја опишам накратко?

а: Одлично! Токму тоа сакав да ви го предложам.

Ж: Само малку луѓе знаат нешто за оваа музика. Сè почна кога мојот пријател, г-дин Ракот, ми дојде на гости еден ден. Сте се сретнале веќе, нели?

а: Тоа ми го должите, стара пријателке! Толку многу сум слушал за него но уште не сме се запознале.

Ж: И тоа ќе биде. Порано или подоцна ќе ве соберам некако! Можеби ќе налетаеме случајно некој ден во паркот...

а: Ха, хипер идеја! Едвај чекам! Но, да се вратиме на темата, бевте почнале да ми ја објаснувате вашата одлепена „музика за кршење на грамофони“.

Ж: Прав сте! Значи како што ви кажав, г-дин Ракот ми беше дошол на гости еден ден. Најпрвин треба да ви објаснам дека тој има посебна слабост за секакви технички дрангулии, и во тоа време беше луд по грамофони. Само што си го беше купил својот прв грамофон и таков наивен каков што си го дал господ, сè му поверувал на продавачот -

посебно, дека грамофонот можел да го репродуцира секој звук, Хај-Фај, демек. Со еден збор, беше убеден дека го има Совршениот грамофон.

a: Уф, уф. И природно претпоставувам дека вие не се согласивте со тоа!

Ж: Нормално! Но тој не ме слушаше. Упорно си тврдеше дека било кој звук може да се репродуцира на неговата машина. Не можејќи да го убедам во спротивното, не инсистирав повеќе. Но не многу потоа јас му отидов на гости и му подарив една плоча со песна што јас ја компонирав. Песната се викаше „Јас не можам да бидам отсвирена на грамофонот 1”.

a: Какво чудно име!

Ж: Тогаш му предложив да ја чуеме на неговиот нов грамофон, и тој со задоволство го прифати предлогот. И така, тој ја стави плочата и го вклучи грамофонот. Само по неколку отсвирени ноти тој почна силно да вибрира, со едно гласно „бум” се распадна, и илјадници мали парчиња ја прекрија целата соба. Не треба да ви кажам дека и плочата беше потполно растурена.

a: Оууу! Незгоден удар за вашето пријателче. А што не било во ред со грамофонот?

Ж: Типично за вас, Ахиле. Тоа немаше врска со грамофонот. Тој едноставно не можеше да ги репродуцира звуците што беа снимени на плочата, затоа што тие звуци го тераа да вибрира силно се додека не се скрши.

a: Но тоа е чудно, нели ? Па зарем продавачот не му рекол дека тоа бил Совршен грамофон!

Ж: Ахиле... белким не верувате на сè што ќе ви кажат продавачите! Зарем и вие сте наивен како и г-дин Ракот?

a: Хе, хе, хе... г-дин Ракот бил многу понаивен од мене. Јас знам дека трговците се неоспорни лажговци. Не сум ти јас од вчера!

Ж: Оттука значи можете да заклучите дека тој трговец малку претерал со фалењето на грамофонот на г-дин Ракот. Можеби не бил баш совршен грамофон во смисла дека би можел да ги репродуцира сите можни звуци.

a: Фино,фино... можеби тоа е некакво објаснување. Но како да се објасни чудната коинциденција дека токму тие звуци биле снимени на вашата плоча освен ако...

Ж: Свесно некој не ги снимил...Точно таму лежи зајакот. Видете, пред да му отидам на гости на г-дин Ракот, отидов во продавницата од каде тој го беше купил грамофонот. Видов каков модел е и од произведувачот ги порачав нацртите за нивните производи. Откако добро ја проучив структурата на грамофонот, ги открив звуците кои отсвирени во негова близина предизвикуваат таков ефект тој да почне да осцилира сè појако и појако, за да на крај се распадне...

a: Темелно изведен пеколен план! Не морате да ми го кажувате продолжетокот: ги снимивте тие звуци во вашата песна и му ја подаривте плочата-бомба на Ракот.

Ж: Е, баш сте умно ѓаволче. Ми ја уништивте приказната. Но тоа не беше крајот на нашата авантура; никако! Г-дин Ракот не веруваше дека нешто не беше во ред со неговиот грамофон. Тврдоглав, каков што е, отишол пак во истата продавница и купил нов грамофон, двојно поскап од првиот и овојпат трговецот му рекол дека ќе му врати двојно повеќе пари ако пронајде некој звук што не ќе може да се репродуцира. Така, Ракот возбудено ми раскажа за неговиот нов модел и јас му ветив дека ќе поминам да го видам.

a: Тогаш, претпоставувам, вие пак му пишавте на производителот, го проучивте новиот модел и ја компониравте и снимивте втората песна, „Јас не можам да бидам отсвирена на грамофонот 2”.

Ж: Едноставно, денеска сте брилијантен, Ахиле! Навистина го разбравте филмот.

a: Работата не завршува тука, нели? Што стана понатаму?

Ж: Па како што претпоставувате, се случи истото што и првиот пат, грамофонот се распадна на безброј парченца исто како и плочата.

a: Ракот значи на крајот сфати дека нема такво нешто такво како Совршен Грамофон.

Ж: О, не! Зачудувачки, но г-дин Ракот мислеше дека следниот модел ќе биде вистинскиот. Тој...

a: Чекајте? Знам! Можел многу лесно да ве надмудри ако зел некој Лоу-Фај грамофон, така што грамофонот не би бил способен да ги репродуцира звуците кои би го растуриле. Така ќе ги избегнел вашите замки.

Ж: Имено, тоа е проблемот, Ахиле. Во таков случај грамофонот не би ја исполнувал основната намена, а таа е да биде совршен во таа смисла што ќе ги репродуцира сите звуци па и оние кои се фатални за него, што јасно, е невозможно.

a: Така е. Сега ја разбираам кваката. Значи ако некој грамофон - да речеме грамофонот Х - е доволно Хај-Фај, тогаш кога би се обидел да ја отсвири плочата со песна „јас не можам да бидам отсвирена на грамофонот Х” тоа би предизвикало вибрации кои би го уништиле... т.е. тој не е совршен. Од друга страна пак, единствен начин да се прејде преку ова е грамофонот да биде Лоу-Фај, одкаде уште подиректно следи неговата несовершенство. Ми изгледа дека секој грамофон вака или инаку е дефектен.

Ж: Апсолутно сте во право! Но не гледам причина да ги нарекуваме грамофоните „дефектни”. Едноставно, тоа е еден инхерентен факт за грамофоните, дека тие не можат да направат сè што ние би посакале да можат. Но ако има дефект некаде, тој сигурно не е во НИВ туку во нашите очекувања за нивните можности. А г-динот Рак е полн со такви нереални очекувања.

a: Наеднаш ме обзема некаква емпатија кон него. Хај-Фај или Лоу-Фај, тој сепак губи.

Ж: Но како и да е, нашата игра продолжи уште во неколку круга додека на крај пријателчето се обиде да стане многу паметно. Се обиде да ме надигра мене и мојата метода. Тој му напиша писмо на производителот со молба да му направат еден грамофон по негови сопствени нацрти, и кој тој го нарече „Грамофон Омега“. Овој модел беше значително пософистициран од претходните.

а: Ајде да се обидам да погодувам. Дали тој грамофон немаше подвижни делови? Или беше целиот од памук? Или...

Ж: Нека, нека... оставете! Сега ќе ви објаснам сè, а тоа ќе ни заштеди малку време. Како прво, Грамофонот Омега имаше вградена телевизиска камера која ја скенираше секоја плоча пред да се обиде да ја отсвири. Излезот од камерата одеше во еден мал компјутер кој ги одредуваше карактеристиките на звукот врз база на изгледот на браздите од плочата.

а: Аха. До тука ми е јасно. Но што би правел Грамофонот Омега со таа информација?

Ж: Значи, преку комплицирани пресметки компјутерот ќе заклучеше какви би биле ефектите на тие звуци врз структурата на грамофонот! Ако заклучокот беше дека звуците би го растуриле, правеше нешто многу умно: му праќаше порака на еден друг дел од Грамофонот Омега кој можеше да расклопи голем дел од самиот грамофон и да го состави на подруг начин. Практично грамофонот ја менуваше својата сопствена структура. Ако звуците изгледаа опасни за тековната структура компјутерот ќе избереше нова. Дури по ре-структурирањето Грамофонот Омега ќе почнеше да ја свири плочата.

а: Ау! Генијален штос! Се кладам дека сте биле барем малку разочарани.

Ж: Да признаам, малку ми е чудно што мислите така... Не дека очекувам дека ја знаете Геделовата Теорема за Некомплетноста, од А до Ш и наназад, но... Ја знаете?

а: Дали знам не-Чија Теорема за Некомплетноста од А до Ш и наназад? Не сум чул ни за нешто што и приближно звучи така. Сигурен сум дека е фасцинантна но јас би сакал да чујам нешто повеќе за „музиката за кршење плочи“. Баш беше забавно. Впрочем би можел да го претпоставам крајот: очигледно било веќе бесмислено да се продолжи и вие покорно сте го признале тоа, и тоа е тоа, а? Нели било така?

Ж: Ај, ај, ај! Зарем веќе е полноќ? Се плашам дека веќе ми е време за легнување. Би сакала уште да си позборуваме, но навистина веќе се чувствувам поспано.

а: Вистина? Богами е доцна, па и мене ми се приспа. Тогаш, си одам пријателке драга. *(приближувајќи се до вратиците, запира наеднаш и се врти)*. Леле колку сум глупав! За малку ќе заборавав. Ви донесов мал подарок. Еве, повелете *(и доава на г-ѓата Желка мал завишкан пакет)*.

Ж: Ахиле, не ви требало тоа! Зошто? Ви благодарам многу и еве, веднаш ќе го отворам. *(Љубојито го отвора пакетот и наоѓа внатре еден убав стаклен пехар)*. Ох, каков прекрасен пехар! Дали знаевте, Ахиле, дека ако имам слабост кон нешто, тоа сигурно се стаклените пехари?

a: Стварно? Немав поим! Па тоа е фантастична коинциденција!

Ж: Ох, така пријатно ме изненадивте! Ако умеете да чувате тајни би ви открила нешто: јас сум во потрага по совршениот пехар, пехар што нема никакви дефекти од било каков тип во својата форма. Зарем е можно токму овој пехар - да го наречеме пехарот „G” - да биде вистинскиот? Кажете ми каде налетавте на пехарот?

a: Драга моја, тоа е МОЈА мала тајна! Но можеби би ве интересирало кој го направил пехаров?

Ж: Ова морате да ми го кажете!

a: Добро. Сте чуле ли некогаш за познатиот дувач на стакло Јохан Себастијан Бах? Вистина, тој не е баш најпознат како дувач на стакло, го работел тоа како хоби, и се сомневам дека некој го знае тоа - а овој пехар е последното нашто што тој го направил.

Ж: Ама баш најпоследното нешто? Господи! Ако пехаров навистина е направен од Бах тогаш неговата вредност е непроценлива. Но како можете да бидете сигурен дека тој го направил?

a: Дали го гледате натписот изгравиран одвнатре? Ги гледате ли буквите 'B', 'A', 'C', 'H'?

Ж: Ептен! Извонредно! (*Внимателно го осмисла пехарот на полицајца*). Патем, знаевте ли Ахиле дека секоја од четирите букви во името на BACH е и име на една нота.

a: Невозможно! Па нели имињата на нотите се само од А до G !

Ж: О да, во повеќето земји е така. Но во Германија, татковината на Бах, конвенцијата е слична освен она што ние го викаме „B” тие го викаат „H”, а она што ние го викаме „B-мол” тие го викаат „B” на пример, ние говориме за Баховата „Миса во B-мол” додека тие за „H-moll messe”. Јасно?

a: Веројатно... но малку е збунувачки H е B а B е B-мол. (*одговор дојираше некаква свонење*) Претпоставувам и дека неговото име е некаква мелодија, зарем не?

Ж: Ова е толку чудно но е вистина. Всушност мелодијата е суптилно вткаена во едно од неговите најдобри дела - Последниот Контрапункт од Уметноста на Фугата. Тоа е последната fuga која Бах ја напишал. Кога ја слушав за првпат немав поим како ќе заврши. Одненадеж, без најава, запира и крај. И потоа... мртва тишина. Веднаш сфатив дека точно таму Бах умира. Неописливо тажен момент, и ефектот што го имаше на мене беше убиствен. Како и да е, B-A-C-H е последната музичка тема од таа fuga. Таа е добро скриена во делото. Бах не укажува на неа експлицитно, но ако знаеш за неа, без проблем ќе ја најдеш. Па и јас, зборувам сешто - има толку многу начини нешто да се сокрие во музиката.

a: Свонењето престана, зар не? Да, да, ви верувам дека има безброј начини да сокриеш некаква порака во некое музичко дело, како впрочем и во песните на пример. Поетите често прават слични работи (иако денес тоа не е баш во мода). На пример Луис Керол

често криел зборови и имиња во првите букви (или знаци) на последователните стихови од песните што ги пишувал. Таквите песни се викаат „акростихови“.

Ж: „Акростихови“ велиш! Па Бах исто така пишувал понекогаш акростихови, што и не е зачудувачки. Најпосле, контрапунктот и акростихот со нивните нивои на скриени значења имаат многу заеднички нешта. Најголемиот дел од акростиховите, сепак, имаат само едно скриено ниво - но нема никаква причина некој да направи уште едно ниво - акростих врз акростих. Или може да се направи „контракростих“ каде почетните букви прочитани во обратен редослед ќе даваат некоја порака. Или пак ако наместо како кирилични буквите се прочитаат како латинични. Господи, на можностите им нема крај. Уште повеќе не мора да си поет, може да си дијалогичар.

а: Јас, диј-алов-птичар? Првпат слушам за ова...

Ж:...Само што јас реков „дијалогичар“ и со тоа мислев на некој што пишува дијалози. Хммм...се сетив на нешто во овој момент. Во многу неверојатниот случај кога некој дијалогичар би пишувал некој контрапунктен акростих како омаж за Бах, дали мислите дека би било подобро тој во акростихот да го вметне своето име или името на Бах? Но впрочем зошто да си го губиме времето во ваква бесполезна дискусија. Секој што би сакал да напише такво нешто ќе си одлучи самиот. Зарем не?

а: Секако. Но вие ме заинтригиравте со дискусијата за разните начини како може да се сокрие значењето во некој дијалог. На пример, дијалогичарот може да смета на специфичното знаење што го има некој посебен читател, така да значењето е транспарентно за сите освен за оние кои ги избрал писателот? Мислите ли...

Ж:...дека е можно такво нешто? Сигурно дека е можно Ахиле. Но некогаш тоа ќе упали, погледни го на пример воведот во првиот дел од овој темат во МАРГИНА, или, на пример, во воведот на тематов од претходната МАРГИНА.

а: Боже, да! Потполно сте во право. Мислите на репликата „Ништо особено, отидовме на кино“ и на „ девојчето со надуеното креч-лице „,нели.

Ж: Аха. (*движејќи ги веѓиите горе- долу*) Но да се вратиме кон мелодичното име на Бах, дали знаевте дека ако мелодијата В-А-С-Н се свири наназад и превртена, е иста како и оригиналот?

а: Хаос! Ама нешто не ми е јасно. Разбирам дека ако се свири наназад ќе се добие В-А-С-Н, но превртена? Како **било што** може да се свири превртено? Вие мора да се подбивате со мене!

Ж: „Вие мора да се подбивате со мене“. Навистина сте скептичен Ахиле. Ќе мора да ви приредам една демонстрација...(*Излегува во соседнаџа соба и се враќа носејќи една сџара виолина*) - и да ви ја отсвирам темата и нанапред и наназад и како што ќе посакате. Да видиме...(*ги сџава ноџиите од Уметноста на Фугата џрег себе и ја сврџува џоследнаџа сџрана*)...ова е последниот контрапункт, и ова е последната тема...

Желката почнува да свири: В-А-С- но како што зајочнува со последното Н, огненадеж, без прередување, убиствен звук грубо ја прекинува изведбата. И Шаа и Ахил брзо се свртуваат, шокму на време да го фатат моментот кога илјадници ситни парченца стакла звонливо паѓаа на подот од полицата каде до пред малку стоеше пехарот. И постоа... мртва тишина. □

превод: Георги Стојанов



фиг. 19. Последната страна од „ Уметноста на фугата „ на Бах. Во оригиналниот ракопис со ракопис на Карл Филип Емануел, син на Бах, стои напишано „ N.V. во текот на оваа фуга на местото каде името В-А-С-Н е поставено како контра субјект, композиторот умре.” (В-А-С-Н во рамката.) Ја зедов оваа последна страна од последната фуга на Бах да послужи како негов епитаф

СЕЛИН

СМРТ НА КРЕДИТЪТ

..... СЕЛИН..... СМРТ НА КРЕДИТ 2.....

Ниеден од клинците не се врати од велигденските празници. Остануваме во Минвил само јас и Џонкинд. Собата ни беше пустина.

За да имаат помалку за одржување, тие затворија еден цел кат. Го тргнаа мебелот, го распродадоа, парче по парче, прво столовите и после масите, двата ормани и дури и креветите. Останаа само нашите два кревета. Тоа беше ликвидација... На пример, подобро лапавме, нема споредба!... Море колку џем имаше! И тоа тегли колку сакаш... Можевме да добиеме репете пудинг... Оброкот богат, метаморфоза... тоа никогаш не ни се беше случило уште... Нора ја вршеше најтешката работа, ама сепак кокетираше. На маса, пак беше многу пријатна, и дури и расположена ако можам да кажам.

Стариот, скоро да не остануваше, ќе се накркаше набрзина, и си заминуваше врз трициклот. Џонкинд самиот ги анимираше сите блаботења! „No trouble!” Имаше научено уште еден збор! „No fear!” Беше горд и радосен. Не застануваше! „Ferdinand! No fear!” ми се обраќаше без престан, меѓу секој залак...

Надвор, не сакав да ме забележуваат... му удирав понекоја клоца... Ме разбираше добро, ме оставаше на мира... За награда, му давав кисели краставички. Носев резерва, секогаш ми беа полни џебовите... Тоа му беше најслаткото јадење, со тоа го вртев како сакав... Се даваше во „pickles”...

Нашиот салон ги губеше перјата... Ги тргнаа првин украсите... и после полнетиот розев кауч, и после додатоците, најпосле за крај завесите... Средие собата, последните петнаесетина дена, остануваше само Плејел-от, голем црн, монументален...

Не ми се прибираше баш, бидејќи не бевме веќе толку гладни... Бевме претпазливи, си носевме за јадење, крадевме од кујната пред излегување. Не ми се брзаше веќе ич... Дури и уморен ми беше подобро да се акам надвор наваму-натаму... Се одмаравме кај ќе ни текне... За последна станица седнувавме врз скалите или врз камењата, веднаш до портата на нашата градина... Тука кај што поминуваа големите скали, кај што се издигнуваше пристаништето, скоро под нашите прозорци... Останувавме со Џонкинд најдоцна што можевме, скриени, тивки.

Добро ги распознававме бродовите, од таму, пристигнувањата, вкрстувањата на пристаништето... Тоа беше како права магична игра... врз водата разиграна од сите одблесоци... сите тркалезни прозорчиња што минуваат, што доаѓаат, што светкаат пак... Пругата што гори, што трепери, што поминувајќи ги потпалува малечките сводови... Нора секогаш свиреше клавир додека нè чекаше... Го оставаше прозорецот отворен... Ја слушавме добро од нашата скривница... Дури и малку пееше... полугласно... Се придружуваше... Не пееше ич гласно... Тоа беше всушност мрmoreње... малечка романса... Сè уште се сеќавам на мелодијата... Никогаш не сум ги знаел зборовите... Гласот се издигаше сосема полека, се брануваше низ долината... Се враќаше до нас... Атмосферата над реката, одекнува, засилува... Гласот ѝ беше како птица, мавташе со крилјата, беше насекаде во ноќта, малечки одеци...

Сите луѓе си беа поминале, сите што се враќаа од работа, скалите беа празни... Бевме сами со „no fear"... Чекавме таа да престане, да не пее веќе, да го затвори клавирот... Тогаш се враќавме.

(стр. 267-268)

Се наоѓавме со Џонкинд горе на патот „Willow Walk” што водеше до колеџот, кога се разминавме со колата, големата со три коња... Пак шпедитери...

Ги одбегнуваа стрмните спуштања, заобиколуваа преку градината, носеа уште работи... овој пат тоа беше големата чистка, стругањето, последната метла... Сирнавме внатре, завесите беа замотани... Тука беа двата кревети на слугинките, еден од кујнските ормани, шкафчето за садови, и трициклот на стариот... и уште еден куп скршено стакло... сигурно го беа испразниле таванот! Целата дупка! Сигурно немаше ништо веќе!... Ги носеа дури и шишињата, ги слушавме како се тркалаат на дното од сандакот... Сигурно не остануваше скоро ништо, според тоа како се фрлаа на работа...

Почнував да се секирам, за моите четири партали и кондурите: Ако продолжеа со ваквото уништување немаше веќе граници, ни Господ Бог!... Тоа беше вистинска „сала за продажба”! Ги прескокнав скалите значи, сакав веднаш да го видам ломот? А беше и време за кркање... масата беше наместена раскошно... Со најубавиот прибор... чиниите со цветчиња, целиот кристал!... Во празната соба, изгледаше величествено?...

Пржени компирчиња за вечера, артичоки во сос, ликер од вишни, сочен колач,, цела шунка... Сè на сè, вистинско изобилство и уште грст нарциси расфрлани дури и по чаршавот, меѓу шолјите! Богами! Тоа не го очекував!

Останувам ептен збунет!... Застанавме со Џонкинд пред тие убавини!... Ни тој ни таа не се симнуваа... бевме гладни и двајцата. Пробуваме првин по малку од сè... и после се решаваме, пипкаме, боцкаме, голтаме... брцаме со прсти во купот... работата е да се почне... И одлично е! Џонкинд се тркалеше од задоволство, беше среќен како цар... не оставивме скоро ништо... Сè уште никој не се симнуваше...

Откако се нафукавме излеговме пак во градината... Му беше времето за по потреба... Разгледувам малку наоколу... Само ноќ... нигде жива душа... Сепак, тоа беше необично!... Горе, имаше само едно светло од целата фасада... во собата на стариот... Сигурно пак беше затворен... Си велам, нема да губам време, доста ми е мене од сплетки... Бидејќи го имам веќе билетчето ќе си го спремам куферот за секој случај... Утре сабајле ќе киднам со првиот воз, во седум и пол. И толку. Ќе ја прекратам песничката! Никогаш не сум ги мирисал збогувањата.

Ќе сакав, сепак, да најдам некоја пара, два три шилинга можеби за да си купам „ginger beer”, добро е за по пат... Го легнувам прво мојот идиот за сериозно да ме остави на мира... Му го дркам малце, тоа го смируваше обично... лесно го заспиваше... Но таа вечер беше обземен од сите стравови претрпени тој ден, не сакаше око да затвори... Џабе викав: мирен! мирен!... Продолжуваше да клоца, да рипа, мрчеше во кафезот. Гровташе

нако вистински свер! И покрај тоа што беше швркнат, како да претчувствуваше нешто необично... Се плашеше да не го оставам среде ноќ... Ужасно изгледаше! Сам, умираше од страв... Да му се сневиди.

Вистина е дека ни беше голема просторијата за спиење... А сега огромна... Бевме само ние двајца внатре, од дванаесет порано, четиринаесет дури...

Си ги собирав четирите чорапи, ги ловев марамчињата, си ги прибирав прекрасните алишта, целите дупки... Ќе треба пак да ме сместат некаде! Пак ќе се дерат?... Имав нежна перспектива!... Како сè нема да ме наречат уште... Иднината не е забанција... Мислејќи така на Пасажот, толку близок сега, ме поминуваа посрани морници!...

Веќе осум месеци како бев отишол!... Какви ли беа станале тие доле под витражот?... Нема утка! Уште поглупи?... Посератори?... Типовите од Рочестер, нема сигурно да ги видам веќе! Фрлив низ прозорецот, големата гилотина, уште еден последен поглед врз перспективата... Времето беше совршено јасно... Сè се гледаше, сите рампи, осветлените докови... светлата на бродовите кои поминуваа... големата игра во сите бои... како точки кои се бараат на дното на црнилото... Бев видел веќе многу како си одат, бродови и патници... едра... пареи... Беа по ѓаволите сега... од другата страна... во Канада... и други во Австралија... со сите едра дигнати... Собираа китови... Нема да одам јас, никогаш да го видам сето тоа... Ќе одам во Пасажот... улица Ришелје, улица Меил... Ќе одам да го видам татко ми со стегнатиот околувратник... мајка ми... како си ја собира ногата... Ќе одам да барам работа... Ќе требаше повторно да зборам, да објаснам зашто и како! Ќе ме зграпчат како стаорец... Ме чекаа изгниени од прашања... Требаше само да загризам... Срцето ми се дигаше при самата помисла...

Беше сосем црно во дупката, ја бев дувнал ламбата... Легнувам набрзина врз јорганот, облечен, одмарам... Ќе заспијам... Вака си велев: „Тото, не се соблекувај... ќе можеш да ја киднеш штом ќе раздени...“ Немав веќе што да откријам... целата работа ми беше веќе спремна. Бев земал дури и пешкири... Џонкинд најпосле заспива... Го слушам како ‘рчи... Никому нема да кажам „збогум“!... Ни чуле, ни виделе!... Нема да има изливи!... Ми се приспиваше!... Само што ме фати дремка... ја слушам вратата како се подотвара... Крвта ми се смрзнува!... Си велам”Пази? Тото! Дваесет против еден, дека е збогувањето!... Пак се заеба јаребице моја?...”

Слушам ситен лесен чекор... лизгање... тоа е таа! ветар! Готов сум Мишко... Не можев веќе да киднам!... Таа нè чека! Ме средува одеднаш, во еден замав се фрла врз креветот? Токму така!... Целиот шок го добивам врз екстремитетот! Се наоѓам прегрнат во елан!... црвен, стиснат под милувањата... ме гмечи, не постојам повеќе... Тоа е таа целата маса што ми се урива врз градите... лепливо е... лицето ми е згмечено... се гушам... се бунам... молам... Се плашам да викам гласно... Стариот може да чуе!... Се згрчувам!... Сакам да се ослободам одоздола!... Се превиткувам... се одбутнувам! Се влечам по сопствениот крш... Пак ме зема, легнат сум, готов сум... Тоа е лавина од нежности... Се рушам под лудите бакнежи, лижењата, потресите... лицето ми е компот... Не си ги наоѓам веќе дупките за дишење... „Фердинанд! Фердинанд!...“, ме моли... ми плаче во слушните одводи...

Изгубена е... ѝ го набутувам во муцката целиот јазик што можам да го најдам, за да не вика толку... Стариот горе сигурно ќе срипа!... Се плашам од рогатите... Некои од нив се ужасни...

Се обидувам да ѝ ја полулам болката, за да се прибере малку... Затнувам кај ќе стигнам!... Се трошам... Се трудам... ги излагам сите мои финивештини... Сепак сум преплавен... изведува врз мене збудалени зафати... Го тресе целиот кревет? Ме рита лудата... Станувам упорен... Рацете ми се подуени од толку што сум ѝ се закачил за г'зовите. Сакам да ја закотвам! да не мрда веќе! Готово е! Ете! Не зборува веќе тогаш! Да му ебам матер! Забодувам! Влегувам внатре како воздух! Се скаменувам од љубов!... Станувам само едно во нејзината убавина!... Во транс сум, се тресам целиот... ѝ ја загризувам цицката! Таа за'ржува тивко... јачи... цицам сè... ѝ го барам на лицето точното место кај устата, тоа кое ме нервира, на магијата на нејзината насмевка... Ќе ѝ загризам и тука исто... особено... Со една рака, ѝ ја поминувам тртката, ја работам нарочито... забодувам... се распрснувам во светлоста и месото... Свршувам како магаре... Се давам во сокот... Таа нагло се отргнува... Се ослободува од моите прегратки, си кидна кучката!... се отфрли одеднаш нанзад... Да му се сневиди! Веќе е на нозе!... сред соба е!... Ми држи говор!... Ја гледам во белината на фенерот!... во ношница... целата исправена!... со косата што лебди... останувам јас, со стапот исправен...

Ќе велам: „Врати се? „Се обидувам така, да ја припитомам. Изгледа бесна одеднаш! Вика, се трга... Се повлекува кон вратата... Ми блаботи, мршата!... „Good-bye, Ferdinand!, вика, Good-bye! Live well, Ferdinand! Live well!... „ Лудница.

Пак скандал! Да му се плукнам? Срипувам тогаш од креветот!... Оваа ќе ја смачкам! Ќе биде последната! Да му се посерам! Не ме чека смрдлата! Веќе се симнала!... ја слушам вратата долу како се отвара и нагло се треснува!... Брзам! Ја подигам гилотината... Имам токму само време да ја видам како претрчува на крајот на слепата уличка... Под фенерите... ѝ ги гледам движењата, ношницата како ѝ се мавта на ветрот... Се тркала по скалите... Лудата! Кај ли се затрчала?

Ми светнува, ќе се случи вистинска несреќа!... Си велам: „Готово е! така ти е! Тоа е катастрофа, џанам! Та-ра-та-там!... Ќе се џитне сега во водата!... Чувствував дека е сигурно! Опседната е! Срање!... Ќе можам ли да ја стигнам?... Ама што сум јас крив!... Ништо не можам јас тука?... Ме натегнале мене во вртелешката... Слушам... Гледам низ вратата од ходникот... да не ја видам негде на кејот... Сигурно веќе стигнала долу... Уште еден тресок! Пак викотници!.. Врисоци „Фердинанд“!... и повторно... крици кои го преминуваат небото!... Пак е таа, кобилата, од најдоле цивка!... Шекната е!... Да му се помочам! Ја слушам од крајот на пристаништето! Се тормозам!... Се ококорувам! Ќе речат дека дека сум знаел некои работи!... Сигурно дека ќе ме закачат!... Нема бегање... Не ми бегаат лисиците! Ужасно се потресувам... Одам да го протресам идиотот во неговата кошница. Ако го оставам сам уште некое време и да го фати пак паника?... ќе направи дополнителни будалштини... ќе ја запали целата спална.. Ебате беља!... Го вадам од кафезот... го бркам таков, во кимоно... го влечам целиот по скалите...

Надвор, во слепата уличка, се наведнувам над карпите, се обидувам да здогледам сè до мостот, под светлата... Кај ли скита? Токму така! јасно ја гледам... точка... се тетерават сенките... Една бела што се превртува... Тоа е малечката сигурно, тоа е мојата луда! Прелетува од еден фенер до друг... Како пеперутка, мршата!... Вика сè уште наваму-натаму, ветерот ги носи одеците... Потоа, еден миг, неподнослив крик, па друг, ужасен, кој се растура по целата долина... „Мрдни детиште! го буткам дебилот! Си рипна нашето чупенце!... Нема да стигнеме на време! Ќе има бањање. Ќе видиш Тото! Ќе видиш! „

Се залетувам, трчам низ скалите, просториите... Шлас! Така! Одеднаш!... среде скали! Крвта ми се следува!... Мислата ме обзема. Заглавен сум. Се тресам! Добро е! Доста е. Не можам да мрднам ни чекор веќе!... Шипинки! Претпазлив сум! Се предомислувам!... Пак се наведнувам преку рампата! Здогледувам... Не сум далеку од местото. Врие сега наоколу!... Народот се собира од секаде!...

Пристаништето е претрупано од спасувачи! Пристигаат уште и други. Се расправа... Се доаѓа од сите страни со стапови, појаси и кајчиња... Сите свирчиња, сите сирени почнуваат да завиваат заедно... Прав џумбус, тепачка!... Ама се трудат! се трошат... Не фаќаат ништо... Малото бело парче во брановите... што го носат сè повеќе...

Ја гледам сè уште откај што сум, мошне добро сред водите... поминува далеку кај мостовите... ја слушам дури и како тешко дише... ја слушам како гргори... Ги слушам сè уште сирените... Ја слушам како голта низ нив... Струјата ја зема... Ја носат вителите... Тоа малечко парче бело што го минува кејот! Оф тетко мори! Оф срање! Сигурно сè испила!.. Мрдни да го збрзнеш малиот! удри му клоца на мрсулкото! Не треба да нè најдат надвор!... Да бидеме на сигурно кога ќе се вратат... Море!

Не може веќе да трча... Го буткам... го одбутнувам... Не гледа веќе ништо без наочари... Не ги гледа веќе дури ни фенерите. Почнува да се удира насекаде... Мрмоти како куче... Го зграпчувам и го подигам, го носам и качувам!... Го фрлам врз креветот... Трчам до вратата на стариот!... Чукам еднаш многу гласно! Нема одговор!... Добро е! Повторно чукам! Удирам!... Тогаш буткам сè! Разбивам!... Готово е! Точно е тука!... Тука е како што го бев видел... Опуштен пред каминот, распуштен, вцрвенет... Си го гали стомакот, не е нервозен... Ме погледнува бидејќи го прекинав... Подзамижува малку, трепка... Не разбира... „Се дави! Се дави!... „, му велам... И му повторувам уште погласно!... Се уморувам од зборење... Му покажувам дури... Го имитирам: кло! кло! кло!... Му покажувам доле!... Во долината... преку прозорецот! Доле! Доле! Медвеј! „Ривер! River! Долу! Water!... „ Сака да се подигне малку... напорот го тера на ждригање. Се занишува, паѓа повторно врз столчето... „Ох, добриот Фердинанд! ми вели... Добриот Фердинанд! „Ми подава дури и рака... Но „билбокот“-от му се заплеткува... Заглавен е во фотелјата... Влече, не може повеќе... Ги бутка долу сите шишиња... Целото виски се растечува... Мармеладот, теглата паѓа... Сè се истура... како водопад, тоа му е многу смешно... Се витка од смеене... Сака да ги фати работите... Сосот. Сè се руши... и чинијата исто се превртува... тој се лизнува врз парчињата... Летнува под научот. Не мрда повеќе отаму... Се залепил до каминот... Ми покажува како да правам... Мрмори... мрчи... Си го масира стомакот кружно... Си

го штипка салцето... Си го масира така внатре полека... Си го омекнува... Си го шири... Поминува повторно низ фалтите.

Не знам повеќе што сакам да кажам... Претпочитам да не настојувам. Му ја затварам вратата, се враќам во спалната... Си велам вака: „Ќе киднеш штом ќе се раздени... „Багажот ми е тука спремен!... Легнувам малку врз јорганот... Но станувам повторно скоро веднаш... Ме обзема паника... Не знам точно зашто. Пак почнувам да мислам на малечката... Гледам повторно низ прозорецот... Слушам.. Нема веќе звуци... ништо повеќе... Нема веќе ни еден човек на кејот... Сите ли си отишле веќе?

Тогаш, почнува да ме мачи одеднаш, и покрај стравот, уморот... Не можам да издржам веќе... Сакам да одам да видам долу дали ја извадиле од водата?... Си ги навлекувам панталоните, сакото, капутот... Детиштето спиеше како топ... Го заклучувам во спалната... Сакав да се вратам веднаш... Брзо се симнувам... Стигнувам на крајот на скалите... Здогледувам еден цајкан што си прави кругче... Гледам еден морнар што ме вика... тоа ме оладува... Ме вади од памет. Останувам така во моето ќоше... Не мрдам веќе! Премногу е комплицирано за мене! Не можам веќе како прво! Останувам уште долго... Не поминува веќе никој. Мостот откај што скокна. Таму е... Ги гледам светлата, црвените, долга редица, трепери во одблесците на водата... Си велам, ќе се качам горе... Многу рано ми текна!... Можеби се горе сега цајканите?... Размислувам... Замислувам... Исцрпен сум... готов сум... И ич не сум добро всушност!... На крајот сум!... Без заебанција, не можам да мрднам веќе... Не можам веќе да се качам во Минвил.. Не сакам ни да се обидам... Се потпирам... Не можам ништо да направам јас!... Немам јас никаква врска со таа работа! Никаква!... Сакам да ја киднам вака сам... Тргувам полека накај станицата... Се закопчувам до крај... Не сакам веќе да ме познаваат... Ги поминувам полека сидовите... Не среќавам никого... Чекалната е отворена... Ах, добро е!... Легнувам малку на клупата... Има ќумбе до неа... Добро е... Темно е... Првиот воз е тој од „пет часот“ за Фолкестоне... Не си земав ниту една од „стварите“? Ми беа горе на креветот... Нема врска!... Нема ништо да однесам... Не сакам веќе да се вратам... Не е можно повеќе... Сега треба да се кидне со сите сили... Седнувам повторно за да не заспијам... Сигурен сум дека ќе го земам „пет часот“... Стојам точно под таблата... Се распостилам точно под неа... легнувам „5 o'clock Folkestone via Canterbury“.

(стр. 276-283)

Секогаш наоѓав оправдувања за да се прибирам уште подоцна... Еднаш беше скоро девет... Бев отишол, да се понудам, дури до Антони... во една фабрика за тапети. Бараа разнесувачи за центарот... Тоа беше добро за моите способности... Отидов два или три пати... Не им беше спремна фабриката!... Недовршена уште... И такви заебанции!

Чувствував одвратен страв кога требаше да се враќам во Пасажот. Сите пари за трамвај ги трошев на пиво... И така морав сè повеќе да пешачам... А летото беше апсолутно чудесно! Не беше заврнало веќе два месеци!...

Татко ми кружеше како тигар пред машината... Во мојот кревет, во другата соба, око не можев да затворам од што ја пцуеше... Му излегоа на почетокот на месец септември цел куп чирчиња, првин под мишки и после еден огромен чир зад вратот, кој се претвори веднаш во антракс. Кај него, страшни ти беа чиревите, сосема го деморализираа... Сепак одеше на работа... Ама го гледаа на улица, целиот завиткан во вата. Луѓето се вртеа по него... Џабе се трудеше и земаше квасец, пак не му беше подобро.

Мајка ми беше многу растревожена што беше таков исфрлан... А нејзе чирот, од што си тураше облоги и од што мируваше, ѝ беше подобар. Гноеше многу, ама не беше веќе толку надуен. Се испразни уште малку... Тогаш, таа пак застапа на нозе, не сакаше да почека да ѝ зарасне раната, веднаш повторно се раздвижи низ станот, пак почна да си ја влечка ногата околу предметите и столиците... Сакаше да ја надгледува Хортанса, ги чуваше сите скали, не сакаше веќе да ја носат. Се бесеше за оградата за сама да ги чува скалите, успеваше да се искачи од еден на друг кат додека бевме зафатени... Сакаше пак да чисти, да го нареди дуќанот, украсчињата...

Татко ми, целиот завиткан во завои, не можеше да си ја сврти муцката, се душеше во чиревите, ама сепак добро ја слушаше мајка ми низ катовите, како дига џева од една соба во друга, со ногата што ѝ се влечкаше... Тоа го ужаснуваше повеќе од сè... Ја кршеше машината... Така толку ќе си ги разранеше рацете што стануваше бесен. Ѐ викаше да внимава...

-Ах! Добога, Клеманс! Ме слушаш ли! Крв му ебем! Ќе легнеш ли, да му се сневиди! Мислиш ли дека имаме ептен среќа! Мислиш ли дека ова не е доволно! Ебате живеачката!...

-Ама доста, Августе! Остави ме, ти се молам... Не се мешај во моите работи!... Не се грижи за мене!... Мене ми е сосема добро!

Му зборуваше со ангелското гласче...

-Лесно ти е да збориш! врескаше тој... Лесно ти е да збориш! Да му се плукнам Добога! Ќе седнеш ли најпосле?

(стр. 320-321)

Си 'рчев толку мирно... Никому не пречев... Бев пропаднал уште подлабоко во окопот... Бев заглавен до бедемот...

Еве еден тапак кој фаќа кривини во темницата... Се акнува од комшијата. Паѓа врз мене, ме превртува... Нападнат сум... Ги подотварам капаците... Му за'ржувам еднаш крволочно... Погледнувам таму на хоризонтот... најдалеку... Ги здогледувам сказалките... Токму тие од станицата Орсе... огромните сатови... Еден е саатот насабајле! Ах! Ебате беља! Одвратна! И еве се селам! Се отплеткувам... Имам две тетки кои ме смачкале од секоја страна... Ги одбутнувам... Спијат и 'рчат таму доле... Треба да се исправам... да се приберам како знам... Си го собирам убавиот капут... Ама не можам да си го најдам веќе околувратникот... Нема врска! Требаше да бидам вратен за вечера! Бестрага! Да ти

ебам баксузот! И од жештината беше! и бев премногу збунет, не бев ич нормален! Бев исплашен и пијан!... Бев уште целиот зашеметен!... Дупка пијан! Канализација!

Ах! се сеќавам сепак на патот... Ја земам улицата Сент-Оноре... улицата Сент-Рош која е на лево... улица Гомбуст... после само право. Пристигнувам до капијата на Пасажот... Сè уште не е затворена поради температурата... Сите се тука... во кошули, раскопчани комшиите, пред своите дуќани... Останале малку на провев... Се преместуваат од едно столче на друго... ги јавнале, така, на прагот од портите... Сè уште сум пијан... Одам, се забележува, на криво... Луѓето се чудеа... Никогаш не ми се случило да бидам пијан!... Не ме беа сèуште виделе... Ми се обраќаа изненадено!... „Море Фердинанд? Да не си нашол работа?... Славиме?... Да не си сретнал облак?... Да не си видел циклон, Тото?... „И такви глупости... Визјо кој си ја спушташе ролетната, ми вика намерно... Ми вели онака, на поминување: „А бе Фердинанд, мајка ти се симна најмалку дваесет пати од седум саатот, да праша да не сме те виделе? Жими тебе! Не мириса баш на добро!... Кај беше пак забутан?... „

Брзам значи накај дуќанот. Не беше затворен... Хортанса ме чекаше во ходничето... Сигурно беше останала намерно...

„Ах! само да си ја видите мајка ви! Во каква состојба е! За жалење е! Тоа е страшно! Уште од шест часот не е веќе жива!... Велат, имало тепачка во паркот Тилри! Убедена е дека и вие сте биле таму!... Излезе попладнево за прв пат кога ги слушна гласините... Видела во улицата Вивјен бесен коњ! Се врати целата вознемирена. Ептен потресена!... Никогаш не ја бев видела толку нервозна! „... Хортанса исто беше во транс додека ми ја раскажуваше случката... Си го бришеше лицето, целото испотено, со својата голема нечиста престилка. Остануваше така целата измачкана зелено и жолто и црно... Ги качувам брзо скалите, четири по четири... Стигнувам горе во мојата соба... Мајка ми беше врз креветот, утепана, потресена целата, кошулата без копчиња... здолништата задигнати до кукови... си ја топеше пак ногата со крпите. Од нив си правеше големи тампони, течеше на подот... „Ах! рипна... Еве си најпосле! „Мислеше дека сум парампарче...

„Татко ти е толку бесен! Ах! кутриот човек! Беше тргнат да оди во полиција! Кај беше пак ти?... „

Татко ми, во тој миг, го слушам како излегува од клозетот. Ги качува полека скалите, си ги местеше прерамките... Си го поправаше завојот околу чиревите... Прво, не ми кажува ништо... Се прави дури дека не ме гледа... ѝ се враќа на машината... чука со еден прст... Забревтан е, се забришува... Ќе се умира, тоа е факт... Сосем се гуши... Станува... Ја откачува од клинецот крпата за бришење... Си ја мие фацата со вода... Не може повеќе!... Се враќа!... Ме загледува малце... на криво... Ја погледнува мајка ми исто, целата испружена врз креветот... „Покри се, добога, Клеманса!... „И вели така бесен... Тоа е пак поради нејзината нога... Сеансата повторно ќе почне!... ѝ дава знаци! Мисли дека ја гледам таква задигната... Таа не разбира ништо од неговата возбуденост... Невина е, нема срам... Тој ги подига рацете кон небото... Тоа е премногу за него, готов е! Таа е откриена до стомакот... Најпосле си го спушта здолништето... Си ја менува малку положбата...

Се превртува врз душеците... Би сакал да кажам нешто... за да се намали напнатоста...
Ќе кажам за жештината... Се слушаат мачките како се парат... Таму, многу далеку, врз
стаклениот кров... Се бркаат... Рипаат над бездните меѓу високите оџаци...

Влегува воздух... Вистинско развигорче!... Фала Богу!.. „Се разладува времето... -
забележува веднаш мајка ми! -... Е па! Жими Бога! не е прерано!... Гледаш, Август, со
ногата сум сигурна дека ќе заврне!... Нема утна!... Секогаш истата болка... Ме бодe под
газот... Тоа е со сигурност знакот, апсолутно непогрешлив... Слушаш, Август, врне!... „

-Ах! Ама закути барем малку! Остави ме да работам! Ебате! Не можеш ли да престанеш
да дрдориш цело време!

-Ама не зборував, Августе! Па скоро ќе биде два саатот, малечко мое! а ние уште не
сме си легнале!

-Ама знам? Ама знам добро дека е два саатот! Да не сум јас крив?... И ќе биде три
саат! Добога! И после четири! И после триесет и шест! И после дванаесет! Да му ебам
матер!... Жално е, да му се серам, да ме гњават и дење и ноќе?... Тоа е неприфатливо
најпосле!...

Тогаш ја зачукува машината со страшен удар, за да ѝ ги смачка сите букви, за да ја
срамни целата... Се врти, целиот е помодрен... Ми се навртува мене... Ме напаѓа директно:
„Ах! „Ми вика така гласно... Се дере колку што може, се пали... „Преку такво сте ми сите!
Ме слушате ли?... Разбравте! А ти, гнасо мала! Скитнику еден бесрамен! Кај се влечкаше
пак? Уште од осум саатот насабајле? А? Ќе одговориш? Кажу? Кажу, добога!... „

Не одговарам ништо отпрвин... Ми текнува тогаш одеднаш што направив со
нарачката... вистина е дека не носам ништо! Ах! Срање! Убавини!...

Не ни мислев веќе на шунката!... сèбев заборавил веќе... Ја сфаќам тогаш „каденцата“!
Срање! „А парите на мајка ти?... А намирниците што ти ги нарача?... А? Ах! Ах! „ Пресреќен
е!... „Гледаш Клеманса!... Твој производ!... Гледаш ли што направи твојата кретенска
немарност! твојата имбецилна заслепеност... На овој мангуп оружје му даваш! Твојата
непростива доверба!... Твојата идиотска лековерност!... Пари да си му дала!.. Новчаникот
да си му го дала?... Море дај му сè!... Дај му ја куќата!... Зошто да не?... Ах! Ах! а ти го бев
предвидел!... Ќе ти се посере на дланка! Ах! Ах! сè ни испи! сè ни проголта!... Смрди на
алкохол! Пијан е! Фатил некоја болештина! Фатил сифилис! Ќе ни донесе колера! Дури
тогаш ќе бидеш задоволна!... Ах! Е па ќе ги собераш плодовите! Ти самата, ме слушаш!...
Твојот скапан син ти го сакаше!... Задржи си го тогаш! Ти самата?... Ебате судбината божја
курвинска!... „

Зема нови сили!... Се надминува себе си! Се дуге до максимум!... Си ја откопчува
кошулата... Си ги разголува градите...

„Ебате Господ! Ама тој ти е ѓубре до крвта? Ништо нема да го сопре веќе!... Тоа би
требало сепак да го знаеш!... Ништо да не му довериш! Ни пара! Ни пет пари!... Ми беше
ветила петнаесет пати! дваесет пати! Сто илјади пати!... И пак го правиш истото! Ах!
непоправлива си! „

Рипнува од столчето. Ми доаѓа намерно да ме навредува в лице... Ја преминува пак целата соба... Ми се лигави во муцката, целиот е надуен... збеснува лице в лице... Тоа е неговиот спектакл на ураган!... Му ги гледам очите сосем до мојот нос... Чудно му се превртуваат... Му треперат во орбитите... Тоа е бура меѓу нас двајцата. Толку силно д'тка во бесот што експлодира во плуканици... Утоп сум! Ми го заматува видот, занемен сум... Се дрма со толкава сила што си ги отргнува завоите од вратот. Прета двојно... Се искривува за подобро да ме навредува... Ми се закачува... Го одбутнувам и во тој миг брутално се одалечувам... И јас сум одлучен... Не сакам да ме пипка гнасниот тип... Останува збунет еден секунда...

-Ах! што? ми вика така... Ах! Море! да не се воздржував!...

-Пушти се! му викам... Чувствувам дека доаѓа...

-Ах! губре мало! Ме предизвикуваш? Сводник ниеден! Гад малечок! Види ти каква дрскост! Каква срамота! Ја сакаш нашата кожа? А? Тоа го сакаш нели? Кажи го тогаш веднаш!... Кукавица една малечка!... Бедо една!... Ми го плука сево ова во фаца... Пак му се враќа на баењето.

„Ебате беља! Што ли сме направиле кутро девојче за да изродиме ваков паразит? за сто души изопачен!... Подлец! Никаквец! Мрза! Сè! Тој ти е сè најлошо! За ништо не го бива! Само за да не испушти! Да не искраде! Жива болест! Да не заколе без милост!... Ете му ја целата благодарност! За цел живот жртвување! За две живеачки во крајна тегоба! Ние дртите идиоти! секогаш кутрите будали! Ние секогаш!... А, Кажи го пак! кажи, ? Кажи го море! Кажи го сега веднаш, дека сакаш да не цркнеш!... Да не цркнеш од тага! од беда! да те слушнам барем еднаш пред да ме довршиш! Кажи, мангупиште одвратно! „

Мајка ми тогаш станува, доаѓа скокајќи на една нога, сака да застане меѓу нас...

„Августе! Августе! Слушни ме, богати! Слушни ме! те молам! Богати Августе! Пак ќе легнеш болен! Помисли на мене, Августе! Помисли на нас! Сосем ќе се разболиш! Фердинанд! Ти, оди си малечко мое! оди надвор! Не останувај тука!... „

Не мрдам ни чекор. Тој седнува повторно...

Се брише, гровта!... Удира еднаш, двапати прво врз типките на машината... И потоа пак почнува да се дере... Се врти накај мене, ме покажува со прстот, ме посочува... Се обидува да заземе важен став...

„Ах! Ете! Можам да признаам денес!... Колку жалам! Колку не бев доволно силен! Колку сум виновен што не те издресирав како што треба! Добога! Што не те издресирав! Кога беше сè уште време! На дванаесет години, ме слушаш! На дванаесет години, не подоцна, требаше да те зграпчам и асално да те затворам! Ах да! Не подоцна! Ама немав доволно сила!... Да те затворам во дом... Ете! Така ќе беше готов!... Немаше да бидеме таму кај што сме!... Сега, е веќе доцна!... Судбината не носи! Премногу доцна! Премногу доцна! Ме слушаш ли Клеманса? Ептен доцна! Овој гад е непоправлив!... Мајка ти твоја е таа што не ме пушти! Сега ќе си платиш, девојче! „

Ми ја покажува каде рипа офкајќи низ целата дупка „Тоа е мајка ти! Да тоа е мајка ти! Немаше да стигнеш до тука денес ако таа ме беше послушала!... Ах! не! Ах!... „

Ја мавнува уште еднаш машината... по еден бокс со двете тупаници... Сигурно сè ќе искрши.

„Ме слушаш ли Клеманса? Ме слушаш ли? Доволно ти кажав!... Не ли те предупредив доволно? Знаев што ќе биде денес! „

Пак ќе прсне... Гневот го обзема повторно... Се дуе пак секаде... во муцката и во очите... Му се превртуваат орбитите... А таа не може да додржи веќе на ногата од што се препнува цело време... Треба пак да седне врз креветот... Се навалува... Си ги задига здолништата... Си ги открива бутините, долниот дел од стомакот... Се витка од болки... Се масира така полека... се превиткува...

-Ах! добога! Покриј се! Ајде покриј се, одвратно е!...

-Ах! те молам! Те молам! Те преколнувам, Августе! Сите ќе нè разболиш!... Таа не можеше повеќе... Не мислеше веќе воопшто.

-Разболам? Разболам?... Му светнува! Тоа е магичен збор!... Ах фино! Добога, па тоа е врв! Прснува да се смее... Тоа ти е откровение!... Пак збеснува... „Ама тој е! Зарем не гледаш, кажи Наивке?... Ама тој е малечкиов апаш... Ама на крајот на краиштата, добога! Ќе разбереш ли дека е тој, овој малечок ѓаволски неранимајко којшто сите овде нè разболува! Змијата расипана! Ама тоа тој ја сака нашата кожа! Од секогаш нè демне! Сака да нè закопа! Тоа го сака!... Му пречиме! Не го ни крие веќе!... Сака да си ги цркне старите!... Тоа е очигледно! Ама тоа е јасно! И тоа колку што е можно поскоро! Неверојатен е! Ама му се брза! Тоа се нашите кутри две-три парички! Нашето кутро лепче што си го мерка! Зарем ништо не приметуваш? Ама да! Ама да! Многу добро знае што прави никаквецот! Знае добро гадот малечок! Мршојадецот! Лоповот малечок! Тој не мижи! Нè видел како пропаѓаме! Расипан е колку што е лош! Јас можам да ти го кажам тоа! Јас го познавам ако ти не го знаеш! И нека ми е син!... „

Пак почнува да се тресе, целиот да се грчи, не е при себе... Ги стега тупаниците... Столчето му крцка и му игра... Се прибира, пак ќе рипа... Се враќа да ми пушти во фаца уште некоја навреда... секогаш уште некоја.. Чувствувам како и мене ми надоаѓа... И топло е... Си поминувам со двете раце врз лицето... Гледам сè чудно тогаш одеднаш!... Не сакам веќе да гледам... Во еден скок... Врз него сум! Ја подигам неговата машина, тешката, натежнатата... ја дигам целата во вис. И бам!... одеднаш трас!... му ја истурам в лице! Нема време да се тргне!... Ударот го соборува, паѓа на грб сосе целата машинерија!... Масата, типот, столицата, целата опрема исчезна дур да трепнеш... Сето тоа се испречува на плочките... се распрснува... И јас го следам движењето... Губам рамнотежа, се нафрлам и јас... Не можам веќе да се спречам... Сега треба, да го довршам смрдливиот гад! Пфф! Пак паѓа врз купот... Ќе му го смачкам устиштето!... Не сакам веќе да збори!... Ќе му ја растурам целата муцка... Го мавам на подот... Станува црвен... Рика... Добро е! Му буричкам низ салцето на вратот... На колена сум врз него... Заплеткан сум во завоите, двете раце ми се зафатени. Влечам. Стегам. Гровта сè уште... Прета... Одмерувам... Одвратен е... испушта глас... Го столчувам... Го давам... Клечам... Му се забивам сред месиштето... Тоа сум јас... Тоа се лигите... Откинувам парче од мустаќите... Ме гризе, ѓубрето!... Му буричкам

во дупките... Сè ми е лигаво... Ми се лизгаат рацете... Се згрчува... Ми се лизнува низ прсти. Ми се закачува цврсто околу вратот... Ми го напаѓа гркланот... Стегам повторно. Му ја акнувам тиквата од плочките... Се опушта... Пак станува целиот мек... Целиот е омекнат под моите нозе... Ми го цица прстот... Не ми го цица веќе... Срање! Ја подигам тогаш главата... Го гледам лицето на мајка ми веднаш до моето... Ме гледа, очите дупло ококорени... Толку ги раширила што се прашувам каде сме!... Го пуштам... Уште една глава која изникнува откај скалите!... од ќошето... Оваа ти е Хортанса!... Сигурно! Готово! Таа е! Испушта извонреден крик: „Помош! Помагајте! „, се дере... И таа ме фасцинира тогаш... Го испуштам стариот... Во еден скок... се џиткам врз Хортансиштето!... Ќе ја задавам! Ќе ја видам како прета оваа! Сака да се извлече... ѝ ја рашлакувам муцката... ѝ ја затварам устата со дланките... Гнојот од чиревите, целата крв, се размачкува, ѝ се растекува... гровта уште посилно од тато... ја стегнувам... се грчи... силна е... Сакам и неа да ѝ го стегнам гркланот... Изненаден сум... Тоа е како еден целосно скриен свет што ти потскокнува тука на дланка... Тоа е животот!... Треба добро да го почувствуваш... Упорно ѝ го мавам темето од оградата... Удира... ѝ се раскрварува косата... Вреска! Расцепена е! Ќе бутам еден голем прст во око... Не ја држам добро... Се откачува... Пак пркна... Ми киднува... Има сила... Се истркала низ катовите... Ја слушам како вреска од надвор... Ги собира луѓето... Писка сè до горе: „Убиство! Убиство!... „Ги слушам гласовите, вревата. Еве ги, навалуваат... се растрчале низ дуќанот, врие доле на скалите... Се бутаат сите по катовите... Заземаат... Го слушам моето име... Еве ги!... Се договараат пак на вториот спрат... Гледам... Се појавува, тоа е Визјо! Тој излегува прв... Од скалите, во еден скок... Тука е, поставен, застанат, суров, одлучен... Ми вперува пиштол... Врз градите... Другите типови ми поминуваат одзади, ме опколуваат, ми се дерат, се бунат... ми се закануваат, ме навредуваат... Стариот е сè уште во несвест... Струполен... Малечко поточе крв му тече од под главата... Не сум веќе ич бесен... Гајле ми е... Визјо се наведнува, го пипка паркетот, тато гровта, мрмоти нешто...

Другите гадови ме дрмаат, ме тресат, тие се посилните... Крајно се брутални... Ме џиткаат низ скалите... Не ја ни слушаат мајка ми... Ме тераат во собата одоздола... Ги примам сите удари како што доаѓаат... Не давам повеќе отпор... Ми доаѓаат од сите, особено удари по јајцата... Не можам веќе ништо да одговорам... Визјо е најстрашниот!... Добивам клоца во стомак... Се занишувам... Не се наведнувам... Останувам тука, залепен за сидот... Си одат... Пак ми ја плукаат муцката... Ме заклучуваат.

По еден миг, сам, почнувам да се тресам. Рацете... нозете... лицето... и од внатре секаде... Тоа е одвратна мешаница... Вистинска паника на бубрезите... Како сè да се одлепува, да се парчосува... Тресе како во бура, се костурот се расклатува, забите цвокотат... Не можам веќе!... Дупката од газот ми се грчи... Серам во гаќи... Срцето ми се растрчало низ градите толку забрзано што не слушам веќе гласови... што станува со нив... Колената ми се удираат... Легнувам долж земјата.. Не знам веќе што постои... Страв ми е... Ми се повраќа... Не сум го убил белки? Срање! Гајле ми е, ама тртката ми се затвара и се отвара... Тоа е контракција... Ужасно е...

Пак ми текнува на тато... Ме облева пот и ладната што останала... Ја голтам низ нос... Крвав сум... Ме откинал педерот!... Не стискав... Никогаш немаше да помислам дека е толку слаб, толку мек... Се изненадив... зачуден сум... Беше лесно да се стегне... Мислам на тоа како останав со рацете фатени напред, прстите... лигите... и како ме цицаше... Не можам да се запрам од тресење... Ми вибрира целото месо... Да стегнам ете! Ме фаќа трескавица во муцката... Почнувам да офкам! Ги чувствувам сега сите удари, сите боксови на другите гадови... Ужасот не е поднослив!... Тртката ме боли најмногу... Не престанува веќе да се превиткува и да се собира... Тоа е одвратен грч.

(стр. 327-336)

Затворен така во дупката, испружен долж плочките, се тресев уште долго, се удирав насекаде... Се мавав од шифоњерот... Правев звук на кастенети... Никогаш немаше да поверувам дека можам да направам внатре таква бура... Тоа беше тресење да не поверуваш... Галопирав како морски рак... Ми доаѓаше од дното... „Го сотрев! „, си велев... Бев сè повеќе сигурен па после во еден миг слушнав како некакви чекори... луѓе како ја дискутираат работата... И кои после го буткаа креветот горе...

„Готово! Еве кај го пренесуваат... „ Пак во еден миг, му го слушнав гласот... Неговиот!... Беше само онесвестен! Сигурно сум му ја растурил тиквата! Ќе цркне малце попосле!... почнав да си мислам... Ќе биде уште побетер!... Сè уште беше врз мојот кревет... Ги слушав федерите... Ма ништо не знаев. И тогаш ми станува лошо... Почнувам да повраќам... Дури и си бутав прсти... Така ми олеснуваше многу... Сè исповраќав... Треската пак ме обзеде... Се трескав толку силно, што не се препознавав веќе... Си се чудеа самиот на себе... Ги исповратив јуфките... Пак почнав, тоа ми правеше страшно добро. Како сè да ќе си отидеше... Исповраќав сè што стигнав сегде врз плочките... се терав целиот згрчен... Се превиткував на пола за да се натерам да изблуам уште повеќе, па после слузта па после жолчката... Си бегаше... се слушаше до под вратата... Ја исповратив целата манџа од пред најмалку осум дена и плус проливот... Не сакав да викнам за да излезам... Се одвлечкав до бокалот што стоеше до каминот... Се исрав внатре... И не можев да стојам веќе на нозе... Ми се вртеше премногу во главата... Пак се струпалив, се испуштив врз плочките... Пак ме фати проливот... Тоа беше поплава мармелад...

Сигурно ме беа слушнале кај буричкам... дојдоа да отворат... Сирнаа внатре... Пак заклучија... По можеби десетина минути влезе вујко Едуар... Беше соема сам... Уште не си ги бев облекол гаќите... бев таков сред пролив... Не му беше страв од мене... „Облечи се сега! ми рече... Симнувај се пред мене, те носам... „ Требаше да ми даде рака... Не можев да се закопчам од што се тресев целиот... Најпосле, направив како што ми кажа... Поминав пред него за да се симнам... Немаше веќе никого по нашите скали, ниту во нашиот дуќан. Сите беа киднале... Сигурно се беа прибрале дома... Имаа што да раскажуваат...

Сказалките горе, под стаклото, означуваа четири и петнаесет... Се зазоруваше...

На крајот на Пасажот го станавме чуварот за да ни ја отвори капијата. „Го носите значи? „ тој го праша вујко ми...

-Да! Ќе спие кај мене!...

-Е па! со среќа! Со здравје, драг мој Господине! Многу убав феномен имате тука!... одговори тој.

Повторно заклучи зад нас и тоа двапати. Си се врати во ќумезот. Се слушаше уште од далеку: „Е па да му се сневиди! Печен е мангупот! „

Ја поминавме со вујко ми целата улица „Пирамид“... Го поминавме паркот „Тилри“... Кога стигнавме до Пор-Ројал, сè уште имав треска... Речниот ветар не загрева многу. Тогаш, одејќи, вујко Едуар ми раскажа како дошле да го побараат... Тоа била Хортанса... Веќе бил заспан... Не му беше баш блиску живеалиштето... Беше подалеку од Инвалидите, зад Војната Академија... улица „Конвенсјон“, пред улицата „Вожирар“... Не се осмелував да прашам за други подробности... Одевме сосем брзо... И не можев да се стоплам... Забите уште ми цвокотеа...

„Татко ти е подобро!, - ми спомна во еден миг... Ама ќе лежи сигурно уште два-три дена... Нема да оди на работа... Докторот Капрон дојде... „ Тоа е сè што ми кажа.

Тргнавме по улицата „Бак“ и после на десно сè до „Шамп де Марс“... По ѓаволите беше неговиот „хотел“... Најпосле стигнуваме... Тука е! Ми го покажува својот дом, една куќичка на дното на градината... Неговата дупка на вториот кат... Не се осмелував да се пожалам на уморот... ама сепак не стоев на нозе... Се држев за оградата. Веќе се беше сосема разденило... Пак ме фати криза горе, одвратна мачнина! Тој самиот ме однесе во клозетот... Повраќав уште долго... Ми се враќаше... Извади кревет на склопување од орманот... Извади еден душек од својот кревет... Ми намести во друга соба... Ми даде и ќебе... Се струполувам врз душекот... Тој ме соблекува... Исплукувам уште една цела река жолчка... Најпосле, заспивам испрекинато... Ме фаќа кошмар... Нагло срипував...

(стр. 336-338)

Начинот на којшто вујко Едуар среди за татко ми да не настојува веќе... да ме остави сосема на мира... Никогаш не го дознав... Мислам дека сигурно му беше објаснил дека неговата дисциплинска финта, да ме испрати во Рокет****, не беше баш решение... Дека нема да останам можеби таму за секогаш!... Дека ќе побегнам можеби веднаш... намерно за да се вратам да го столчам... и дека тој пат тогаш навистина ќе го докрајчам... Накратко, се снашол!... Не ми раскажа сè... Не му ни побарав.

Станот на вујкото се наоѓаше на убаво место, беше весело, пријатно... Се издигаше над градините во улицата Вожиград, улицата Моблан... Имаше еден куп дрвца, бавчи, однапред и одзади... Анамската рака се искачуваше врз фасадата околу прозорците... Секој си имаше парченце меѓу куќите, роткви, салати и дури патлиџани... и лозје! Тоа ме потсетуваше на мојата марула... Не ми беше донела среќа! Се чувствував крајно слаб како

**** Рокет - име на затвор крај Париз (забелешка на преведувачот)

да сум боледувал. Ама во некој поглед бев подобро. Веќе воопшто не се чувствував тесно дома кај вујко Едуар!

Повторно дишев!...

Во неговата соба имаше, за украс, цели серии на картички, прикачени како ладала, како фрески, како гирланди... „Кралевите на воланот“... „Кралевите на педалата“ и „Кралевите на авијацијата“... Ги купуваше сите постепено... Неговиот краен проект беше да состави таписерија што ќе ги покрие сосема сидовите... Не му фалеше уште многу веќе... Полан и неговото малечко крзнено капче... Ружје, со големиот крив нос... Пети-Бретон, челични мускули, зебреста маица!... Фарман, брадата... Сантос-Димо, бестрашниот фетус!... Виконтот Ламбер, специјалистот на Ајфеловата Кула... Латам, големиот разочаран!... „Црниот Пантер“ МакНамара... Сем Ленгфорд целиот во бутови!... Уште стотина други ѕвезди... боксерски се разбира!...

Не ни беше лош животот... Не си го средувавме ич лошо... Вујко ми, враќајќи се од својот бизнис и после илјадате свршени работи околу пумпата ми зборуваше за спортските „настани“... Ги предвидуваше ризиците... Ги знаеше сите слабости, сите тикови, финтите на шампионите... Ручавме, вечеравме врз мушамата, ја спремавме заедно манџичката... Ја дискутиравме работата во ситници, шансите на сите фаворити...

Во недела, бевме расположени... Накај десет саатот сабајле, големата Галерија на Машини беше фантастична глетка... Доаѓавме доста порано... се стрчувавме ко нездрави во кривината горе... Воопшто не се досадувавме... Вујко Едуар не застануваше од почетокот до крајот на неделата... И тој исто ти беше верверична... Работата со пумпата сè уште не му беше средена како што треба... Имаше дури и доста проблеми околу документацијата за патентите... Не ги разбираше баш тешкотиите... Доаѓаа особено од Америка... Но, добро или лошо расположен, тој никогаш не ми држеше говори... Никогаш не зборуваше за чувства... Тоа многу го ценив кај него... Во меѓувреме, ме чуваше кај себе. Бев сместен во втората соба. Мојата судбина беше неодредена. Татко ми не сакаше да ме види веќе... Си продолжуваше со глупостите... Тој ќе сакаше на пример да заминам во војска... Ама сè уште бев премлад... Дознавав само по нешто за таа работа... Вујко не сакаше да зборуваме за тоа... Повеќе сакаше да зборуваме за спорт, за неговата пумпа, за бокс, за алати... за било што... жешките теми го болеа... и мене исто...

Сепак во врска со мајка ми се расприкажуваше малку повеќе... Ми носеше така некои вести... Таа не можеше веќе воопшто да оди... Не сакав многу да ја видам повторно... Што ќе вредеше тоа?... Таа ги кажуваше секогаш истите нешта... Нејсе, времето си помина... Една недела, па две, па три... Не можеше да се одолговлекува... Не можев да пуштам корења... Беше добар вујко ми, но токму... И тогаш како да живеам? Да останам секогаш врз негов грб?... Тоа не беше сериозно... Му спомнав нешто... „Ќе видиме подоцна!“ ми одговори... Не беше итно... Дека ќе се погрижи за тоа...

Ме научи да се бричам... Тој имаше специјален систем, суптилен и модерен и што се вртеше на сите страни и дури наопачки... Само и толку деликатен, што беше работа за

инженер кога требаше да се смени острицата... Тој малечок брич, толку осетлив, беше уште едно патент-гнездо, едно дваесетина патенти сè на сè, ми објасни тој.

Јас ја местев масата, купував намирници... Останав така во очекување и во безделничење уште скоро месец ипол... испружен како некоја тетка... Никогаш не ми се беше случило тоа... Миев и садови. Не се претргнував од чистење!... После, се шетава кај што сакав... Токму така!... Тоа беше добра зделка!... Немав одредена цел... Ништо освен прави прошетки... Вујкото Едуар ми повторуваше секој ден, пред излегување. „Оди шетај! Оди бе Фердинанд! Така право пред тебе... Откачи го останатото!... Оди кај што ти е мерак!... Ако имаш некое посебно место, оди! Оди бе! До Луксембург ако сакаш!... Ах! Да не бев толку зафатен... Ќе одев да гледам како се куглаат таму... Го сакам јас тоа, куглањето... Искористи малку од сонцето... Ништо не гледаш, ист си како татко ти!...” Остануваше така уште еден миг. Не мрдаше веќе, размислуваше... Додаде: „И после ќе се враќаш сосема полека... Ќе се приберам малку подоцна вечерва...” Ми даваше плус и некоја пара, франк ипол, два... „Влези значи во некое кино... ако поминуваш по булеварите... ми изгледа дека го сакаш ти тоа, приказните...”

Кога го гледав толку великодушен... а јас што му бев на товар... почнуваше да ми станува непријатно... Ама не се осмелував да расудувам многу. Премногу се плашев да не се навреди... Откако почна целава комедија добро се пазев од последиците... Ќе почекам значи уште малку да си се смири само од себе... За да не правам трошоци самиот си ги перев чорапите додека беше излезен... Собите кај него беа распоредени доста далеку една од друга. Третата, близу скалите, беше чудна, требаше да биде некаков мал салон... ама со скоро ништо внатре... една маса среде, две столчиња и една единствена слика на сидот... една репродукција, огромна, на „Ангелус”-от на Миле... Никогаш не сум видел толкава!... Го зафаќаше целиот сид... „Убаво е, а, Фердинанд?”, ме прашуваше вујко Едуар секогаш кога минувавме пред неа за да одиме во кујната. Понекогаш останувавме така еден миг за да ја набљудуваме во тишина... Не зборувавме пред „Ангелус”-от... Не беше тоа „Кралевите на воланот”!... Не беше тоа за блаботење!

Мислам дека всушност вујкото, си мислеше дека ќе ми направи многу добро ако посматрам такво дело... Дека за мојата ебана ситуација тоа беше како некаква терапија... Дека можеби тоа ќе ме омекне... ама никогаш не настојуваше... Тој беше сосема свесен за деликатните работи... Само што не зборуваше за нив, тоа е сè... Не беше само по механиката, вујко Едуар... Не треба да се мешаат работите... Тој беше крајно сензибилен, не може да се каже спротивното... Дури и токму поради тоа ми беше сè понезгодно... Ми беше сè помачно да седам така како кретен и да му го ждерам лебот... Вистински безобразен гад... Бестрага!... Доста беше...

Го прашав повторно, се осмелив, дали нема да пречи ако пак почнам да барам... да ги читнам пак малку „огласите”... „Седи тука, бе!, ми вика... Не си арен? Да не си болен нешто, смешко? Оди бе прошетај се! Тоа е подобро!... Не се мешај во ништо!... Пак ќе пропаднеш во твоите будалштини!... Јас ќе ти најдам работа! Доволно се грижам за тоа! Остави ме да се погрижам на мира! Не си го буттај носот во таа манџа. Сè уште си премногу

изваден од памет? Можеш само сè да гомносаш... Сè уште си премногу нервозен! А и се договорив со татко ти и мајка ти... Оди шетај уште... Сигурно тоа нема да трае вечно! Оди по кејовите до Сиресен! Земи брод, ете! Смени си го воздухот! Нема ништо подобро од тој брод! Симни се на Медон ако сакаш! Смени си ги идеите!... По неколку дена ќе ти кажам... Ќе најдам нешто многу добро!... Чувствувам!... Сигурен сум!... Само не треба со сила!... И се надевам дека ќе ми ја укажеш таа доверба!...

-Да вујко!...

(стр. 339-340)

Човек како Роже-Марен Куртиал де Перер не се среќава секој ден... Бев сè уште, признавам, премногу млад на времето за да го ценам како што треба. Беше тоа во „Генитрон“, омиленото списание (дваесет и пет страни) на пронаоѓачите-занаетчиите од Париското Подрачје, кога мојот вујко Едуар ја имаше таа среќа да го запознае еден ден... Повторно во врска со признавањето на својот патент-систем, најдобриот, најхерметичниот, за секаков вид пумпи за точаци...

Куртиал де Перер, да забележиме, се разликуваше апсолутно од останатите ситни пронаоѓачи... Тој беше над и тоа многу над целата таа мешаница од претплатници на Списанието... Тој вријж од утнати... Ах! не! Тој Куртиал Роже-Марен, не беше воопшто таков! Тој ти беше прав професор!... Не доаѓаа само комшиите да се советуваат... Доаѓаа луѓе од секаде: од Сена, Сена-и-Оаз, претплатници од провинција, од колониите... од странство дури!...

Но мошне битно, Куртиал интимно чувствуваше само презир, гадење што скоро и не го криеше... кон сите тие ситни извршители, тие илјадници оптоварувачи на Науката, сите тие залутани помошници, тие илјадници онирични кројачи, мајстори по дома... Сите тие зашеметени разнесувачи, секогаш без работа, во теснец, без пари, занесениците на „Перпетум“-от на светските нерешливи проблеми... на „магнетната чешма"... Целиот тој најдолен вријж на опседнатите шутраци... на изнаоѓачите на Месечината!...

Веднаш му беше доста од нив, штом ќе ги погледнеш малку, штом ќе ги слушнеш, особено... Беше принуден да се преправа во интерес на „канкан“-от... Тоа му беше рутината, прилогот... Ама беше гнасно и мачно... Барем да можеше да кути!... Но требаше да ги теши! да им ласка! Да ги отстрани сосема полека... во зависност од случајот и манијата... и особено да им земе бакшиш!... Финтата беше кој прв од сите тие збеснати, тие ужасни бедници ќе кидне порано... Уште пет минути!... Од дома... од дуќанот... од омнибусот, од таванчето... колку да се измоча... за да се нацрта уште побрзо во „Генитрон"... да се струполи тука, распуштен пред канцеларијата на де Перер... Задишани... зашеметени... стегнати... од страв, да се размавтаат пак со нивната фикс-идеја... да го удават пак Куртиал со нивните бескрајни загатки... секогаш и сепак во врска со „соларните мелници"... со соединувањето на „малите испарувања"... со повлекувањето на Андите... со движењето на кометите... сè додека остануваше и ронка воздух на дното

на необичниот мев... сè до последниот трепет на гнастите коскишта... Куртиал де Перер, секретар, предвесник, сопственик, душата на „Генитрон“, секогаш имаше одговор на сè, никогаш збунет, неодлучен, утепан!... Неговата самоувереност, неговата апсолутна компетенција, неговиот неодолив оптимизам го правеа неранлив наспроти најтешките напади на најтешките глупости... Впрочем тој никогаш не ги поднесуваше долгите спорови... Веднаш, запираше, и ја преземаше самиот контролата над расправите... Тоа што беше кажано, пресудено, слушнато... беше еднаш засекогаш!... Немаше збор за некакво си навраќање... или пак, стануваше целиот црвен од лутина... Изрипуваше низ околувратникот... Експлодираше во плуканици... Му фалеа Впрочем неколку заба, три од страна... Неговите пресуди, во секој случај, најсуптилни, најсомнителни, најподложни на препрашување стануваа масивни вистини, железни, неотповикливи, инстантни... Доволно беше тој да интервенира... Триумфираше со авторитет... Немаше веќе што да се расправа!

И на најмалата воздишка на несогласување тој збеснуваше и кутриот маченик што беше дошол на советување стануваше помал од ништо!... Избркан на клоци во истиот миг, смачкан, победен, исецкан на парчиња, испарен без трага!... Тоа беше бетер од „фантазија“****, од прелетување вулкан!... На кутриот бесрамник му се појавуваа ѕвезди пред очите!... Куртиал, во таков случај, од толку што беше авторитетен штом ќе се разлутеше, ќе го згмечеше в џеб и најненаситниот манијак, ќе го набуташе веднаш во глувчешка дупка.

Куртиал не беше дебел, туку живо и кусо, набиено човече. Си ги кажуваше самиот годините повеќе пати на ден... Имаше педесет одминато... Добро се држеше благодарјеќи им на физичките вежби, на теговите, боздоганите, вратилата, тремплините... што ги применуваше редовно и особено пред доручек, во задниот дел на дуќанот. Си беше наредил тука вистинска гимнастичка сала меѓу две прегради. Му беше тесно, се разбира... Сепак, се пентереше по справите таков каков што беше... По вратилата... со зачудувачка леснотија... тоа беше предноста на неговата висина, што се вртеше како пердув... Таму кај што запнуваше на пример, и тоа доста грубо, беше кога се засилуваше на обрачите... Го тресеше кумезот како некое чукало на камбана! Бам! Бам! Се слушаше летањето! Никогаш не го бев видел, ни на најтоплото, да си ги соблече панталоните, ни палтото, ни околувратникот... Единствено манжетните и патент-краватата.

Куртиал де Перер имаше една основна причина за да остане во совршена форма. Требаше да внимава на својот физикус и на својата еластичност. Тоа му беше многу потребно... Освен што беше пронаоѓач, автор, новинар, тој се качуваше често во балон... Даваше претстави... Во недела особено, на празниците... Скоро секој пат му тргнуваше со полн гас, ама понекогаш имаше дерење, необични емоции... И тоа не беше сè!... Неговата мошне опасна живеачка, зачинета со непредвидливости, му приредуваше изненадувања

**** Фантазија (наслов на една слика на Делакроа) - коњичка разонода на арапските коњаници кои галопирајќи изведувале различни движења, празнејќи си го оружјето и извикувајќи. (забелешка на преведувачот)

на сто разни начини... И така од секогаш било! Таква му беше природата!... Ми објасни што сака...


„Мускулите, Фердинанд, без памет, тоа не ти е ни коњ! А паметот кога нема веќе мускули тоа ти е електрицитет без генератор! Па не знаеш тогаш веќе кај да го туриш! Се моча насекаде! Тоа ти е расфрлање... Тоа ти е панаѓур!... „Такво беше неговото мислење. Имаше дури и напишано на таа тема неколку мошне убедливи книги: „*Човечкиот генератор. Негово одржување*“. Тој беше „културист“ како ништо и тоа уште пред да постои зборот. Тој сакаше разновиден живот... „Не сакам да завршам како хартија! „Ете што ми збореше.

Го сакаше тој тоа, воздушните балони, беше аеронаут скоро од раѓање, уште од најраната младост со Суркуф и Барбизет... мошне поучни искачувања... не перформанси! ниту рели! ниту возбудливи летања! Не! ништо забележливо, фантастично! Му се гадеше нему од воздушните маскароди!... Само демонстративни летови! Поучни издигнувања!... Секогаш научни!.. Тоа беше неговата апсолутна формула. Тоа беше добро и за неговиот весник, му ја надолнуваше акцијата. Секој пат кога ќе се искачеше, тој носеше претпланици. Имаше и униформа за да се качи во кошот, имаше целосно право на тоа како капетан со три чина, „сојузен, квалификуван, докториран“ аеронаут. Не си ги броеше веќе одликувањата. Врз неделното оделце, изгледаше како некој оклоп... Нему баш му беше гајле, не беше тој човек кој се пува, ама им беше важно на луѓето, им требаше церемонијал.

Тој си остана Куртиал де Перер до крај, смелиот бранител на „многу полесните од воздухот“. Тој веќе мислеше на хелиумските! Триесет и пет години однапред! Тоа не е мала работа! „Зеле“, неговиот ветеран, неговиот личен голем сферичен балон, се одмараше во меѓувреме во самата остава на канцеларијата, 18 Галерија Монпенсие. Го вадевме обично само во петокот пред вечера за да ја спремиме опремата, да ја закрпиме со голема претпазливост целата основа, диплите, заштитните обвивки, врвците ја исполнуваа минијатурната гимнастичка сала, свилата се дуеше на проветот.

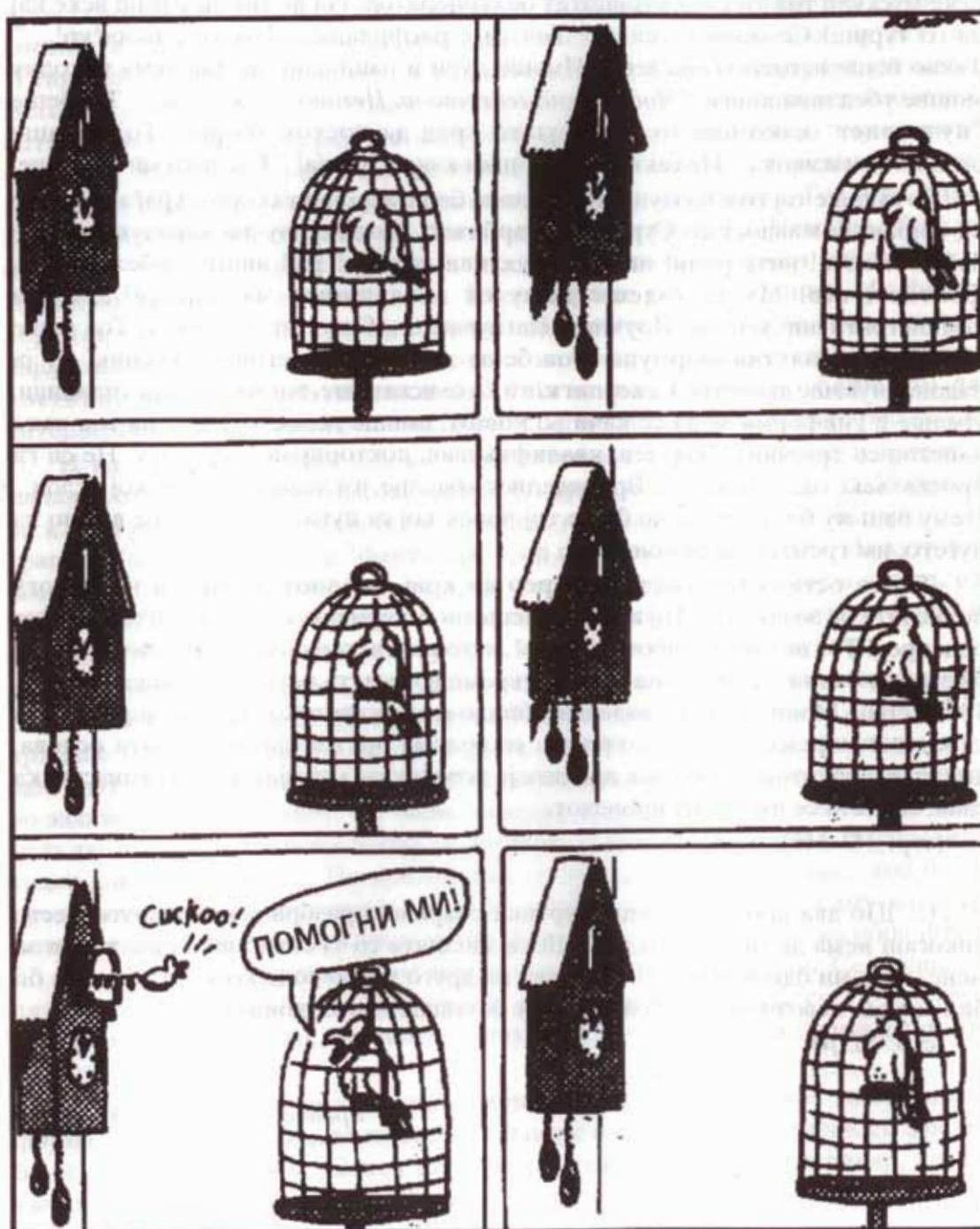
(стр. 343-346)

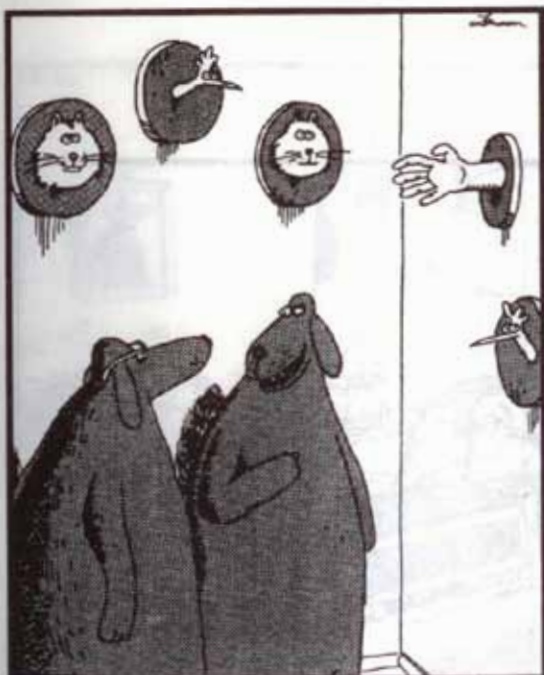
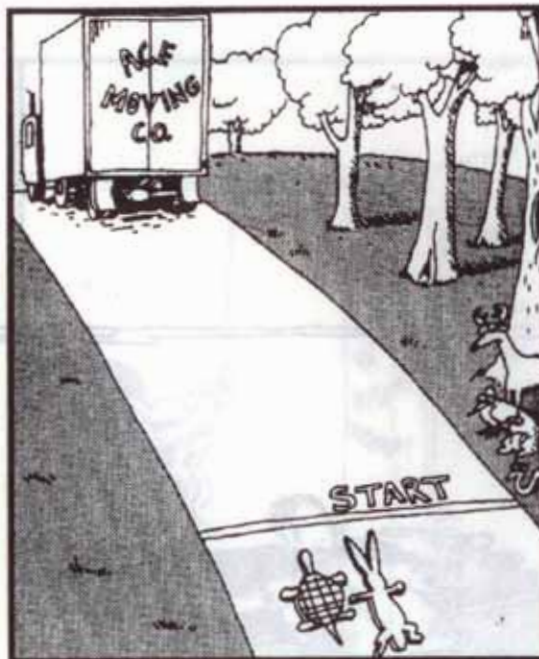
(...)По два пробни месеци Куртиал совршено разбра дека на друго место никогаш нема да ми се допадне... Дека зделката со „Генитрон“ беше таман за мене, дека ми одговараше ептен, дека на друго место во некоја друга манџа би бил сосема невозможен... Тоа ми беше запишано во Судбината...

(стр. 365) 

Превод: Десџина Ангеловска

Гери Дарсон

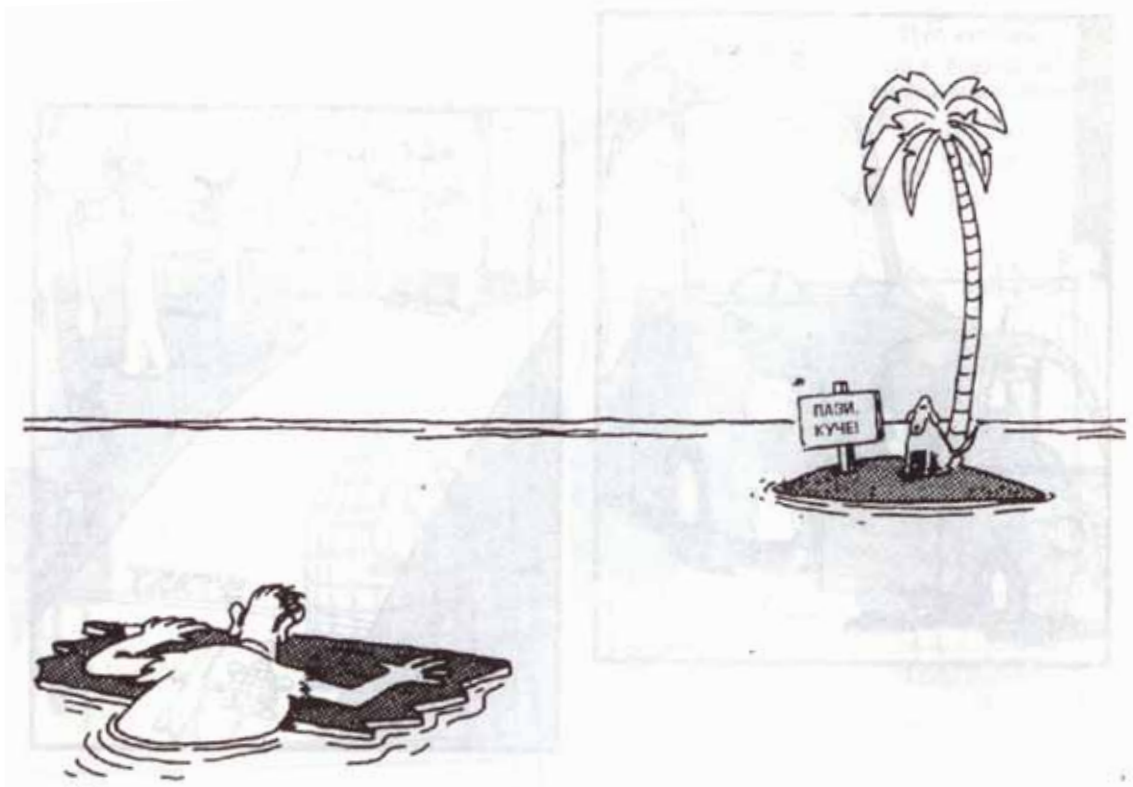




"А, ОВА Е РАКАТА ШТО МЕ
ХРАНЕШЕ."



"ЕДНА МАЛА ПАТЕТИЧНА
МУВА ВЛЕТА, А ТИ ЈА
ИЗГУБИ КОНТРОЛАТА..."





ВНАТРЕШНОСТА НА СОНЦЕТО



"А, ЕВЕ ЈА И ЛАНИ... ГЛЕДАШ, МОРТИ Е СВЕЖО ИЗБРИЧЕН!"