

Ноември 19, 1942.

Може да е тој датум, а може и не е. Сеедно, но ме мачи дали сум дома. Каде е мојата куќа? Улица Флоријанска 10, Дрохобич, Галиција, Полска, или Хондурас, Никарагва, Абракадабра, или како во сон кога гласот ѝ вели на жртвата, немаш ти друга територија, не е твојата земја овде туку е во подземјето, врати се таму? Откако сум преселен овде, во Столарска, изгледа дека гетото е мојот единствен дом, последен дом, и којшто утре никогаш нема да изгледа како денес. Ќе биде урнат и запален. Би сакал на драгата Госпоѓа да ѝ кажам дека ми е мило што ја сретнав, и дека ми е жал што најдобрите нешта во животот не се случуваат порано додека календарот сè уште не ни изветреал од мозокот и додека сè уште знаеме каде живееме, која ни е татковината.

Вашиот Бруно Шулиц

СОДРЖИНА

- 7** **ЕЛЕМЕНТИ НА САМОСВЕСТ**
Милчин, Маргина, Гелевски, Стабс, Иглтон,. Вегел...
- 36** **ЛОРИ АНДЕРСОН**
нејзин текст, три текста за неа и интервју...
- 61** **ИДЕОЛОГИЈА, ТЕХНОЛОГИЈА,
УМЕТНОСТ**
два текста: Лори Андерсон (пак!) и Бил Кливер
- 76** **ОКЕАН НА ЗВУКОТ - Дејвид Топ**
за Јава, Дебиси, Кејџ, амбиенталната музика...
- 97** **MODUS DIABOLI, 1889 -
Ентони Барџис**
расказ чишто ликови се Дебиси (пак!),
Маларме, Браунинг...
- 123** **ЛОКАЛНА СЦЕНА**
124 НАДА ПРЉА („школска тетратка„)
142 ВАРДАН ТУШАР ЧУЧКОВ („антипоетични елегии“)

149 СОВРЕМЕН ПОЛСКИ РАСКАЗ

Јаворски, Хиле, Текели, Фокс, Спихала, Тузјак, Тукарчук,
Залуски, Јенски, Домарус

193 ВИТГЕШТАЈН (пак!)

194 ИВАН ЏЕПАРОВСКИ- Уметничкото дело и „јазичните игри“

202 ВИТГЕШТАЈН ЗА ПОЧЕТНИЦИ

212 ЧЕШКА АВАНГАРДА

два теориски текста и фрагменти од сеќавањата
на Сајферт...

247 ВИЛИЈАМ БАРОУЗ 1914-1997

фрагменти од Книгата на соништа...

261 ГЛОБАЛНА СЦЕНА

ФЛУКСУС

Почитувани („)маргиналци(„),

Годинава ја завршуваме со најмалку објавени Маргини до сега (4), но вкупниот број на годишните страници е повеќе од 800, како и во изминатите три години. Се чини дека „природниот“ (во околности кога се работи со мошне малку пари) ритам на ова списание сепак е двомесечник, па дури и тримесечник, со тоа што годишниот број на испечатени страници би требало да биде тука некаде, меѓу 700 и 1000 страници.

Доколку Маргина добие шанса и понатаму да излегува (се разбира дека при катастрофалните издавачки состојби и во атмосфера каде што читателот на поделикатни содржини речиси исчезнува како антрополошка категорија од овие простори - не постојат никакви шанси за пазарно опстојување), ќе се обидеме тоа да биде на начин кој и понатаму ќе ги подигнува стандардите на работа со којашто се бавиме.

Поголемиот број графички прилози поместени во оваа Маргина се преземени од каталогот на веројатно најзначајната изложба што Скопје ја доживеало изминативе десетлетија, Fluxus во Германија 1962-1994 (повеќе за Флуксус и за авторите на стр. ???-???)



ЕЛЕМЕНТИ НА САМОСВЕЕСТ

Како реакција на еден од кусите уводни текстови објавени во минатиот број во рубриката „Маргина - елементи на самосвест“, добивме писмена реакција од господинот Владимир Милчин, водечкиот човек на Институтот Отворено општество Македонија. Во продолжение го препечатуваме „спорниот“ текст, ја објавуваме реакцијата на г-динот Милчин и, на некој начин - поради интригантноста на некои тези изнесени во оваа мала полемика помеѓу г-динот Милчин и „Темплум-суштеството“, г-динот Никола Гелевски (чијшто одговор исто така го пренесуваме) - се надоврзуваме на „темите“ со текстовите на Тери Иглтон, Пол Стабс и Ласло Вегел. А темите, меѓу другото, се: како да се финансираат „културни проекти“ во осиромашените пост-социјалистички земји; каков е односот помеѓу „централните“ и „маргиналните“ идеи и групи во општеството; зошто нема поподробочени социолошки критики спрема резултатите од работата на Соросовите фондации и воопшто спрема развивањето на тн. „цивилен општествен сектор“; итн.

Спонзор: Институт отворено општество Македонија

Љубезниот „Институт отворено општество Македонија“ реши и понатаму да го поддржува ова списание, доделувајќи ни три илјади американски долари за 1997 година. Иако веројатно секоја намера да се биде „транспарентен“ во тековното работење има свои граници (пристојноста и достоинството, да речеме, особено кога станува збор за не баш сјајни услови за работа, за не кој знае колку даржлива финансиска помош и за недоволно развиените културни потреби на средината во која живееме; што сè сепак не нè спречува во ова списание да се вложуваме себеси), сепак ја бележиме оваа нотичка, делумно и како обврска кон нашиот долгогодишен спонзор, Сорос Фондацијата, чијшто правила и принципи (иако често недоследни, нејасни и без генерален концепт) имаат стремеж да чекорат кон чистите и етерични предели на тн. „транспарентност“. Па, еве прилог кон патот поплочан со добри намери.

За: Никола Гелевски
Од: Владимир Милчин

ЗА ДОБРИТЕ НАМЕРИ И ЗА ТРАНСПАРЕНТНОСТА

Драги Колја,

Се надевам дека во „Маргина“ ќе најдеш малку простор и за овој прилог „кон патот поплочан со добри намери“, а можеби и за малку дискусија за овдешната култура, онаа маргиналната и онаа официјалната: и едната и другата, со ретки и не славни исклучоци, соочени со недостиг од пари.

Како и секогаш, со многу љубопитност ја разгледав најновата „Маргина“. Ја прочитав и белешката поттикната од тоа дека Институтот Отворено општество Македонија за „Маргина“ 1997-та издвои (само) 3.000 американски долари. Во име на транспарентноста ќе наведам дека на истата седница на управниот одбор, за „СУМ“ беа издвоени 2.000, за „Стожер“ 2000, за „Жива антика“ 500, за „Кинопис“ 2000, за „Дорунтина“ 3000, за „Влера“ 3.000, за „Македонско наследство“ 5.100, за „Наше писмо“ 3.000... Не знам дали е ова она што го подразбираш под „транспарентност“, но знам дека овие одлуки беа донесени по јавно распишаниот конкурс за издавачка дејност.

Пишуваш дека долгогодишниот спонзор (фондацијата) има правила и принципи често нејасни, недоследни и без генерален концепт. Јас пак сосема немаргионалистички тврдам дека што се однесува до Никола Гелевски „Темплум“ (издавач и на „Маргина“), фондацијата имаше јасен концепт од самиот почеток: да се помогне првиот вистински алтернативен издавачки потфат кај нас да застане на сопствени нозе. За да го докажам ова, ќе ги наведам сумите што „Темплум“ ги доби од фондацијата Институт отворено општество Македонија и кои вкупно, во овие пет години, ја достигнуваат бројката од **60.000 американски долари**, и тоа:

- 25.000 за списанието „Маргина“
- 10.000 како техничка помош (сканер и ласерски принтер)
- 25.000 за печатење на други наслови

***Ова е заокружено сумирање на подеталните годишни извештаи што ги наведува г-динот Милчин (редакциска забелешка)**

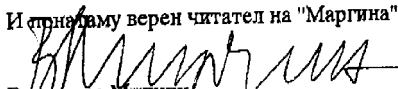
Од овој ни малку етеричен преглед, јас, сосема бирократски, можам да заклучам дека „Темплум“, и во пари во опрема, е најпомогнатиот приватен издавач.

Кога сме кај концептот, една од неговите најбитни определби е фондацијата да не функционира како помошен буџет на министерствата и корисниците на нејзината помош постепено да ја намалуваат или сосем елиминираат сопствената финансиска зависност од неа. Кога не би било така, кругот корисници би останал вечно ист, а токму тоа е спротивно на принципите на отвореното општество. Институтот отворено општество нема намера ниту можности вечно да го компензира недостатокот од културна политика кај нас. Тоа и не е неговата мисија.

Не можам да се отргнам од впечатокот дека во твојот алтернативен концепт има еден сосема неалтернативен рецидив: Лелекот по перманентна субвенција.

За тоа ќе мора да се обратиш на друга адреса, веројатно на адреса на Министерството за култура. Ниту една фондација на светот не дава перманентни субвенции и во таа смисла Институтот отворено општество Македонија не се разликува од нив. Мислам и дека ќе треба да вложиш повеќе енергија да најдеш свои читатели-претплатници.

На крајот, сепак мислам дека на сите нас кои сме активни читатели во нашата култура ни останува прашањето: Дали ни недостигаат само пари? Или никако не успеваме да си го најдеме местото меѓу некогашната привилегираност и сегашната тотална маргинализираност? Се разбира, твојата генерација не е виновна за ова, освен ако ѝ се случи да стане имитатор на оние кои денес ги трошат последните остатоци од некогаш богатата трпеза по која посегаа сите, но од различна оддалеченост, во зависност од подобноста и врските.

И стана даму верен читател на "Маргина"

 Владимир Милчин

Маргина одговара

„ДЕВЕТ ЛЕСНИ ПАРЧИЊА“

ИНТЕЛЕКТУАЛЕЦОТ ИМА СПЕЦИФИЧНА ЈАВНА УЛОГА ВО ОПШТЕСТВОТО, КОЈАШТО СЕ СОСТОИ ВО ТОА ДА ИМ СЕ ЗБОРУВА ВИСТИНАТА НА МОЌНИЦИТЕ (“speaking truth to power”) И ДА СЕ ЗАСТАПУВААТ СЛАБИТЕ И НЕЗАСТАПЕНИТЕ.

Edward Said, Reith Lectures

ДА СЕ БИДЕ МЕДИСКИ ПИСМЕН ЗНАЧИ ДА СЕ БИДЕ СВЕСЕН ЗА СВОЈАТА СТВАРНА ПОЗИЦИЈА ВНАТРЕ ВО МЕДИСКИОТ ПЕЈСАЖ КОЈ РАПИДНО СЕ ШИРИ, И ДА СЕ БИДЕ ПОДГОТВЕН ЗА АНАЛИЗА НА ДРАМАТИЧНИТЕ ПРОМЕНИ ВО РАМКИТЕ НА САМАТА ЈАВНА СФЕРА.

Geert Lovink, Portrait of the virtual intellectual

Почитуван Ѕосјогине Милчин,

Најнапред за обичните фактографски нешта:

1. 25.000 американски долари се добиени за 38 броеви (во 23 книги) на **Маргина** во текот на четири години; станува збор за вкупно околу 3.500 испечатени страници во просечен тираж од 400 примероци.
2. 25.000 американски долари се добиени за околу 50 Темплум-изданија (заедно со стрип-списанието **Лифт**) во текот на овие пет години; станува збор за најмалку 5.000 испечатени страници во просечен тираж од 400 примероци.
3. Во значајна мера сиве овие (повеќе од 70 наслови) се некомерцијално ориентирани, меѓу другото и затоа што смета(в)ме дека не е фер да „правиме пари“ од Вашата помош. Како што се чини, за разлика од Вас, ние влеговме со малку повеќе идеализам во партиципирањето во концептот на отворено (цивилно) општество.
4. Круцијална причина (барем во еден мал сегмент на издавачката политика; иако веројатно дека има многу повеќе причини, не само во рамките на македонската Сорос фондација, за што повеќе може да се прочита на стр.17-27) зошто напишавме дека Институт отворено општество нема доволно јасни и доследни правила и принципи е случајот на македонското списание “Lettre Internationale” (на некој начин, пазарен конкурент на „Маргина“ и коешто г-динот Милчин воопшто не го спомнува во неговото селективно набројување на списанијата во Македонија помогнати од фондацијата; ете тоа, г-дине

Милчин, на пример, го сметаме за „нетранспарентно“: селективноста, незадлабоченоста, не(само)критичноста, некомпаративноста, немањето поглобален поглед кон нештата; имено, списанието “Lettre Internationale” за досегашните седум броеви (во шест свески) од Сорос фондацијата има добиено неверојатни 65.000 американски долари! Згора на сè, и морално апсолутно неприфатливо, најмоќниот човек на овдешната фондација, г-динот Милчин, е член на редакцијата на тоа списание!

И сега споредете; сите (повеќе од 70 книги на околу 9000 страници) Темплум-изданија добиле помалку пари од шестте броја (на 700 страници) на едно списание. Доследност?! Правда?! Принципиелност? Визија?!

5. Не е точно дека „Темплум“ е „најпомогнатиот приватен издавач“. Погледнете ги табелите. Напомуваме дека сиве овие податоци ги земавме од годишните извештаи на Инститотот отворено општество Македонија.

Издавач	вкупно помош во \$US	за што	период
Темплум	*околу 60.000	околу 70 наслови (заедно со "Маргина")	93-97
Култура	околу 65.000	околу 25 наслови и платени преводи	93-96
Гурѓа	околу 75.000	7 наслови, "Избор"; "Lettre...", клуб ПС!	93-96
Кинотека на Манедонија и Филмска библиотека	околу 80.000	"Кинопис", книги, семинари	93-96
Нова Македонија	околу 100.000	"Балнан Форум", "Детсна Радост", "Бирлик" хартија	93-96
Флака	околу 50.000	десетина наслови и списание "Јехона"	93-96
Табернакул	околу 45.000	8 наслови	93-96
Диносаур	околу 45.000	2 ЦД, "Тротоар", Т-фестивалот	93-96
Феникс	околу 20.000	4 наслови и списание "Тренд"	93-96
Зумпрес	околу 25.000	околу 10 наслови	93-96
Степ	21.000	6 наслови	93-94
Логос-А	23.000	5 наслови	94-95
Дитра-Центар	21.000	2 наслови и промоција	94-95

*Одредницата „околу“ се користи со прецизност од $\pm 5\%$; во случајов, не ни беше во прв план статистичката минуциозност, туку укажувањето на одредени пропорции во кои некои издавачки куќи не се 10, 20 или 50% попривилегирани од „Темплум“, туку 400, 500 и 600% (ова пред сè се однесува на книгоиздателството „Гурѓа“, но и на други).

Од друга страна, се разбира дека ваквите споредби не можат да претендираат на целата вистина доколку се земе само квантитативниот аспект, бидејќи во оваа област квалитетот има примарно значење. За жал, „квантитативната игра“ ја започна г-динот Милчин, а ние ја прифаќаме допрва радувајќи им се на објективните квалитативни анализи за (не)успешноста на списанијата, на пример, затоа што тие уште повеќе (иако и квантитативните тоа го покажуваат на еден драстичен начин) ќе го покажат вистинскиот „коефициент на успешност“ на издавачите што добиваа(т) помош од фондацијата.

Згора на сè - и пак за разлика од повеќето други издавачи на списокот на Сорос фондацијата (разлика којашто е посебно значајна токму за г-динот Милчин, барем ако ја следиме логиката што тој се обидува да ја зацрта) - „Темплум“ работеше (освен 1996-та г.) без никакви други дотации (Министерства итн.), освен 700 долари по издание добиени од фондацијата (доколку го сметаме и

подарениот ласерски принтер просечно добиените пари по издание изнесуваат околу 900 долари). Тие пари едвај ги покриваат печатарските трошоци за едно наше просечно издание, додека целата онаа друга сума, за хонорари и подготовка на изданијата, изнесува уште најмалку толку (60.000 долари); таа сума ја собравме нешто од сопствени цепови, нешто волонтирајќи, нешто мачно прибирајќи ги парите од продажбата на изданијата (книжарниците на „Гурѓа“, „Табернакул“ и „Култура“, на пример, земаат 30 до 40% од секој примерок на наше продадено издание). На врв на сè и врапците знаат дека во Македонија парите вложени во (посериозно) издаваштво не можат да се вратат ни 30%.

Доколку фондацијата ИОМ ни достави уште попрецизни статистики за помошта на издавачите, заклучно со 1997-та година, Маргина во следниот број со задоволство ќе ги објави.

За издавачиве што ние ги издвоивме за оваа пригода Сорос фондацијата, значи, издвоила речиси 700.000 долари (заедно со долу наведеното списание “Lettre...”). Доколку ги издвоиме 60.000 на Темплум, заедно со нашите изданија, остануваат околу 630.000 долари (без вклучување на донациите од 1997 година, коишто, пак, се пресметани за „Темплум“!) кои се потрошени за: печатење на приближно меѓу 70 и 90 книги; 6 броеви Lettre Internationale, Кинопис - 10 броеви, Балкан Форум - 12, Тротоар - 11, Јехона, Тренд, Избор итн.

Значи, 630.000 американски долари се издвоени за приближно стотина наслови (да речеме, помеѓу 90 и 120, комплет со списанијата), а за „Темплум“ се издвоени 60.000 долари за околу 70 наслови. Дури и ако исфрлиме од тие 630.000 долари одредени ставки (семинарите на Кинотека, хартијата за „Нова Македонија“, трошоците за Т-фестивалот итн.) - пак останува една сума од околу 500.000 долари дадени на издавачи кои испечатиле околу 100 наслови, т.е. потрошиле 5.000 долари по наслов, наспроти 900 долари по наслов на „Темплум“! Па, кој е тогаш „најпомогнатиот издавач“, господине Милчин?!

Еве и мала анализа за списанијата што ги помага Сорос фондацијата: од оние горе наведени околу 700.000 долари (што е само дел од целата сума дадена за издаваштво сиве овие години, но ние ја земавме таа „отсечка“ од 13 издавачи, да речеме, како модел, бидејќи немаме амбиции да судиме за целокупната политика на фондацијата во сферата на издаваштвото, иако одредени сознанија за таа „политика“ можат да се добијат и преку анализата на понудениов компаративен модел) повеќе од 200.000 долари се дадени како поддршка за списанија. Еве податоци за пет од нив:

Списание (издавач)	Помош во \$US	издадени броеви	период
Lettre Internationale (Гурѓа)	65.000\$US	7 (во 6 книги)	95-97
Балкан Форум (Н.Македонија)	21.000\$US	12	94-96
Кинопис (Кинотека)	околу 25.000\$US	10	93-96
Тротоар (Диносаур)	околу 23.000\$US	11	93-96
Маргина (Темплум)	25.000\$US	38 (во 23 книги)	94-97

*Помогнати се и Избор, Тренд и Јехона (повторуваме, во рамките на издавачите што ние го нудиме за анализа; инаку, со соодветни суми помогнати се уште десетици други списанија, посебно, на пример, „Наше писмо“, „Ривија Q“, „Сум“...), но на нив во оваа прилика нема да се задржиме.

Одново и драстично се гледа дека „Темплум“-списанието „Маргина“ е далеку помалку помогнато од своите „конкуренти“ кои и онака (освен „Тротоар“) имаат мошне дебел (државен) грб зад себе!

Дали сево ова го знаевте, господине Милчин, кога напишавте дека ние сме „најпомогнатиот приватен издавач“?!

Иако ни импонира што Вие сметате, господине, дека е умно (медиски, „политички“) нас да нè потставате во прв план кога станува збор за дотациите на Сорос фондацијата, од друга страна морници нè фаќаат од обидите да се манипулира со нас преку неточни или непотполни информации што вие ги изнесувате во вашето писмо.

Сè на сè, да резимираме, изнесовме флагрантни докази дека „Темплум“ ни од далеку не е најпомогнатиот издавач, туку дека, сосема обратно, има многу причини да се смета дека оваа издавачка кула е една од најмалку привилегираните на списокот на „пулените“ на фондацијата. Причините зошто господинот Милчин манипулира со фактите веројатно се интересни за истражување (па и од психолошки аспект), веројатно комплексни, но во случајов за нас потполно небитни, бидејќи целта ни беше низ едно мало компаративно истражување да проговориме за „културната политика“ на Сорос фондацијата во секторот на издаваштвото.

Поопстојна критика за целокупната работа на фондацијата, како и поопстојните анализи за работењето на цела низа институции „од културата“ во државава, се разбира дека треба час поскоро да се направи и јавно да се публикува од оние што (треба да) се задолжени за тоа.

Од друга страна, фондацијата навистина направи значајни исчекори во насока на транспарентноста на својата работа и достапноста на податоците за јавна критика (впрочем, и нашите информации ги прибиравме од отпечатени извори на самата фондација Институт отворено општество - Македонија), така што барем во тој поглед фондацијата е неколку чекори напред пред повеќето други институции во државава.

6. Господине Милчин, речиси е несфатливо - па дури и кога ќе го ограничимо во моралните сфери - Вашето одбивање на каква било одговорност во врска со (резултатите на) „културната“ (и секоја друга, медиумска итн.) политика на Вашата фондација. Велите дека водењето културна политика е работа на Министерството за култура. Но, и вие имате „културни“ програми и буџети коишто, се разбира, бараат соодветни критериуми, принципи, компетентност, арбитражање - политика, со еден збор. Или немате?!

7. Можеби најиритантен дел на вашето писмо е ламентирањето (со еден бирократски и демагошки тон) над „истите“ луѓе што ги добиваат парите. Тоа го велите вие?! И тоа ни го велите нам кои за петте години работа и за седумдесетината изданија со кои ја збогативме оваа култура, добивме отприлика петгодишна плата на еден Ваш подобро

платен службеник?! Тоа ни го вели човекот кој седи на барем пет „жешки“ фотелји (извршен директор на Фондацијата, претседател на одборничка група во градско собрание, висок член на владеачката партија СДСМ, професор на факултет, високо рангиран режисер кој континуирано режира, член на редакција на списание итн, кој ќе ѝ го фати крајот на Вашата општествена ангажираност)?! Како тоа можете да го кажете токму Вие!? Како можете да режирате ма и една единствена претстава, доколку верувате во принципот што (лицемерно) го ширите: повеќе луѓе да добијат повеќе шанси?! Не разбираме, ако, на пример, „Маргина“ е едно од подобрите списанија кај нас (што е и Ваше мислење), зошто би требала да исчезне од хоризонтот на Вашата фондација?! За промена (во однос на стариот и совршено добро познат комунистички принцип на „негативна селекција“), тргнете да им ја ускратувате поддршката на оние што едноставно не се снаоѓаат во правењето списание. Ако Вие тренирате строготија врз нас, а тајно го протежирате принципот што добро го познавате од минатото: егалитаризам (секому по малку, да не се замерат) и политичка курентност (купувајќи го влијанието на разноразни групи на моќ во ова општество и на тој начин злоупотребувајќи ја Фондацијата токму политички - збор што не го бендисувате?!, некој нема културна политика, но некој можеби има непринципиелна политика на бескрајно опстојување на власт?), ги промашувате фундаменталните работи со кои пред сè треба да се фатите во костец. Тоа дека ние, „Темплум“, баш и не сме политички употребливи, и дека - следејќи ја таа искривоколчена „пост-социјалистичка“ логика - едноставно не заслужуваме пари за културни проекти - можеби и има некаква смисла (примитивна, сурова, ама во склад со времето и местото), но која смисла треба јавно и гласно да се каже, без да ни пикате под нос небулози од типот „исти луѓе ги добиваат средствата“ брцајќи ни в очи при покажувањето со прстот дека е токму ние сме тие што ги потрошија парите. Да, потрошивме еден многу мал дел од парите на Сорос наменети за издаваштво, кои се пак исто само мал дел од севкупната помош што Сорос преку фондацијата ја „вшприцал“ во ова (о)сиромашено (не само во смисла на пари) општество. Но, покрај прашањето „колку“ мошне се значајни и прашањата: „како“ и „за што“. Во тој поглед апсолутно не се чувствуваме привилегирани (сработивме голема работа без речиси никаква материјална сатисфакција, со многу волонтирање и во период и простор кои беа и сè уште се просто апокалиптички за издавање на книги).

8. Токму чувството за „културна политика“ не ни дозволува, во случајов, благодарноста за доделените 60 илјади долари (која е огромна и постои посебно на тие некои емотивни нивоа) да ја ставиме пред елементарните реалистички и прагматички принципи: Вие, господине Милчин, и Вашата фондација, просто бевте натерани, однадвор, да го ширите и плурализирате македонскиот културен и медијски простор. Ние со Вас, просто, соработува(в)ме на еден проект од заеднички (се надевам и општествен) интерес и тоа е ноторен факт. Кој од кого извлекол повеќе корист е тема за провинцијални кафеански безделничења, но дури и за одредени согледувања во таа насока, оној што сака може да ги

прочетка податоците - посебно оние што се однесуваат лично до нас - што ги донесуваме и во оваа прилика.

9. Да кажеме и две („автореферентни“) причини зошто целиов овој одговор е пообеман и пожолчен отколку што, можеби, треба да биде: 1. Стремежот за поправедно и покомплексно валоризирање на работите; 2. Со години изостанува каков било посериозен („стратешки“ или од некаков друг вид) разговор меѓу Фондацијата, од една страна, и корисниците, од друга. Господинот Милчин е речиси недопирлив (оттаму малку и изненадува неговата „присност“ во писмото), а досегашните одговорни службеници за издаваштво во фондацијата баш и не покажаа дека имаат каква било визија и стратегија за работите од нивната надлежност; така што овој „одговор“, во некоја рака, е сублимна реакција на наталожениот повеќегодишен молк на релација Фондација-„Темплум“.

Од друга страна, и одговорот на господинот Милчин и овој, сепак артикулирано, се надеваме, го отвораат и развиваат тој демократски простор на разлики (кој впрочем е друго име за „културата“), и во таа смисла сметавме дека е корисно - па и како поттик за некои други продлабочувања и критики, посебно во врска со двата единствени релевантни културни спонзори во државава: Министерството за култура и ИООМ - да се најдат на страниците на „Маргина“.

Почитуван Владе,

Најнапред ти заблагодарувам за внимателноста и конструктивноста на твоето писмо. Со оглед на тоа што си далеку највлијателниот (да речеме, и најмоќниот) човек во Институтот отворено општество Македонија (кој во мојот текст во Маргина#37 беше бегло искритикуван за повремена недоследност и нејасност при спроведувањето на сопствените принципи), ме радува твојата одмереност во реакцијата на мојата критика.

Дури и твоите контра-критики, дека во мојот „алтернативен“ концепт има еден сосема неалтернативен рецидив: лелекот по перманентна субвенција, совршено ја погодуваат метата во психолошка смисла, но кријат во себе и една замка: дали ти имплицираш дека „алтернативата“ нема „толкава“ потреба од субвенционирани пари? Зошто? Една од главните намери на *Маргина* токму е релативизирањето на таа лесна поделба што и ти ја применуваш: „алтернатива“ и „нешто друго“, посебно со оглед на нашите околности, каде што тешко дека постои авторитетна и професионална „меинстрим“ култура. Зошто *Маргина*, на пример, би била „маргинална“ во смисла на дотирање во однос на некоја твоја „државно“ дотирана претстава? Ние се обидуваме да бидеме сериозен играч во смисла да правиме сериозен културен производ за луѓе што поседуваат одредени стандарди и критериуми. Дали ти ќе нè наречеш „алтернатива“ помалку е важно и впрочем е некакво схоластичко, идеолошко прашање; со оглед на тоа што речиси сите културни списанија кај нас повеќе или помалку се мртви, станува ирелевантна нивната поделба на вакви или онакви.

Од друга страна, ти признавам дека твоето умно сублимирање дека не ќе е баш дека нам ни недостасуваат само пари, е прилично блиску и до мојата слика за вистината, низ која согледувам не малку слабости токму на планот на мојата лична недоволна ангажираност во „маркетиншката“ надградба на „проектот Темплум“.

Сето ова нека оди на истата онаа сметка со заглавје „транспарентност“, којашто јас се обидувам континуирано да ја потпишувам и да ја „плаќам“, меѓу другото и на овој начин.

Значи, и покрај твоите релативно прецизни и конструктивни согледби, имам впечаток дека во својот одговор на мојот текст ја промашуваш поентата (секако не од аспект на лојален службеник на една моќна институција; но од аспект на „читач на текст“, вела, имам впечаток дека нишаниш погрешно). А поентата на тој мој малецок текст - можеби неспретно срочен, дозволувам - е токму во тоа - намерата беше таква - да ја долови мојата смаченост од вулгарната изложеност („транспарентност“) на „Темплум“, кон која ти со твојата реакција пак ме враќаш, прецизно броејќи ги доларите, без прецизно да спомнеш дека станува збор за речиси 70 изданија (книги) помогнати со наведените шеесетина илјади долари. Освен тоа, ќе ти дообјаснам уште една причина за, да речеме, слабите пазарни дострели на „Темплум“: од самиот почеток на нашата соработка, сметав (можеби погрешно, од сегашна гледна точка) дека е непристојно дотираните пари да се користат

за профитирање со правење на вулгарно комерцијални „културни“ производи. Доаѓаме во маѓепсан круг! Форсирате произведување на сериозни книги (со ужасно мали пари; ќе ја спомнам како пример нашата библиотека „Постмодерна“ во која излегоа пет наслови), а веројатно многу добро знаете дека интерес за такви книги скоро не постои! И после велиш: а пазарот, а осамостојувањето?

Но, уште малку на „темата“: Постојат десетици „неизложени“ некултурни институции во државава (во некои, театри можеби, и ти си работел, веројатно /не/солидно плаќан од пореските пари) кои со десетлетија грабаа(т) огромни огромни средства во голем број случаи ништо не работејќи (чест на исклучоците, меѓу кои, недодворувачки велам - за што, впрочем, е сведок целиот тон на ова писмо - спаѓаш и ти), постои цела една номенклатура, општествен слој кој на база на своето бавење со некултура, тектонски ги поремети и еволуционите и морални принципи врз коишто почива секое, па и ова општество, постои тотално пореметување на културните и други вредности - а ние ги броиме ситните (релационо, релационо!, па дури и ако ти велиш дека сме НАЈпомогнати) пари на „Темплум“. Знаеш што ми е мене интересно во тоа прцулче од (мојот) текст? Тоа што постои барем некакво далечно ехо на она што сега го велам поконкретно: каква е улогата на овдешната Сорос Фондација во однос на диктирањето на некаква културно-историска брзина со којашто чекори оваа држава? Кои се пунктовите на компромис што вашата Фондација мораше да ги направи и што сè уште ги прави - од идеолошки, политички причини, поради просто опстојување? - со одредени надминати, анахронични некултурни „репери“ во државава? Ова се воедно прашања што и самиот постојано си ги поставувам годиниве, во однос на „Темплум“, а богами се обидувам и да одговарам, да речеме низ веќе отповеќе-што-треба иронизираниот „модел на транспарентност“. А, освен тоа, и покрај тоа, што, гледам, со индигнација ја одбиваш улогата на Сорос Фондацијата како уште едно Министерство, зарем не дозволуваш да се согледаат барем некакви елементи на сличност, посебно со оглед на не малите пари со кои располага вашата Фондација? А впрочем и што е лошо во тоа заеднички да се градат некакви потолерантни и поплуралистички општествени принципи? И зарем, Владе, во ваква атмосфера каква што владее, на речиси потполна општествена непотребност на културни производи од каков било тип, навистина веруваш во теориски добро смислениот концепт за делумно помагање и „учење да се лови рибата“? Кажи ми еден позитивен пример, во Македонија, на релевантен културен производ во пазарна смисла!? Руинираноста на културната инфраструктура е многу подлабока од рецептурата на пазарната идеологија, која впрочем во сферата на создавање покомплексни културни производи никаде не функционира (секаде станува збор за дотации), а камоли кај нас. Па ние ја загубивме средната класа ко игла! Младите и умните кидаат! Вистинската грижа и одговорност за иднината на ова општество и култура можеби можат да се проектираат во некакви пазарни линии, но

колку сме далеку од таму!? Може ли тоа навистина да биде длабински концепт на вашата Фондација, она ворхоловското, „секому неговите 15 минути слава“?!

Но, да ја завршам „темата“: имам впечаток дека над мојата „потреба за транспарентност“, во недостиг од потребните релации на коишто инсистирам - лебдее опасноста од една бескрајна и здодевна „автореферентност“ (кон која, признавам, сум склон, но сепак, повторувам, во некакви релациони контексти, обидувајќи се да го избегнам синдромот на вечно правдање, кон кој сум, исто, склон, токму согледувајќи ги противречностите - што и ти ги посочуваш - на мојата „маргинска“ позиција). Ќе ти дадам еден пример („релација“) - што, меѓу другото, беше и поттик за делумно зловолниот текст на кој ти реагираш: Списанието *Lettre Internationale* (чијшто редакциски член си и ти), за само две и пол години и објавени шест броеви, од вашата Фондација има добиено сума поголема од онаа што ние („Темплум“) ја имаме добиено за пет години работа, т.е. попрецизно, за 38 броја Маргина (во 23 книги), за 9 броја Лифт (околу 1000 страници) и за повеќе од 40 издадени книги и книгички.

И уште еднаш велама: ваквите „релации“ апсолутно не значат минимизирање и омаловажување на фантастичните 60 илјади со коишто практично го поставивте „Темплум“ на нозе, туку само значат апел кон постудено (попрофесионално) проценување на работите, со цел да се избегне оној пиљарски „рецидив“ на пазарење, сентименти, демагогија и егалитаристичка реторика, толку присутни и во нашите институции и во нашите глави, можеби како лошо наследство, можеби како ненадминат провинцијален комплекс, можеби како несозреаност. Просто: ние соработува(в)ме во еден проект во којшто обострано (вие како Фондација едноставно задолжена да го развива плурализмот, меѓу другото и во културата, и ние, како малецка група ентузијастички коишто во од учеа некои важни нешта) воочивме интерес.

Знам, почитуван Владе, дека на некои други нивоа и ти ги имаш сличните nelaгодни обврски што јас ги имам кон тебе како врвен претставник на Сорос Фондацијата: да зборувам за оправданоста и дострелите на потрошените пари; во таа смисла и дополнително чувствувам емпатија кон тебе, емпатија што и инаку ја имам кон тебе пред сè како човек и креативец. Се надевам дека тактот, вкусот и одмереноста на твоето писмо (коешто сепак ниту на момент не завлегува во зоните на „автореферентноста“, што, за мојот можеби делумно хировит вкус, е негова слабост и му дава по малку „чиновнички“ тон) се резултат токму на слични такви емпатии и согледби за поврзаноста на нештата.

Со ресѐкѝ, Никола Гелевски

(...) Може да се очекува, на пример, зголемување на интересот за маргините и пукнатините во системот - за оние неодредени меѓупростори каде што неговата моќ наизглед е помалку неумолива, за сеновитите маргини каде што системот се губи во тишина. Системот не може да се скрши, но можно е привремено да биде надминат, сондиран во невралгичните точки каде што неговата власт е разнишана и расплеткана. Фасциниран со овие линии на пукање, некој би можел да помисли дека општеството и нема никаков центар; но додека тоа би бил згоден начин да се рационализира сопствениот недостаток на моќ, цената на тоа би била што тогаш ни маргините, логички, не би можеле да постојат. Би можело да се очекува и овој факт да биде вкалкулиран во теорија - за мрачната свест за заверата помеѓу центарот и маргината, моќта и распадот, тајните игри на мачка и глушец помеѓу нив, да оди рака под рака со брзоплетото славење на сето она што се одронува од системот, сето она што неговата владејачка рационалност наизглед не го опфаќа. Би можело да се замисли славењето на маргиналното и малцинското како нешто позитивно по себе - што, се разбира, е апсурден став, бидејќи маргиналното и малцинското во моментот ги вклучуваат неонацистите, НЛО фанатичите, интернационалната буржуазија и оние што веруваат дека непослушните адолесценти треба да се камшикуваат сè додека не им потече крв низ бутините. Поимот за креативно мнозинско движење, за овој начин на мислење, како и за старинскиот либерализам на Џон Стјуарт Мил, би изгледал како контрадикција токму затоа што ваквиот начин на мислење, пригодно амнезивен, не би можел да се присети на ниеден случај на доброделувачки систем, ниту на привлечно масовно движење. Во ваквиот екстрем, таквото размислување би требало да има тешкотии да прифати дека нешто што порано била маргинална струја може да стане политички доминантно (на пример, Африканскиот национален конгрес), ако ги земеме предвид неговите формалистички предрасуди за „доминантноста“ како таква. Логички зборувајќи, таквото мислење би можело само да се надева неговите сопствени вредности никогаш да не дојдат на власт. Идеите за систем, консензус и организација, и самите би станале демонизирани на еден неодредено анархистички начин, денунцирани како апсолутни зла од оние што му се верни на толерантниот релативизам.

Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, 1997.

информативен разговор

PAUL STUBBS социолог

ПОСТ-СОЦИЈАЛИСТИЧКИ КОЛБАСИ

Пол Стабс е истражувач, вработен во Одделот за истражување на меѓународната социјална политика на универзитетот во Лидс. Неколку години работел во Хрватска, а сега работи во Будимпешта. Неодамна, на љубљанскиот net.time собир, со својот текст Еретички мисли за Uncle Georg, NGO-ата и Новиот феудализам Стабс предизвика прилично расправи.

● Во кои термини воопшто можеме да зборуваме за Европа денес?

● Пред сè, терминот „транзиција“ е грозен. Транзиција од што кон каде? Со тоа, инаку, се бавиме во проектот. Се разбира, регионализмот е нешто што не е глобализација или колапс на самите држави, настанување на нови мини-држави, виртуелни држави. Но стварно меѓу тие нешта е цело едно регионалистичко мапирање на случувањата, и јас се занимавам со тоа. Некои од тие земји, како Чешка, Унгарија, донекаде Полска, секако и Словенија, а можеби и Хрватска, би ги вредил меѓу оние најразвиените или најмалку развиените во термините на општествениот развој. Потоа тука е една друга група земји коишто се повеќе погодени, дали со војна дали со економските процеси на „транзиција“, поради тоа што социјалистичката власт била мошне силна. Единственото заедничко за нив е идејата за пост-социјализмот. Но, немаме добра социологија на тие социјализми. Никој сериозно не се обидува подлабоко да проникне во случувањата. Како светот повторно да ги открива тие земји. СФРЈ беше членка на ОЕЦД! Одеднаш доаѓаат еден куп странци, живеат тука, моментно се присутни околу 5000 волонтери, и сите се однесуваат како тука ништо да немало претходно, не знаат кои држави се тоа, каде тука е моќта, знаат кога некој пука по нив, тоа е моќ. Жижек би рекол дека дури и тоа може да се опишува политекстуално, но кога си мртов, тогаш си мртов!

● Токму го споменавте проблемот што го имам во разговорите со одредени Британци, посебно левичари. Внатре во левичарската заедница Југославија имаше посебно место, така што распадот на Југославија ѝ зададе конечен удар на една, би рекол, фантазматска структура... Што ѝ преостана на западната левица?

● Ха, со што остана она што преостана од левицата!!! Тука сум потполно јасен, најголемиот дел од мојата работа пред да заминам од Британија, се одвиваше на тоа поле. Како всушност да ги предвидов работите во коишто овде сум вплеткан, проблемите на расизмот како симболна структура и пракса, и овде термините лево и десно едноставно веќе не играат. Глобалниот дискурс на експлоатација веќе не соодветствува на состојбата во делот од Земјата каде што реалниот социјализам навистина работеше, губејќи ја перспективата

пред себе. Левото мислење колабираше, а потоа се помрдна. Можеби тоа е добро. Поради тоа сега во Британија имаме лева, не и левичарска влада, која мошне сериозно го зема сето она што го зборувавме за авторитарноста. Мене ионака ми е многу поважно кој е или кој не е исклучен од одредени форми на дејствување. За левицата проблемот е уште поголем, посебно во Британија, бидејќи многумина ги беа вложиле своите надежи во дисидентите, тогаш кога тие се беа појавиле. Дури и во Праксис! Но тоа беа луѓе на одредена возраст, многумина од нив сега се придвижна сила на национализмот. Колапсот е огромен. Во очите на одредени луѓе Србија е жртва. Муслиманите треба да бидат казнети, бидејќи не се социјалисти. Станува збор за логичко не-мислење.

Како што би рекол Жижек: колапс на сите симболички сигурности. Сите ние доаѓаме од планетата Жижек!

● **Постои проблем со НВО-и (невладините организации), а потоа и со фондациите, донаторите, нашите „странски пријатели“.** Првиот проблем е со самите НВО-и. Како тие можат да дејствуваат во рамките на слободниот пазар којшто никако не е слободен пазар...

● Се разбира, бидејќи со него управуваат неколку големи корпорации.

● **Со многу монополи, всушност со бившата социјалистичка структура која сега тврди дека е слободен пазар. Како НВО-и, како непрофитни или непрофитбилни организации воопшто можат да преживеат?**

● Сакате сериозен или циничен одговор? Зад тоа прашање, јас гледам посложено, типично прашање: како можеме да ги посматраме и анализираме НВО-и? Најдобро ќе ги разбереме доколку прифатиме дека освен економски постои и политички и културен пазар. Еднаш кога НВО-и ќе ги сфатиме низ пазарни термини тоа на некој начин ослободува.

Бидејќи, ако си базиран во една неразвиена, експлоатирана земја, тоа можеш да го претвориш во free market претприемаштво. Тоа мнозина го прават. Компјутерската технологија е глобална и можеш да ги продаваш резултатите од, на пример, компјутерска графика, низ целиот свет. Најдобра работа е капиталот долгорочно да се акумулира, да се создадат глобални врски, да се рашири работата.

Тоа можеби е цинично, и крајната логика на таа теза би гласела: не сум баш среќен во која насока се развиваме и движиме. Постои ли воопшто можност моделите на локални заедници, grassroots, исто така да го развиваат пазарот, само во поинакви услови, на поинаков начин. Зелениот ECU, локалните системи и кредитирања, LETS, се некои обиди.

● **Кога тоа го споменувате, интересно е што во многу постсоцијалистички земји нема големи разлика помеѓу НВО-и и акциските групи. Од моето сопствено искуство од зелената сцена знам дека од таквиот однос настануваат многу тензии.**

● Тоа е клучот, нешто што многумина од нас го истакнуваат: општествениот активизам, општествените движења, акциските групи, како што ги нарекуваш, колабираат заедно со

НВО-и - спектарот останува, но сите влегуваат во НВО-и колбасицата, сите се сè послични! Фабрика за колбасици е груба метафора но факт е дека сите тие групи се многу повеќе слични отколку оние во Западна Европа, но и во Латинска Америка, таму нема амбиции/аспирации групите да станат НВО-и. Групата може да рече, „сакаме да останеме мали“, но да се слушне нивниот глас, не стануваат дел од НВО колбасот.

Прв пат тоа го согледав во Тузла, на една конференција со голем број луѓе коишто цртаа кругови, ја перципираа Тузла низ НВО-и коишто беа таму. Впрочем, многу е поедноставно светот да се мапира со помош на НВО-и, но тоа почнува самото себе да се репродуцира. Наместо да имате студентски движења, синдикални групи... постои само обраќање до НВО-и! Проблемот е во гушењето на креативноста, спонтаноста и културната политика. И во начините како сето тоа се гмечи во колбаси.

● **Vladimir Lay има теза дека без постсоцијалистичките или латиноамериканските, или другите неразвиени земји, меѓународните НВО ќе исчезнат. Ја завршиле работата во своите земји, и што понатаму? Која е улогата на тие големи диносауруси на цивилниот активизам?**

● Тоа е вид на нова глобална класа во настанување. Јас сум сè уште доволно наивен да верувам дека локалното е најважно. За неког непостоењето на градинка во близина е големо прашање. Мислам дека локалните прашања се главни прашања, и дека се повеќе од локални. Но тешко е тука да не се морализира... Работев за UNICEF и бев шокиран кога сфатив дека UNICEF не е вклучен во директна пракса во земјите каде што дејствува на прашања како, на пример, злоставување на деца - тие имаат комитети што собираат податоци за да им кажат на некои други земји што да работат! Да го пофалиме малку Сорос - можеби и е колбасичар, но мошне добар - статијата што ја напиша на некој начин го разби тоа и рече зошто тоа се случува: затоа што земјите се во транзиција! Па и Запад на некој начин е во транзиција, и многумина луѓе страдаат поради тоа. Сигурен сум дека тоа е разбирање на изворот, а мене особено ме интересираат интелектуалните извори на нештата. Модификацијата на работата се одвива како промена на интелектуалната работа, на улогата на интелектуалецот, се состои во заминување на периферија...

Повторно се поставува грамшиевското прашање: како е можно да се биде органски интелектуалец во еден глобализиран свет.

● **Можеби со употреба на биолошки термини?**

● Мислам дека тоа е исправно, мислам дека концептите на биологијата, термините како вируси, на пример, контаминации, идеите за улога, мисија, целисходност... тоа е мошне интересно. Тоа е занимлива тема, како идеите доаѓаат во живот, доаѓаат некаде, не паѓаат со падобрани, мораат да пронајдат луѓе што имаат волја да ги прифатат, да ги шират и развиваат...

● **Всушност, Richard Dawkins има одговор на тоа прашање. Меметски трансфер на идеи...**

● Цивилното општество од осумдесеттите е токму тоа. Како тоа се случува не е едноставно, дури и проблемот на новите коалиции, новите идентитети и сè што се обидувам да го анализирам. Тоа нè враќа кон прашањето зошто НВО ги водат луѓе коишто изгледаат слично со доминантните политички елити...

● **Ако гледаме од таа биолошка позиција, тоа е подвид на ист вид...**

● Да, еден вид на најуспешните коишто стануваат доминантен вид... Заstraшувачки!

● **Друг проблем со НВО-и е финансирањето, проблемот со донаторите коишто често ги одржуваат групите во зависност со парите што им ги даваат...**

● Да бидеме малку оптимистични и да го погледнеме тоа и од друга перспектива; што ако се случи, на пример, Босна и Хрватска повеќе да ги променат НВО отколку што НВО ќе ги променат Босна и Хрватска? Што ако како резултат на ова искуство се променат односите давател/примател? Интернационалните агенции прв пат истражуваат како парите вложени и потрошени во земји што не биле класични неразвиени држави од третиот свет, иако ни тие „класични неразвиени држави од третиот свет“ не се во сè класични неразвиени држави. Во новиот светски поредок интернационалните НВО-и речиси се натпреваруваат во чувството на вина, теа суѓа, ние тоа не го направивме на добар начин, но ќе останеме овде за од вас нешто да научиме, да помогнеме со развојот на цивилното општество, што сте направиле во последниве пет години. Тоа стана лукративен бизнис, да се маткаш наоколу...

Почнав оптимистично и пак испаѓам циничен. Но оптимистично е тоа што се јавува можност донаторот да се присили на одредена политика, да се каже „ние тоа можеме да го направиме и самите!“ Погледнете ги сите тие пари што странците ги расфрлаат во Босна на конференции, автомобили... Мојата визија е сè да остане на локално ниво, на релативно мала скала, и да може да дејствува. ОК, дајте ни ги парите, но самите ќе се погрижиме за реализацијата.

● **Навистина верувате во тоа?**

● Неее, верувам дека станува збор за потполно нова ситуација и верувам дека, еве вака работејќи за аркзин или разговарајќи со интернационални НВО-и, постигнувам барем толку за да спречам некои да ме сметаат за идиот! Занимливо е што посебно американските НВО-и стануваат антиинтелектуални, очевидно не сакаат никакво интелектуално влијание, посебно со локалните интелектуалци коишто имаат глобални контакти! На пример, социолозите што работеле во регионот намерно не се обиделе да разговараат со локалните колеги. Мислам дека сега постои малецок отвор, каде што може да се оствари некое придвижување, дека можеби ќе се создаде некоја форма на цивилно општество.

Смешни се обидите да се создаде цивилно општество без луѓе. Единственото место каде што тоа се реализира се разговорите и работата со локалните луѓе, и таквиот развој.

● **Како донаторите влијаат врз развојот на таквото цивилно општество? во 60-ите и 70-ите немаше такви облици на големо донирање, па го немаме тој тип на искуство.**

● Не сум сигурен дека имаш право, имаше многу мали донатори, и се знаеше каде се достапните пари, за посебни случаи. Но поуката на љубљанската конференција е дека ако немаш војна, остануваат само власта и Сорос.

● **Финтата со Отвореното општество овде е што е лесно достапно и зошто да се мачиш да бараш низ книга од 7000 адреси за да најдеш некого со слични идеи, и со пари, кога ги имаш нив? Проблем е таа пасивизација на луѓето!**

● Навистина, тоа малку ја убива мојата теза, бидејќи ако имаш книга ти требаат одредени знаења, тоа е културен капитал и тука се јавува дискриминација, но да, имаш право.

Постои пилот програма за поврзување на мали донатори - помеѓу 500 и 5000 долари - но пристапот, достапноста до тие донатори е проблем. Поради воените контакти, поствоените контакти ќе предизвикаат потпирање врз оние што веќе ги познаваш, без да бараш нови.

● **Наместо ние да им одиме на донаторите, тие доаѓаат овде...**

● Да, тоа е типичен американски аргумент. Мнозина ќе дојдат овде, и не сакам да се приклонам кон таквиот концепт. Но изградбата на цивилни структури, НВО-и, општествени движења, особено после воените случувања - е загатка. Никој не знае што ќе се случи. А, вистина, не можеш да даваш само мали грантови кога луѓето навикнале на големи. Звучам мошне десничарски, но ако сакаш да уништиш одредено општествено движење, само дај им многу пари.

● **Тоа е врзано и за Сорос. Со малку пари луѓето ќе се снаоѓаат, ќе работат сенешто, но кога имаш таква една институција?**

● Би се обидел да го објаснам потеклото на таа идеја за вујче Џорџ, тоа се сепак моќни луѓе и не би сакал некој од нив да ми стане непријател!

(НПВИ) СОЦИЈАЛНИ ДВИЖЕЊА	НВО
Само-одредени	Инструменталистички
Спонзорирани однатре и молекуларно	Често спонзорирани однадвор и како дел на стратегија
Ги вклучуваат сите општествени класи	Доминација на средниот слој
Недоволни финансиски средства	Големи суми пари
Финансиски независни	Финансиски зависни
Политички, конфликти над интерпретацијата на светот	Често аполитични, ориентација кон техничка експертиза
Низок ниво на професионализам	Висок ниво на професионализам
Привремени, без континуитет	Континуитет, формална структура
Без формално членство	Организирано членство
Децентрализирани	Централизирани
Не-бирокуратски	Бирокуратски

Дистанцирани од државата и често анти-државни	Блиски до институциите, често зависни
Критични во однос на системот, конфликтни и конфронтирачки	Реформисти, ко-оперативни
Симболички идентитет како колективен актер	Нико организација, идентитет на корпорација
Локални и национални	Често интернационално поврзани
Спонтани и не-хиерархиски	Хиерархија и ред
Критика на културите	Културална продукција во главната струја
Аутсајдери	Стремеж кон "центарот"
Одбивање на кооптирањето	Често кооптирање

Пред две години напишав нешто како фуснота: дека немам видено критички социолошки пристап спрема Фондацијата Отворено општество. И тоа во целиот пост-Источен регион. Тоа несомнено е интересен и значаен феномен, феномен што не сме го разбрале, но повеќето од нас веќе добиле или се надеваат дека ќе добијат некои грантови, па можеби тоа е причина што нема критички анализи. Мислам дека некои луѓе во Open Society и самиот Сорос се доволно умни да сфатат дека после првите неколку години и самите мораат да изнајдат некој паметен критички социолог за да го испита тоа! Идејата е просто да се разбие тишината! И во ова не сум осамен. Net.time почна да ја разбива тишината, да поставува провокативни тези, мислам дека многу работи што Фондацијата ги направила се сјајни, и во контекст на општествените промени, Средноевропскиот универзитет, на пример, е една од главните форми на надминување на мини-државните мислења во регионот. Специфичен феномен на времето на постмодернизмот, постсоцијализмот, на процесите на глобализација, НВО фабриките за колбаси, е обидот да се диверзифицира социјалниот маркетинг. Можеби постојат добри локални проекти но тоа не е нешто што премногу се преферира, и тоа е проблем. При моето излагање, терминот „Колбасот на вујче Џорџ“ беше намерно иронизирање, а не социолошка категорија.

● **За колбаси обично се употребува послабот дел од месото. Што станува со најдобрите парчиња?**

● Ги продаваат на други, ги закопуваат, или просто уништуваат?! Не знам...

● **Ако сакаш да направиш колбас, ти треба свежо месо! Каде е тоа?**

● Можеби сето сирово месо оди во таа Mitteleuropa, можеби како во некаков замрзнувач се чува за подобри денови, кога ќе го одмрзнат. Не можам да морализирам за тоа и да зборувам дека тоа нешто и треба да се замрзне, или дека месото треба да им биде достапно на луѓето ако се гладни; но сепак нема да има подобри денови доколку само го чуваме.

● **Не можеш да имаш подобри денови, ако денес гладуваме, тоа е еден ранохристијански модел. Страдаме денес, а се надеваме на подобар живот...**

● Во последно време има многу дискусии за тоа, човекот од Бугарија во Љубљана реагираше така што е јасно дека неговите душа, тело и срце се за Сорос. Но верувам дека мнозина луѓе едноставно велат: тоа е само мојата работа, но за некои други нешта, чекам

подобри денови. Не знам, тоа е една од можностите. Не ми е цел сега да ја растегнувам таа метафора за колбасот, но и чувањето месо е општествен чин, политички чин. Секојдневниот живот е политички чин, заминувањето во училиште е политички чин.

● **Некои луѓе ги нарекуваат „мафија на вујко Џорџ“. Можете ли тоа да го одбраните?**

● Тоа го реков во Љубљана, но можеби ќе беше поедноставно да речам Семејство. На луѓето повеќе им се допаѓа метафората на семејство, но во суштина станува збор за приватизација на моќта. Ме интересира таа мошне мала група на средовечни мажи, помалку-повеќе сите знаеме за кого станува збор, коишто можат да го олеснат, да го подмачкаат минувањето доколку имаш некој проблем, или да го отежнат ако не им се допаѓаш. Тоа зошто не им се допаѓаш главно се базира на некое минато, на нешто што се случило пред неколку години, дури и врз некоја гласина. Можеме да утврдиме дека тоа е начинот на којшто функционираат овдешниве општества, но јас имам еден рационалистички став дека нештата во општествената сфера мораат да бидат поотворени.

Таа персонализација, фактот дека некои луѓе коишто нешто работат успеваат затоа што некому му се допаѓаат или не - е стварен проблем и мислам дека треба да се именува. Да се наречат мафија е класично искривување на работите, земање на две нешта коишто не се поврзани и укажување на нивната сличност, за да се предизвика одредена корисна реакција.

Сè додека не можеш да се потпреш на слободниот пазар, за магазин како Аркзин, пристапот до одредени средства за финансирање ќе зависи од пристапот до одредени луѓе; тоа е суштина на работите.

Метафорите се корисни, еве уште една; тие луѓе се во татковско доба, и ги вознемирува идејата дека децата растат пребрзо, стануваат самостојни и донесуваат одлуки без да ги прашаат татковците. Татица или вујче, ако не ја измиеш колата, ќе ти го скастрат џепарлакот. А тоа е сериозен проблем, проблем на одредена генерација и светоглед којшто своите одлуки не ги базира ни естетски ни политички, туку просто персонално.

разговарал: Иѓор Марковиќ

извор: Arkzin

Paul Stubbs

ЕРЕТИЧКИ МИСЛИ ЗА ВУЈКО ЏОРЏ, NGO-ИЗМОТ И НОВИОТ ФЕУДАЛИЗАМ

НГО-измот како опстанок

Станува сè појасно дека доминантна форма на постсоцијалистичкото цивилно општество во Средна и Источна Европа е развојот на организациите што се одржуваат со донации и доброволни прилози, наречени невладини организации (НВО) или непрофитни (НПО). Всушност, тие организации повеќе ги одразуваат многубројните проблематични тенденции што можат да се пронајдат во политичката и економската сфера, отколку што се некаков вид на магична 'трета сила' којашто ја подобрува опресивната држава и го омекнува суровиот слободен пазар. Модата на НВО-и е чудна апстракција на 'крајот на историјата и крајот на идеологијата', посебно несоодветна за еден регион во којшто историите и идеологиите, кои во предпостмодерното доба се нарекуваа дебати, продолжуваат да се одвиваат, вклучувајќи ја тука и работата врз убивање луѓе.

На одреден начин, ја следам тезата на Ivan Szeleny дека НВО-и во нивните локални варијанти се дел од импулсот за преживување на нешто што тој го нарекува „владачки дел од владеачката класа“ бидејќи НВО-и на тие групи им ја дозволуваат размената на капиталот на глобалната култура за (минимален) економски капитал и сигурност.¹

Курсот по којшто се разменува економскиот и културен капитал за локалните членови на НВО-и на Исток е мошне низок - тоа е експлоатација и колонијализам за којшто мнозина членови на НВО-и можат да посведочат. Меѓутоа, во земјите во коишто бедата и несигурноста директно загрозуваат повеќе од 90% од популацијата, тоа станува речиси единствена сигурна опција.

И навистина, во отсуство на кризи и војна коишто ги привлекуваат донаторите (од север и од запад) и меѓународните НВО-и чишто пари, се разбира, со себе носат сосема посебни проблеми, и бидејќи самите локални организации, судејќи по сè, нерадо се спремни да исчекорат во светот на вистински слободен пазар, останува фактот дека формирањето на регионални, па дури и глобални иницијативи, мрежи или сојузи (конгломерати на НВО светот) претставува најдобар начин на претворање на културниот капитал во економски.

Синдромот на Uncle Georg

Феноменот на Georg Soros и на неговата *Фондација Ошворено Ошештво*, којшто сакам да го именувам како *Синдром на Uncle Georg*, почна конечно да го привлекува критичкото внимание на коментаторите на НВО сцената на виртуелниот Исток. Навистина, недостатокот на критичко внимание спрема вујко Џорџ одекнува како самоцензура

видлива во мнозина затворени општества коишто треба да се трансформираат преку визиите за отворено општество.

За мене, наспроти многуте позитивни ефекти на финансирањето на вујко Џорџ, постои проблем во недостигот од алтернативни извори, тоа станува чекор кон еден вид антиполитички културен бирократизам којшто ги задушува не само чисто политичките или естетски иновации туку, што е многу позначајно, ги убива зачетоците на новата културна политика која би можела да ги надмине тие поделби. На неодамна одржаната net.time конференција *Beaty and the East* (за којашто аркзиновиот net.time тим заклучи дека сум ја уништил со провокативниот напад кон Uncle Georg) стана јасно дека во многу земји од регионот културните работници мораат да избираат помеѓу прифаќањето на средства од државата, средства од вујко Џорџ, или пак да работат без средства. Тоа, очекувано, резултира со испевање на пеани за личниот интегритет на оние што се помогнати од Фондацијата и збунетост кај оние што не се.

Сликата на антинационалистичката елита во Словачка, сигурно најлошиот не-воен режим во регионот, којашто е задоволна со тоа што издава литературни списанија финансирани од вујко Џорџ, избегнувајќи ја директната критика спрема режимот... или водечкиот театарски режисер во Македонија кој го води (мислам дека титулата гласи извршен директор) Институтот Отворено општество, што значи изведува затворени општествени задачи на седење пред компјутер, сложувајќи ги буџетите и извештаите од проектите - сепак ме загрижува.

Сето тоа почнав да го споредувам со фабрика за колбаси. Различните состојки внатре во цивилното општество, различните општествени движења, кампањите, уметничките настојувања итн. се протерани, повеќе или помалку доброволно, низ машината за колбаси за да станат НВО колбасица. Се разбира, тој колбас има различен вкус на различни места, бидејќи мешавината од состојки е различна. Но секогаш останува препознатлива како дел од семејството НВО колбасици, повеќе отколку што било друго. И, иако ова може да изгледа пуристички, верувам дека оригиналните состојки се многу повкусни. Uncle George среде својот изграден имиџ на филантроп, филозоф и бизнисмен, можеби не е ништо повеќе од колбасичар.

Елитите, Мафијата и Новиот феудализам

Сево ова станува мошне значајно, доколку тврдењето на Katherina Verdary (во нејзината книга *What Was Socialism and What Comes Next*, Princeton UP, 1996.) дека метафората за феудализам всушност - со неколку (може да се додаде: сè помалку) исклучоци - е најдобар начин за разбирање на стварноста на постсоцијализмот во она што вујко Џорџ и неговата фондација го нарекуваат 'регион'. Што ако се создаваат не 'отворени општества' туку мини-држави контролирани од мафијата и во коишто персонализмот и непотизмот се комбинираат со исклучување на аутсајдерите, 'туѓите други', и во коишто постои фундаментален недостиг од јасност каде се сместени власта и авторитетот.

Што доколку постсоцијализмот може да биде опишан како некаков вид на нов феудализам во времето на глобализмот во коешто новата транснационална елита, вооружена со модеми и лаптопи, е способна да побегне (барем виртуелно) од дневните искушенија на секојдневното постоење. Токму тие секојдневни локални стварности се оние нешта што ги гледам недопрени со финансиската конструкција 'data East' на вујко Џорџ.

Што ако, во најдобар случај, семејството на вујко Џорџ е новата елита чијашто моќ се изведува од затворањето во приватни односи во коишто одлуките за донирање, затворени за критика на јавноста, се донесуваат според индивидуален каприц, врз основа на тоа кој кого сака (или не сака). Што ако сево ова е мошне добро познато во одредени кругови но, поради нивната зависност од тој извор сега или во иднина, постои отпор за обелоденување на таа вистина. Се разбира, да се нарече таа нова елита мафија, е провокативно. Но, за мене, следејќи ја Вердери, мафијата како симбол се однесува на процеси низ кои моќта се приватизира и персонализира. Во таа смисла, феноменот на Uncle Georg заслужува сериозно критичко преиспитување.

Ако системот се смета за семожен, што е став кој го превидува фактот дека тој едновременно е восхитувачки инвентивен и спектакуларно неуспешен, тогаш изворите на опозицијата можат да се најдат само вон него. Но, ако тој навистина е семожен, тогаш по дефиниција вон него не може да има ништо, како што ништо не може да има вон бескрајната кривина на космичкиот простор. Ако системот е насекаде, тогаш тој, како и самиот Семожен, не се појавува на некое одредено место, па затоа е невидлив - и така воопшто не може да биде сметан за некаков систем. Пансистемското, под благ притисок, може да мутира во антисистемско. Тенка е границата помеѓу тврдењето дека тоталитетот е возвишено непретставлив, и тврдењето дека тој не постои. Ова последно тврдење би можело да значи дека некој класичен систем, систем со „центар”, веќе не постои; но оние авангардисти коишто инсистираа на дефинирање на системот како таков на овој старомоден начин би можеле сосема природно да заклучат дека тој просто испарил. Дури и кога би постоел, и дури кога би имало нешто вон него, тогаш тоа, што и да е, би морало да биде не толку спротивставено на системот, колку едноставно неспоредливо со него, немоќно да стекне какво било влијание над самиот систем. Ако таквата сила би била привлечена во орбитата на системот за да му се спротивстави, нејзината другост во истиот момент би била контаминирана, а нејзината субверзивна моќ распршена во ништожество. Сè она што го негира системот теориски, затоа е логички немоќно истото да го направи практично. Можеби навистина постои некоја алтернатива за сè што имаме, можеби всушност ја допира нашата кожа или ни проаѓа низ прсти токму во моментов; но ние сме немоќни тоа да го именуваме, бидејќи да се направи тоа значи веќе да се избрише. Сè што би можеле да разбереме, на тој начин би учествувало во нашата деградирана логика, немоќно да нè спаси, додека вистински „оностраното” или субверзивното секогаш би останувало вон нашите референтни рамки, неподвижно како Кантовиот мистериозен ноуменон.

Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, 1997.

Laslo Vegel

ВИРТУЕЛЕН ПОЛИТБИРО

(...) Централизмот сосема наликува на блудна жена; никој не сака со неа јавно да се покажува, но мнозина со задоволство одат во кревет со неа.

Аналитичарите јасно ги покажале поразните последици од политичкиот централизам. Тој ја парализира лојалноста на државјаните, а на помал дел од граѓаните им обезбедува, во однос на мнозинството, неправедни привилегии и предности. Но ни тоа не може да ги отрезни оние коишто додуша и не сметаат дека централизмот е рационален, но го прифаќаат само поради некаков вид приврзаност кон националната кауза. Нашиот свет - да не речеме: нашиот постмодерен свет - иницира „рехабилитација“ на локалните, регионални идентитети. Плодовите на многу плуканиот мондијализам созреваат во знакот на разновидноста, другоста.

Нема споредно значење ниту тоа што централизмот порано или подоцна и самиот се деформира: го фрагментизира општеството, развива клиентелизам, воспоставува етнички и регионални антиелити. Овие пак настојуваат себе да си приграбат што поголема улога и врз основа на централистичката логика и самите да учествуваат во поделбата на власт. Оваа *антидемократиска децентрализација*, меѓутоа, води само до проширување на централизираниот клиентелизам кон внатрешноста на земјата.

Централизмот како културна парадигма

Погоре изнесеното се однесува на *функционирањето на централистичка држава*. Но освен државата, и целото општество може да биде централистичко. Драмата на интелигенцијата се вообличува во моментот кога и општеството станува централистичко, наспроти тоа што меѓу државата и општеството и понатаму постојат значајни напнатости.

(...) Понекогаш - посебно во сегашните средно и источноевропски општества - децентрализацијата станува синоним за сепаратизам, или ретроградна идеја што ја кочи модернизацијата. Затоа и се случува мнозина, повикувајќи се на модерните утопии, да се против постмодерниот програм за децентрализација, на тој начин оддржувајќи го идеалот за држава од минатиот век. *Политичкиот централизам своите изразни можности ги пронајде во сферите на власта, додека централистичката културна ашишуда ги илустрира корени во опозиционите или во независните интелектуални слоеви.*

Зошто културната парадигма на централизмот развива толкаво влијание токму во интелектуалните слоеви? Примарното објаснување се крие во историјата на средно и источноевропската интелигенција. Оваа интелигенција повеќе се врзувала за државата отколку за средната класа. А државниот социјализам оваа историска околност ја искористи на мошне груб начин. Го направи тоа така што месијанските фантазогории на

интелектуалната каста на овој регион (ex-СФРЈ, *прег сè Србија; заб. на ѝрев.*) ги претстави како остварливи, но и на тој начин што со посредство на редистрибутивните моќи на централистичката држава ја претвори интелигенцијата во свој соучесник. Историјата на средно и источноевропската интелигенција речиси на природен начин стана притока на комунизмот; таа нема речиси никакви шанси да се извлече од тој глѐб - национализмот има заеднички корени со комунизмот - сè додека оваа историја не биде критички преоценета. А комунизмот во прв ред е централизам, не во смисла на јавна управа, туку онака како што Колаковски протолкува: во смисла на *увереност дека вредносните идеали, моралните убедувања и, особено, културните светиови и системи на вредности можат да се насочуваат и планираат од еден центар*. Веродостојноста на овој заклучок не ја намалува ниту околноста што некогашниот југословенски централизам се преобрази во полицентризам, затоа што државно-партиската идеја за тоа дека системите на вредност и идеалите можат да се планираат, и дека со нив може да се управува - во потполност беше сочувана.

Суштината на тоа соучесништво се состоеше во тоа што интелигенцијата се откажа од дел од својата слобода за да може да партиципира во редистрибутивната власт. Не мораше да излезе на пазар, социјализмот се грижеше за неа. И навистина се грижеше: со парите од граѓаните собрани од разноразни порези државата изгради импозантна, често предимензионирана културна инфраструктура, посебно таму каде што концентрацијата на интелектуалци беше голема: најнапред во Белград, потоа во републичките, а најпосле во покраинските центри. Државата осигуруваше институции за интелигенцијата и немилосрдно остваруваше одреден програм на модернизација. Ни се допаѓало нам тоа или не, мораме да признаеме дека кај нас модернизацијата стигна врз бајонетите на партизаните, и таа модернизација потоа од сè попитомите раце на државата ја преземаа и модернистите и постмодернистите. Цената ја плати внатрешноста, периферијата, каде што процесот на модернизација се одвиваше без адекватна позадина, крваво, примитивно, со силен акцент на акултурација, што резултираше со радикална криза на идентитет.

Распадот на титовска Југославија уште повеќе ја зацврсти и деформира централистичката културна атитуда. (...) Иако осиромашена, културната инфраструктура остана непроменета, останаа старите преференции, старите лобии и клиентури. Се вообличи еден според својата сила не безначаен интелектуален среден слој кој постојано има впечаток дека негова задача е да се одбрани некаков центар во однос на плуралните, мултикултурални системи на вредност. Во спротивно, ќе завладеат хаос и анархија.

Дијалект на постмодернизмот

Старите социјалистички институции, значи, останаа, а во интерес на освојување на нови простори на слобода, како печурки по дожд, се намножија нови; меѓутоа, *проспорост на пазарот радикално е стеснет*. (...) Сето тоа се случува во ситуација полна со противречности.

Еген дел од интелегенцијата го отфрла комунизмот, но би сакал да ги сочува културните институции на државниот социјализам. Би сакал да се ослободи од една идеологија, но при тоа сака да ја сочува културната архитектура на таа идеологија. Накратко: *наливаат ново национално вино во старите социјалистички бочви*. По распаѓањето на едностранскиот свет овој слој на интелегенција се чувствува измамен, смета дека Мефисто не го одржал зборот, и оттаму нејзиниот жесток антикомунизам којшто, меѓутоа, ни оддалеку не е толку длабок, затоа што *колеktivистичката интелегенција и поинаку преферира идеолошка држава*. Стигајќи од зло на полошо, таа во најдобар случај може да се обиде себе да си избори што подобра позиција за идни нагодби.

Друг дел од интелегенцијата - нејзиниот либерален слој - којшто слободата ја смета за највисока вредност, мошне добро знае дека реализацијата на идеалите ја слабеет редицибутивната моќ на државата. Во недостиг на формиран граѓански слој, меѓутоа, шансите за слободен пазар се мали. Тоа инаку е голема драма на целата средноисточноевропска либерална интелегенција. Воведувањето на повеќепартиски систем, воспоставувањето на слободен пазар, ја лишува интелегенцијата од нејзините традиционални улоги. Кај нас интелегенцијата и понатаму е препуштена на милост на државата, и тоа една прилично осиромашена држава која на интелегенцијата може да ѝ ја понуди само својата логика - со парите е мошне тврда. Затоа интелегенцијата настојува да пронајде нови извори за да ги наплати државните чекови. „Независниот интелектуалец“ станува менаџер на државата, оној што го обезбедува функционирањето на институциите на државата. Културната структура, значи, не се менува, затоа што се непроменети економските односи; случено е само тоа што протагонистите сега седат на две наместо на едно столче.

Тоа е крупен парадокс! Одгледувана во социјалистичките дистрибутивни системи, интелегенцијата е заинтересирана барем делумно да ги сочува големите дистрибутивни системи коишто ќе овозможат функционирање на нејзините културни институции и да ја заштити социјалистичката културна структура, но едновременно во нејзин интерес е и слабење на државната превласт. Овие два интереси, меѓутоа, се во колизија. Затоа и последицата е противречна: интелегенцијата сака да го реформира политичкиот систем, се разбира и стопански - во насока на западниот пазарен, но *културниот систем би сакала да го остави нечујнаш*. Овој слој никако не може да ги замисли своите институции и сопствената улога во противречностите на пазарот и демократијата. Ако ги прифати пазарните правила на игра, ќе се почувствува просто одвишен, ако не ги прифати, пак ќе мора да се спогодува со државата. Не смее да се одлучи, па затоа и тежнее кон некаква рамнотежа помеѓу пазарот и државата. Води, значи, двоен живот.

Сламка за спас на таа рамнотежа е централистичката културна парадигма чијашто суштина, накратко, е во следново: треба додуша да се намали редицибутивната моќ на државата, но изворите на средства што таа ги обезбедува треба да се концентрираат кон

врвот на еден вертикален систем на вредности. Само што оваа вертикална координата беше воспоставена уште од еднoпартиската држава. Се разбира, секоја држава има обврски спрема репрезентативните институции. Проблемот настанува кога тој модел ќе се појави и во цивилното општество, во културниот живот - на тој начин, имено, државната хиерархија се инфилтрира во цивилното општество. Тогаш почнува етатизацијата и централизацијата на цивилното општество, односно неговата сигурна агонија.

Ова разбирање на мошне спонтан начин освојува сè поголем простор. Со државен статус интелигенцијата презема доминација над цивилната сфера, и всушност ја користи цивилната сфера за да одговори на своите обврски што произлегуваат од нејзиниот државен статус. Со тоа државата на мала врата влегува во цивилната сфера каде што веднаш ја конзервира културната структура на бившата социјалистичка држава. Се менува само името, суштината останува иста. Јазикот на етатизираната цивилна сфера радо ги наведува западните теории што ги афирмираат плуралните културни системи на вредност, но мисли дека дома сепак е подобро развојот на различноста да биде развиван од еден центар. Хиерархиите на вредности можат да бидат плурални, но секако треба да се подведат под еден систем. Оспорувањето на хомогенитетот се одвива на ниво на дискурс, а на ниво на структура хомогенитетот се утврдува. Очите бараат виртуелен постмодерен свет, но рацете цврсто стегаат старомодно кормило. Терминологијата на мултикултурата и постмодерната освојува сè пошироки простори, но дома најдобро е само националните малцинства да бидат мултикултурни. Кај нас и постмодерната зборува со центристички дијалект. Новиот „европски“ дискурс ги соопштува локалните и регионалните идентитети, но во пракса би ги набутал во еднообразна облека. Другоста е суверена вредност само во преведените книги на западноевропски автори, кај нас таа во најдобар случај може да биде само истрпена. И додека западната постмодерна ориентација ги деконструира поимите центар и хегемонија, нашите постмодернисти дисциплинирано воспоставуваат, според моделите на државни органи, сè нови и нови „центри“, не забележувајќи дека токму од нив промовираното „начело на квалитет“ всушност претставува алиби за хегемонија. Главниот импулс за создавање на парадигми, значи, останува државата, односно нејзиниот централизам.

Заправо, токму сега е на повидок големата драма на овдешната интелигенција. Таа во тоталитаризмот сонуваше за слобода, а во една половична слобода повторно настојува да се „тупне“ во skutот на семојната и грижлива држава. А слободата ќе остане половична сè додека државата е нејзин финансиер. Во моментот кога интелигенцијата ќе се обиде од стојалиште на една централистичка идеја да ја преземе контролата над големите редистрибутивни системи - кои не мораат нужно да бидат државни, доволно е само да се соодветни на државната логика - таа ќе биде подготвена со државата, за која преку ден зборува сè најлошо, навечер да појде в кревет, но немарно фрлена под љубовничката софа, ќе остане да зирка сјајно изгланцаната чизма на централизмот. Глазурата ќе ѝ ја

даде онаа увереност, дека најважните идеи треба да се формулираат и планираат во еден центар, дека тие идеи можат да се насочуваат и контролираат од еден центар, односно дека од стојалиште на еден централен систем на вредности можно е да се воспостави нивна хиерархија. Некогашниот политбиро се фокусира во една виртуелна точка, а оваа точка себе си ја потчинува целата структура.

Превод и подготвока: П. Вулкански

Адам Михник

ЖАБА ИЛИ ПРИНЦЕЗА

Луѓето од Средна Европа сакаат анегдоти. Со години во нив тие пронаоѓаа азил: во светот на шегата тие беа слободни и суверени среде поробеноста и советската доминација, а и насмеани.

Така, двајца, прилично упатени во судбината, играат топка. Удрената топка одлетала во грмушки. Барајќи ја еден од играчите пронашол жаба. Жабата му се обратила со човечки глас: "Јас сум убавата принцеза којашто злиот волшебник ја претвори во жаба. Ако ме бакнеш пак ќе станам принцеза. И ќе се омажам за тебе. Ќе станеш принц, ќе живееме заедно, во љубов и благосостојба."

Играчот ја ставил жабата во џеб, ја побарал топката и продолжил со играта. После неколку минути жабата повторно се јавила од џебот: "Ве молам, се чини дека ме забравивте. Јас сум убавата принцеза претворена во шаба. Ако ме бакнете пак ќе станам принцеза, ќе се земеме и ќе живееме во љубов и благосостојба."

Тој ѝ одговорил: "Мила госпоѓице жабо! Ќе бидам со вас крајно искрен. Во години сум кога повеќе сакам да имам жаба што зборува отколку нова жена."

Жабата е Средна Европа што чука на вратата на Атлантскиот пакт и Европската унија. НАТО и Унијата сè уште не се решиле за бакнеж. Сè уште не знаат дали сакаат да имаат жаба што зборува или нова жена.

*(извадок од: Адам Мичник, "Сзаре јестѝ ѝиенкне",
Газета Вубориза, 4-5 јануари 1997)*



Лори Андерсон

КОНТРОЛНИ СОБИ И ДРУГИ ПРИКАЗНИ

Исповед на еден набавувач на содржини

Една од главните работи што ја научив посетувајќи ги футуристичките tech конференции, е дека веќе не постои некој што може да се нарече уметник. Ние сме сега официјално познати како *набавувачи на содржини*. Зошто ова последново звучи како дел од кинеската културна револуција? (Метален глас трештеше од системот што се обраќаше кон јавноста: „Набавувачи на содржини, Ве молиме соберете се во дворот за понатамошни инструкции околу вдишувањето“.)

Во почетокот мислев дека „набавувач на содржини“ е еден од најладните термини што, кога и да е, сум ги слушнала. Потоа размислував, и на некој начин се навикнав на него, а по една година слушање сум потполно убедена во неговата оправданост. Тој е сосема прагматичен и неизбежен.

Еден од моите најголеми стравови, при правењето на големи парчиња што вклучуваат технологија, е дека јас ќе се појавам како супер ентузијастички продавач на електроника и ќе покажувам кон опремата велејќи: „Погледнете ги сите овие неверојатни, нови и тотално дигитализирани системи! Зар не е сјајна Големата Технологија!“

Од друга страна пак, естетиката на малото ни станува многу блиска. Многу луѓе што порано користеле најголеми автомобили и најголеми канцеларии, сега ги сакаат најмалите телефони, најтенките часовници, најголем број информации на најситен чип. Големото веќе ни изгледа гломазно и назадно.

Минатата есен работев на една инсталација во Guggenheim SoHo музејот, и една од моите цели беше да направам неколку мали парчиња. Објектите во шоуто вклучуваа два телефона, перница, ситен видео модел на споменик, модел на авион, статуа од шест инчи и пластичен папагал. Сите овие парчиња беа поврзани со аудио систем. Тие беа средства за кажување приказни низ многу различни филтри. Некои од нив беа застрашувачки, други беа присни и примитивни, трети создаваа амбиент со многу резонантни ниски тонови. Сите беа обиколени со видео-проекција на пештерски слики со груби стапчести човечки фигури, што јас ги анимирав со мојот компјутер.

Како уметник со говор, јас сум секогаш во потрага по алтер-его сурогати што говорат. И отсекогаш сум била крајно фасцинирана од папагали. Целата идеја за животни што зборуваат ми изгледа толку морничава. Поминував многу време со еден сив афрички папагал на брат ми. Го викавме Вујко Боб. Тој знаеше околу петстотини зборови. Со него никогаш не бевте сигурни каде е линијата меѓу репетитивно брборење и свесна комуникација. Колку повеќе го слушав, толку повеќе ми изгледаше дека тој може да

изразува емоции - плачење и фрази што изразуваат осаменост, стравови, бескрајна среќа - и тоа сè со својот крајно ограничен вокабулар. Тогаш сфатив колку многу човековиот јазик е комбинација од механички повторувани фрази и случајна инвенција, комплексна мешавина од искажливи и неискажливи работи.

За шоуто во Гугенхајм, направив пластичен папагал што зборува, користејќи материјал од кој обично се прави дизајн на нови автомобили. Тој е натрупан со електроника - серво мотор што ја движи неговата глава, и вчаурен продолжеток што му овозможува на клунот да се движи синхронизирано со зборовите (измислен додаток, бидејќи папагалите немаат усни, па нивниот говор не е синхронизиран со движењата на клунот). Седнат е на висок стап и има сензор што реагира кога има луѓе во негово опкружување, така што ги повикува користејќи една од шеесетте повикувачки реченици. Ако тие се доближат премногу, им вели малку да отстапат. Гласот е генериран компјутерски па е сосема лесно да се состави тоа што тој го кажува: само притисни копче на тастатурата и ќе можеш веднаш да го чуеш.

Во текот на минатите години, ги користев овие дигитални гласови со неколку компјутерски програми за зборување, и има моменти кога живеам во илузија дека сум во контакт со друга интелигенција - многу силна и крупна, нова животна форма. Но тоа се случува само во добрите денови кога сите системи работат. Во лошите денови почнувам да му зборувам на мојот компјутер и си мислам, „Чекај малку! Па тоа не е здраво! Јас можам на ист начин да му зборувам и на мојот електричен острач за моливи.“

Пишувањето на папагалскиот говор изгледаше како да откривам сосема нов глас - глас кој воопшто не звучи како мене и кој воопшто не мора да е поврзан со мојот начин на мислење. Тоа беше многу ослободувачко за мене. Тој зборува со очигледно отсуство на филтри. Знаете како е кога зборувате некому и кажувате околу десет проценти од она што во тој момент ви поминува низ умот! Си мислите како таа особа ве потсеќа на некој друг, или она што таа го вели го споредувате со она што вие сте го мислеле пред десетина години, или било што друго, и вие тие мисли не ги кажувате гласно бидејќи: а) едноставно нема доволно време, и б) веројатно користите цела серија филтри: филтер на учтивост, логички филтер, анти-брблив филтер, и сите тие филтри се провлекуваат на тоа место и ве штитат од кажување на секоја ситница што ви поминува низ глава.

Никогаш претходно, всушност, не сум пишувала ништо слично на папагалски говор. На почетокот мислев дека тоа е вид на слободна и недоследна форма. Но набрзо сфатив дека измешаните модови и методот на обиди и грешки резултираа во фрази што можеа да се одберат и спојат во лудо-скоковито изрежан јазик; нешто слично како пишување песни, но поневообичаено.

Папагалот зборува неколку часа, а во позадина има привезок на клавијатура што излегува од стапот на којшто седи. Ја користев таа музика како аудио-лепак што ги мазни резозите во говорот.

(Папагалот)

Нејзиниот злас. Нејзиниот злас беше како сџара рџосана џумџа шџо исџраќа зборови, мноџу мноџу сџоро, низ долџаџа цевка. И коџа ќе дојдаџи до нејзинаџа оџворена усџа, зборовиџе излеџувааџи како рџосана жица. Жица шџо сџоела долџо време во сџудена џлина.

Видов аџдери џовџорно. Да, нависџина. Не сакам да џ давам долар на џола жена. Тоа се егносџавно мои џринциџи. Аџде засџрелаџ ме. Тоа е начиноџи на кој џас џи џледам нешџаџа. Можеби баџериџиџе ми слабеаџи. Сеџа дозволи ми да џо земам моливоџи ог мојаџа усџа...

Дали знаеш дека џџициџиџе се еџинсџвениџиџе живи диносауруси? Тоа е висџина. И џомисли само колку долџо време ние леџаме. Луџеџо научиџа да леџааџи дури џред сџо џогини и веќе иџрааџи џолф на месечинаџа. Тоа се вика најреџок!

Кога ќе влезете во просториџата, папагалот се обидува да ве убеди да дојдете во неговата соба, користеџќи различни стратегии на повикување и улизување.

Еј, џи изџледаш како некој шџо би уживал во разџговор со џласџична џџица,

или стандардни муабетења во уметничкиот свет - вербален еквивалент за воздушен бакнеж:

Драџа/и! Колку џреќрасно шџо џе џледам! Немав џоим дека си во џрагов!

или едноставно молење и просење во стилот на панаџурски продавач:

Влезеџе, влезеџе внаџре. Ве молам, ве молам, ве молам влезеџе. Ја кажувам вашаџа сугбина за еџен долар. Вашаџа сугбина за долар.

Повторно ќе се навратам на изложбата. Тоа беше групно шоу со петмина уметници номинирани за *Нуго Boss* наградата. Напишав некои работи во врска со натпреварот и критериумите за проценка, што потоа папагалот ги кажуваше:

(Папагалот)

Добродојдовџиџе во Гуџенхаџм Музеџоџи, СоХо. Имеџо на дирекџороџи е Том Кренс. Јас неџо сџе ушџи не сум џо среџнал. Не можам да кажам дека лично џо џознавам. Мислам, сџе ушџи џо немам неџовиоџи домашен џелефонски број. Но добро знам дека овој „уметнички џроблем“ беше неџова идеџа.

Победникоџи на овој најџревар ќе добие џедесетџ илџади долари! Мала џубезносџи ог луџеџо во *Нуго Boss*. Паџтем, ми се доџаџааџи нивниџе косџуми. Вероџаџно некоџаш ќе заџреџе во нивнаџа изложбена соба. Тоа се нависџина, нависџина одлични косџуми. Мноџу добар сосџав. Мноџу убави бои. Тоа се косџуми за луџе со одличен вџкус. Како и да е, џобедникоџи добива џари; а шџо добивааџи џоразениџе? Наџџревар! Го сакам џоа. Тоа е мноџу мноџу мноџу американски. Сакам да знам шџо е најдобро, а шџо не е џолку добро.

Понекогаш уметничките дела се проценуваат со користење на зборови. Еве како тоа функционира: „Оваа слика е вредна илјадатилејстивојини збора. Оваа вреди три збора. Онаа слика онаму вреди цел параграф. Онаа слика е нејроценлива. Невозможно е да се каже доволно за неа. Онаа онаму е безвредна. Не вреди нишу една егинсивена буква.

На влезот од втората соба на гугенхајмската инсталација, беше поставена голема табла за пишување со креда, исполнета со дијаграми, скици и зборови. Кога и да ја гледам работата на други уметници, без разлика дали е тоа слика, книга или музика, секогаш сум љубопитна за изворите, инспирацијата, и базичната структура. Обично, кога почнувам нешто да работам, правам голема мапа со многу точкати линии, и се обидувам да видам на кој начин сликите и идеите можат да се поврзат. На таа мапа има многу временски референци и ситни часовници што постојано нè опкружуваат, го мерат и водат сметка за секој час, секоја минута и секунда на она што го правиме, на местата што ги посетуваме во физичкиот свет и времето што го трошиме таму.

Кога седнуваме пред нашиот компјутер или друг вид дигитална опрема, навистина е импресивно колку различни времиња, всушност, постојат околу нас: поминато време, апсолутно во однос на релативно време, брзо време, врежано време, временски код, проценето време, реално време, време на чекање. И поминуваме многу време обидувајќи се сите да ги синхронизираме. Се разбира, најдолго е времето на чекање. Толку многу чекање се случува наоколу, и јас сум најзаинтересирана за ваков вид губење време. Како го поминувате? Често, со лупкање со прстите, гледање на часовникот, со испразнета глава. Но повремено таквото време може да биде корисно.

Пред неколку години ме замолија да направам инсталација во „Музејот на модерна уметност“ во New York. Се обидував нешто да напишам, надевајќи се дека идејата на некој начин ќе биде „испрукана“ од машината за пишување, само ако доволно време сум над неа. На крајот го прочитав тоа што го напишав, и ми звучеше толку глупаво што веднаш се депримирав, па само седев со главата потпрена меѓу рацете. Оеднаш слушнав интензивни звуци на зуење и бруење. Тие потекнуваа од електричната машина за пишување, се подигаа низ моите лакти, се движеа преку дланките, директно до ушите. Си помислив: „Тоа е тоа! Ќе направам маса што пее“. Ја направив таа маса со имплантирани микрофончиња и моќни драјвери што ги испраќаа звуците до челични шипки сместени на нејзината површина. На тој начин, ако ги ставите лактите врз неа и ја потпрете главата меѓу дланките, се добива некаков вид на слушалки што работат според принцип на коскена спроводливост.

Се добиваше стерео звук со огромна подвижност. Напишав неколку песни за бас, пиано и виолина. Со многу филтрирање, овозможив зборовите да се движат низ челичните шипки. Користев стих од George Herbert, метафизички поет на љубовта кој живеел во Англија во XVII век, што гласеше вака: „Сега, јас во тебе, без движење на телата.“ Тие зборови се провлекуваа бавно напред и назад од едно до друго уво.

Како и да е, кога ќе погледнам сè што било направено во техно-уметноста, ми изгледа дека не секогаш уметниците ги користат вистинските орудија. Денес, кога сите успешно цртаат во Фотошоп правејќи милиони шарени веб-страници со перфектни, фото-реалистично сканирани пеперутки испрограмирани да создаваат амбиентална музика додека се парат во различни виртуални околии, можеби е вистинско време уметниците да почнат да размислуваат во некои поинакви насоки.

Имам пријател што планира да отвори клуб во Лондон. Тоа ќе биде голем мултимедијален workshop каде што уметниците ќе можат да користат многу нови и свежи орудија. Порано зградата била ментална болница, па често седевме и дискутиравме околу идејата дека уметничките училишта потсеќаат на ментални болници: долги ходници, и луѓе заклучени во своите соби со огромна концентрација работат специфични и невообичаени работи.

Му ја кажував на пријателот мојата теорија дека уметниците не ги користат вистинските орудија, и му предложив да правам неколку видови „терапии“ за оние уметници што користат премногу технологија. Тоа би биле различни видови терапии во серии, почнувајќи со „терапия на опсег“ што ќе овозможи брза и флексибилна промена, односно - да се осознае како од една страна сите ние сме само безначајни прашилки што лебдат во космосот а од друга страна можеме да го исполниме целиот простор само со една моќна идеја.

„Его терапијата“ ќе го поставува прашањето - дали уметноста служи за себе изразување. Сето ова можеби ќе вклучи и физички конструкции, слично на собата што планирав да ја градам во моето поткровје. Тоа требаше да биде Его-соба, многу висока, вертикална, исполнета со многу плакати од моите претстави, ласкави фотографии на кои сум само јас, награди и значајни написи за мене. На средината требаше да се постави трамбулина за да можам цело време да ги гледам, скокајќи горе-долу.

„Табу терапијата“ го открива она што навистина сите ги згрозува, почнувајќи од неодамнешните контраверзи на „алтернативната“ њујоршка сцена. Изгледа дека луѓето од оваа сцена, чиешто перформанси опфаќаа сè што, од себеповредување до пиене крвава урина, одеднаш се најдоа згрозени од чисто графички перформанс којшто претстави двајца старци додека водат љубов. На ист начин како што се открива она што ги згрозува луѓето, може да се открие и она што тие го сакаат и вреднуваат.

„Музико-терапија“ вклучува пишување стихови со зборови што никогаш не биле користени во ниту една песна: пареа, адвокат, калциум, преклоп и сл. Потоа се составуваат песни со колку што е можно повеќе од тие зборови.

Во „Терапијата со спиење“, поентата е да ја изгубите свеста на различни начини, во период од околу една година, и кога ќе се разбудите ќе имате многу нови работи за кои треба да се грижите, па старите ќе ви изгледаат тривијални и неважни.

„Брзина на темнината“ ќе се обиде да одгатне дали може да се доживее времето, не како континуиран поток, туку разбиено во дискретни пораки. Оваа терапија се потпира врз идеите на Тома Аквински којшто ги опишува ангелите како гласници - според него не постои ангел без порака, ниту порака без ангел - а времето (изгледа) запира меѓу пораките. Што се случува во тие дигитални паузи, во тие процепи? Дали времето апсолутно запира? Како тоа може да се спореди со будистичките идеи за суспензија. И така натаму..

На Мрежата, денес, се случува многу дигитална уметност. Оригиналниот модел на Интернет, како што пред неколку години мислеа типови како Ал Гор, беше циновска библиотека - отворена деноноќно, слободна, демократска и јавна. Но за многу кратко време, поголемиот дел од Мрежата мутиреше во исцртан трговски центар. Овој процес започна со малите реклами, трговски ознаки, логоа и авторски права што се појавуваа со ситни букви насекаде по екранот. И сите се однесуваат за една иста работа: приватна сопственост, не копирај и сл.

Она што мене ме интересира е процесот на градење на Мрежата што на некој начин е дигитална верзија на тридимензионалниот свет, вид на алтернативен свет, вид на рај каде што реалниот свет се репрезентира и интерпретира. Кога Грците го измислиле својот рај, го населиле со сите видови себични, ирационални, љубоморни, натпреварувачки и базично прилично нездрави богови и божици. Таму горе ситуацијата била хаотична и вон контрола, додека долу на земјата, луѓето биле зафатени со изградба на крајно рационален свет, со правни закони, математика, филозофија и етика, како и со поставување на принципите на демократијата и основите на чистиот, класичен и строг стил на скулпторство и архитектура. Животот на земјата бил поларен опозит на рајот.

Неодамна размислував за две епски американски приказни што се однесуваат на работа и контрола. И двете се приказни за група луѓе што работат на брод. Насловите се „Свездени патеки“ и „Моби Дик“, а нивните бродови се Ентерпрајз и Пеквод. Овие приказни се временски одделени околу стоипедесет години, и иако имаат неколку сличности - многу долго патување, моќен капетан, опасни ситуации и диви авантури - во суштина се крајно различни.

Во серијата „Свездени патеки“ бродот е со многу висока технологија и беспрекорните работници бескрајно ги стискаат компјутерските команди и зборуваат на своите слушалки, додека го насочуваат бродскиот курс. Човекот со најголемата должност и одговорност е горе на контролниот мост. Секоја епизода има ист заплет. Сè функционира како што треба и одеднаш поради една или друга причина бродот се пореметува и капетанот почнува да вреска: „Ја загубив контролата! Ја загубив контролата на бродот!“ Губење контрола е најлошата работа што може да се случи. Во остатокот од шоуто капетанот успева да ја врати контролата. Воопшто не е случајно што целата драма се одвива во контролната соба.

Во „Моби Дик” бродот е, исто така, на високо технолошко ниво, според стандардите од XIX век. Тој е вид на пловечка фабрика. И повторно има работлива посада и капетан. Разликата е во тоа што овде капетанот е потполно луд. Крајот на „Моби Дик” е крајно застрашувачки. Капетанот повеќе или помалку се пореметува, бродот се распаѓа, посадата се дави, и капетанот е влечен до дното на океанот од истиот оној кит што тој претходно фанатично се обидуваше да го улови. Крај. На крајот нема ниту краток епиграм, како на пример во „Крал Лир” кога кралот ќе сфати дека може малку и да сака некои луѓе. Во „Моби Дик” едноставно сè завршува. И тоа е толку неверојатно мрачна приказна. Денес не можете да си замислите некој да раскажува приказни на таков начин. На пример, Ентерпрајз експлодира во огромна несреќа и сите остатоци исчезнуваат во црната дупка и во последниот кадар човек лебди, се ниша наваму-натаму, сам во вселенскиот простор. „Викај ме Исмаил”. Крај. Тоа нема никогаш да се случи во оваа серија па дури и да ѝ се заканува прекин на емитувањето.

Она што се обидувам да го кажам е дека сите ние овде и сега на крајот од дваесеттиот век, дизајнираме наши лични контролни соби - оние во нашите домови, канцеларии и студија. И приказните што најчесто си ги кажуваме се за тоа како стануваме сè повеќе и повеќе перфектни, сè повеќе и повеќе контролирани. Јас сум фасцинирана со процесот и се прашувам каква уметност ќе создаваме без анархија.

Денес е недела по Велигден. Минавтише неколку гена, најголемиа вест беше за масовното самоубиство во Сан Диего, на триесет и девет члена, триагници на култиот Рајска порта. Убедени дека ќе ја прекинат врската со земјата и ќе се прикачат за ошката на кометата Хале-Бой, тие сакуваа мали торби за леиот со сите лични потреби, проголтаа мешавина од барбитурати и алкохол, ставија пластични кеси врз главите и ги оставија своите тела (нивните „превозни средства”) позади, со намера да ја префрлат својата душа на „ниво над човечкото”. Еден од членовите, пред својата смрт напишал: „Живее триесет и една година и сфатив дека на земјата нема повеќе ништо за мене”. Се разбира, многу американци ја почиуваат идејата да се избега од неколто „овде”. Но идејата за алтернативно „там” е премногу фантастична и заслеувачка, па дури и за Истокоит.

Членовите на овој култ живееле заработувајќи со креирање на Интернет веб сајтови; по трагичниот настан почнаа да се слушаат шејшења: Дали Интернет е опасна почва за развивање подмолни идеи? Дали дигиталната изолација создава трагеди? Дали технологијата ги носи луѓето на диво возење кон никаде?

превод: Емилија Георгиевска
извор: PARKETT, 49, 1997

Jacqueline Burckhardt

ВО НЕРВНИОТ ТОК

Скицирајќи нова уметничка територија, Лори Андерсон всушност ги слика своите истражувања на постари уметности и традиции. Како раскажувач, таа применува една од најархаичните уметнички форми. Нејзиното убедување како писател е дека најдиректната, најинтензивната комуникација произлегува од „живиот“ збор, од ритмичкото рецитирање. Таа стартуваше во полето на уметноста изложувајќи во музеи и галерии и набргу стави печат на штотуку распупената њујоршка перформанс сцена која перформансот го сфати како можност за експериментирање во мошне обмислени и свесни простори, каде одредени аспекти на уметничкиот, музичкиот и театарски ритуал се поврзуваат. Со својот хит „О Супермен“ што се искачи на второто место на британската поп листа во 1981 год. таа смело ја премина границата влегувајќи во популарната и масовна култура, успешно задржувајќи ги кондензираноста и рафинманот на своите уметнички пораки. Цврсто всадена во времето и во светот, нејзината уметност истражува територија меѓу длабока будност и (дневни) соништа, каде нештата од реалниот свет и визиите заедно навлегуваат во свеста, каде перцепцијата стимулира соништа, а соништата ја изоструваат перцепцијата.

Во 1972-та Андерсон ги истражува своите соништа во делото насловено INSTITUTIONAL DREAM SERIES. Таа оди да спие на отворени, јавни места - на плажата на Кони Ајленд, во женска бања...- за да открие како специфичните места имаат влијание врз нејзините соништа. Оваа идеја се јавила кога нејзиниот живот и зборовите на нејзиниот професор почнале да се соединуваат со соништата што излегувале на површина, додека дремела на часовите по историја. Подоцна таа предаваше историја на уметност и пишуваше за списанијата Art Forum и Art News - често извртувајќи ги фактите за да одговараат на нејзините асоцијативни фантазии - што навестуваше брз крај на тој дел од нејзината кариера.

После тоа, таа внесе критицизам во својата уметност.

Лори Андерсон ја спојува својата инвенција со современите настани, а за тоа постојано добива сугестии: во 1972-та и повторно во 1979-та таа исткајува ткаенина од вертикална новинска хартија од China Times (основата) и хоризонтална новинска хартија од The New York Times (потката). Во внимателно сплетената мрежа се појавува сатиричен пресек и симултано совпаѓање на вести од двете нации, кои во тоа време беа непријателски расположени. Третирајќи го секојдневниот живот како игралиште на искуство и инспирација, таа ја користи својата fino изострена способност да ја реструктурира перцепцијата и да ја канализира во многуслојни настани што вклучуваат зборови, звуци и слики. Не постои единствена гледна точка што ги оформува нејзините истражувања

и води кон линеарна креација: ниту нејзиното дело е сместено во фази и периоди што погодно можат да се дефинираат. Напротив, нејзините перцепции се впишани во нејзиниот нервен систем формирајќи еден вид книга од која таа постојано црпи нови идеи.

Во 1994-та Андерсон ја издаде книгата *Приказни од нервната Библија* (Stories from the Nerve Bible), крајно експериментален, илустриран компендиум на текстови, анегдоти и афоризми, извадоци од дневници и запишани сонштва, игри со зборови и фрагменти од либрета на перформанси, партитури, нејзини согледувања за уметноста и политиката, како и технички описи на нејзините инструменти и инсталации. Организирани повеќе по слободни асоцијации отколку по хронолошки ред, педесетте „поглавја“ и тристотте страници откриваат мошне многу за авторот на делото.

Во нејзиниот интерактивен CD-ROM, PUPPET MOTEL (1995), Лори Андерсон се префрла од книжевна форма во виртуална зграда со триесет и една соба, охрабрувајќи ги корисниците, кои се водени од сопствената љубопитност, да си го пробијат патот низ лавиринтската структура. На пример, во „детективската соба“ отворајќи го *Злочин и казна* од Достоевски корисниците можат слободно да интервенираат врз текстот. Со помош на CD ROM и web страната, Андерсон на публиката не ѝ се обраќа како на гледач, слушател или читател, туку како на активен партнер.

THE NERVE BIBLE (1995) е најновиот перформанс на Андерсон, со кој таа ги обиколи континентите, носејќи триесет и пет тони опрема. Покрај обемната сценска технологија, НЕРВНАТА БИБЛИЈА не е поместена далеку од мултимедијалните почетоци на Андерсон во доцните седумдесетти, кога таа сама луташе низ природата, со два големи куфери, за да ги претстави двата први дела од проектот UNITED STATES. Во НЕРВНАТА БИБЛИЈА таа повторно стои сама и ранлива, овој пат не обраќајќи ѝ се на уметнички ориентираната публика, туку на толпата гледачи желни за поп. Необична тензија и енергија се ослободува од настаните на сцената што се насочени само кон една личност. Лори Андерсон е оркестар, концентриран филм, создавач на сцени што постојано се менуваат, и кои не се само кулиси туку симулирани светкави универзуми.

Како публика, ние се капиме во луминозниот интензитет во кој доминира неусогласеноста меѓу актуелното и колективното искуство. Се препуштаме на поројот од стимуланси, заковани сме во мигови продорна светлина, на пример, кога Андерсон свири виолина со жесток интензитет што се претвора во блесок, во студено-син тунел од магла произведен од моќен ласерски зрак - Паганини воден од ѓаволот; Орфеј на пат кон подземниот свет во оваа ера на дигитална технологија. Насловите на овие дела речито го објаснуваат тематското чистење на нејзиното дело: од надворешни структури - политизираниот макро свет изложен во проектот USA - кон внатрешниот емотивен круг на НЕРВНАТА БИБЛИЈА. Андерсон се повикува на најфините нитки на битието на секој

човек во публиката како политички и општествен ентитет, како супериндивидуа, но и како дел од колективното.

Лори Андерсон постојано осцилира меѓу нејзиното едноставно Јас и нејзината „званична“/артифициелна персона. Таа ја пренесува својата само-слика во низа различни форми, ја проектира врз површина на мембрана, врз бела облека, полу фустан-полу ноќница, која станува платно за филмски проекции. Таа се претвора во удирачки инструмент со тупаници удирајќи се по телото и на тој начин активирајќи ги сензорите вградени во облеката што ја носи. Користејќи синтисајзер, таа поприма машки глас (го нарекува „авторитативен глас“) или детски глас, или пак се претвора во цел еден хор, позајмувајќи соодветни конструкции од зборови за секоја ситуација или декламирајќи текстови на странски јазик, иако ни самата не го разбира, како кога зборуваше јапонски без да сфати дека ја подучувал некој што пелтечи! Таа создава alter ego, клонирајќи се во видео личност, во проектот WHAT YOU MEAN WE? (1986), или отелотворувајќи се во компјутерски генериран глас што грака од клунот на анимиран папагал, во својата Гугенхајм инсталација.

Во речиси три децении, темите и мотивите во текстовите, сликите и музиката што постојано циркулираат, двојно се зголемија низ перформансите и инсталациите на Лори Андерсон, но сепак станувајќи само дел од едно големо дело во непрекинато настанување. Во нејзината инсталација во Гугенхајм Сохо музејот, во 1996/97, на голем ѕид течеше проекција како анимирана мртва природа во електронски етер. Како дел од сценарио што содржи амбиентален звук и светлина, оваа мртва природа беше населена со дрвени фигури во копулација, искршени куќи, аероплани, обезглавена кошула, животни, фрагменти од тела и текстови, а сите пловеа едни околу други поништувајќи се меѓусебно, како галактички блок за скицирање што тивко и експоненцијално експлодира. Повторно се потсетив на Андерсон како си игра со парадоксалната идеја дека таа плови во просторот чекајќи да биде повторно најдена, на истиот начин како што окултистите веруваат дека гласот на мртвите може да биде фатен на магнетофонска лента.

Не е чудно ни тоа што Андерсон е фасцинирана од Хокинговото истражување на црните дупки, ѕвездите компримирани во неверојатно густа материја преку распадот на гравитацијата; тоа е материја што шмука сè, и најмалите информации - дури и светлината. Во чест на овој феномен таа минатото лето за "Sonambiente" фестивалот во Берлин ја направи инсталацијата WHIRLWIND. Програмирана со врвна софистицираност, инсталацијата се состоеше од една огромна чинија снабдена со четириесет и осум звучници закачени на плафонот, како гигантски туш. Посетителите што стоеја под него како да беа фатени во вртлогот од звуци и маѓепсани од нејзиниот глас. Андерсон ги развива своите зборови за WHIRLWIND според идејата за брзината на светлината: „Ние патуваме со брзина на темнината.“ Овде таа го прашува Џон Кејџ, на заобиколен начин,

дали нештата стануваат подобри или полоши. Тој одговара: „О, подобри, многу подобри. Во тоа сум сигурен. Но, тоа не го гледаме. Затоа што сето тоа се случува многу бавно.”

Идејата за нештата што стануваат подобри, како што сугерира Кејџ, е во директен контраст со (Волтер) Бенјаминовата апокалиптичната интерпретација на акварелот на Пол Кле ANGELUS NOVUS, кој беше инспирација за песната на Андерсон „Сонот што претходи” (The Dream Before). Лори пее:

Таа рече: Што е историја?

А тој рече: Историјата е ангел

Кој бил одвејан назад кон иднината.

Тој рече: Историјата е куп отпадоци

и Ангелот сака да оди назад да ги исправи нештата

да ги поправи оние работи што биле искршени.

Но, од рајот надоаѓа бура

и ветрот го дува ангелот

назад во иднината.

И оваа бура, оваа бура

е наречена

прогрес.

Темните простори во перформансите и инсталациите се места на отсуствување, како во сон, во кои реалноста и релациите меѓу времето, пропорциите, растојанието итн. веќе не се фиксирани туку флотантни. Гласот, звукот и сликата овозможуваат пристап кон емотивниот „нервен ток” што тече низ универзумот во кој уметничките моменти на луцидност се пробиваат како блесоци светлина.

Zlatko Gall

ЈАЗИКОТ Е ВИРУС ОД ВСЕЛЕНАТА

(...) Иако темелните крајпатни знаци на уметничката кариера на Лори Андерсон се албумите, носачот на звук сепак е само фундамент врз кој се издига една мошне интересна мултимедиска конструкција. Затоа албумите-проекти треба да се гледаат како фасцинантна мешавина од дрско едноставни мелодиски структури, соголена минималистичка звучна слика, хипнотички вокал на работ на рецитатив, слоевита нарација, сценски движења и со софистицирана технологија посредувана електронска слика. Токму затоа „медискиот простор“ во кој се движи Лори Андерсон не е вкалупен во жанровски канони и во традиционални медиски шеми. Станува збор едноставно за „микс“ меѓу класично сфатениот модернитет, искуствата на авангардата, но и постмодернизмот. Или, од друга страна, за една зачудувачки ефикасна мешавина на постулатите на попистичкиот „конsumerизам“ и уметничкиот „елитизам“. Што е очекувано, доколку знаеме за формалното образование на Лори Андерсон (дипломирала вајарство и историја), за нејзините класичномузички искуства (виолина) и за нејзината јасна склоност за мултимедијалност искажана уште на почетоците на нејзиното уметничко дејствување. Веќе во раните седумдесетти, набрзо по дипломирањето (родена е 1947-та во Вејн, Илиноис), во уметничките „зони“ на долниот Менхетн, таа се претставува со перформанси коишто ги нарекува „експериментални приказни“, трасирајќи ја на тој начин една од темелните одредници на целокупната нејзина подоцнежна работа - нарацијата. Приказната. Медиумот на перформанс наскоро станува претесен за нејзините интереси иако таа, без оглед дали станувало збор за улични изведби или галериски проекти (Artist Space, The Kitchen, Holly Solomon Gallery...), мошне брзо кон себе го сврте вниманието на критиката. Аудио-визуелната „екстраваганција“, дванаесетчасовната „програма“ *Животој и времето на Јосиф Сталин* изведена 1973-та на Бруклинската Академија за музика, беше знаковита. Не само поради формата што Лори ќе ја повтори во грандиозниот проект United States, туку и по навестувањата за сè поголемата улога на музиката како темелен дел на мултимедискиот проект.

Инсталациите што им претходеа на аудио-визуелните, а после и музичките проекти, исто така беа во знакот на постепено приближување на зборовите и музиката кон сликарството и вајарството. На пример, проекциите на слајдови со испишани зборови или порака (налик на подоцнежните *џруизми* на една Џени Холцер /Holtzer/) сè почесто добиваа авторски музички запис. Пред самата да „компонира“ едноставни музички склопови, таа ја користеше можноста за манипулација и трансформација на звукот. Серијата инсталации Door and Wall Songs користеше, на пример, една електронски обработена аудио порака („Секогаш повредувајте го оној што го сакате“ гласеше пораката на инсталацијата Doormat Love Story) врз која непосредно дејствува или самата уметничка

или публиката којашто ја отвора и затвора вратата на чијшто довраток е вградена магнетофонска „глава” и лента со звучен запис. Од истиот пакет произлезе и славната виолина-грамофон којашто Лори ја користеше на бројни концерти и проекти од Big Science навака. Станува збор за виолина-грамофон на кој се врти плоча што свири после интервенција со гудалото со вградена грамофонска игла. Магнетофонската виолина, од друга страна, наместо кобилица има магнетофонска „глава”, додека на гудалото наместо жици е затегната траката со тонскиот запис. Зависно од движењето на гудалото напред или назад, „свири” порака составена од зборовите: *ne, ga, egen, кажи* (yes, no, one, say)... Звучните и музички искуства беа проследени и со соодветна визуелна надградба. Елементите на перформанс останаа и понатаму присутни во секој „сценски” проект; фотографијата, филмот и видеото, смело мешајќи се, создаваа особен и сè послоевит „светлопис”. Впрочем и самата Лори Андерсон еднаш изјави дека подеднакво како и звукот и светлото го смета за „тесто” од коешто се меси конечниот „производ”.

Третата основна состојка на нејзиното дело е - нарацијата. Приказната. По почетните класични раскажувачки искуства, коишто преточени во перформанс имаа одлики на автобиографско, таа сè повеќе преминуваше кон параболи, користејќи ги нејзините вообичаени „теми”: љубов, пари, власт, култура, уметност... од коишто произлезе нејзиниот најобемен проект United States. Станува збор за проект од четири базични целини (сообраќај, пари, политика, љубов) снимен во живо во Бруклин 1984-та, а објавен во „пакет” од пет плочи; тоа е визијата на Лори Андерсон за Соединетите Американски држави. Не оние „вистинските”, како што тоа Лори го појасни во едно интервју од 1981-та, туку согледани од „втора рака”, врз основа на анализи на јазик и ситуации, фрагменти од секојдневието коишто - како делчиња од голем puzzle - на крајот даваат слика на целината. Со тоа што целината не е, вели Лори, „верна слика на стварноста бидејќи е доволна една стварност”, туку „рамка во којашто таа стварност може да се смести”. Музичкиот профил на Лори Андерсон зависи пред сè од избраната точка на гледање и од односот на критичарот. Имено, класично образованите музиколози, како на пример Елизабет Вуд (Wood) којашто 1983-та во американското списание *Ms.* напиша извонреден есеј за Лори Андерсон, нејзините концертни и студиски ескапади ги читаат како непосредно наследство на авангардата. Навистина, кога би се *транширала* музичката „доктрина” на Лори Андерсон не би било тешко да ја ставиме во кругот на Стив Рајх (Reich) и посебно Филип Глас (Glass), односно како продолжение на експериментите на трагата на авангардните композитори како Карлхајнц Стокхаузен (Stockhausen) или незаобиколниот Џон Кејџ (Cage). Но, од друга страна, тоа е само една *faceïa* на авторскиот профил. Бидејќи другите две ништо помалку значајни компоненти се традицијата на водвиљот (чијашто „флексибилна и епизодична структура со можности за преобразба на различни медиуми и приемчив раскажувачки стил”, како што тоа го сугерира и Елизабет Вуд, одлично одговара на авторските намери на Лори Андерсон) и

искуството на поп и рок музиката. Користењето на комуникациските кодови позајмени од репертоарот на поп и рок продукцијата и подоцнежната зачестена соработка со рок музичари, за дел од уметничката критика беа доказ за постмодернистичките постапки на Лори Андерсон. За други нејзиното потпирање на популарната музика на веков речиси е материјализација на темелните стратегии на авангардните музичари од овој век коишто, посегајќи кон „покомуникативни“ медиуми, настојуваат подеднакво да им се обраќаат и на елитната и на масовната публика.

Без оглед кој од овие ракурси е точен, неоспорно е дека присвојувањето на некои постапки на „елитното“ и „масовното“, односно искуствата на авангардата, перформансот, инсталацијата, (експерименталниот) филм и поп и рок „созвучјата“, за Лори Андерсон беше логичен но - на крајот - и уметнички сосема лукративен чекор. Таа пронајде, имено, еден активен „медиум на сите медиуми“ потребни за искажување на комплексен проект. Нејзиниот прв албум *Big Science* во многу нешта до денес остана манифест на нејзините основни интереси, но и на уметничките постапки преточени во винил. Иако е „херметичен“, помалку-повеќе како и сите нејзини други проекти, без неговиот зачудувачки комерцијален успех прашање е дали Лори Андерсон воопшто ќе имаше шанса да ги реализира своите подоцнежни мултимедиски дела. Имено, осумминутниот сингл (!) „O Superman“ одработен со вокодеровска симулација на телефонски разговор, со минималистичка музичка текстура и слоевит (несоодветен за попистички успех) текст стана - хит сингл. Песната дури се искачи на второто место на британската ранг-листа, а Лори Андерсон си осигура медиско внимание и можност за нови проекти. Најголемиот дел на рок критичарите ја сместија Лори во нешто што Британците го нарекуваа *new wave* а американците *new music*, што всушност е етикета којашто најчесто им се лепеше на музичарите како Брајан Ино (Ino), џез-саксофонистот Ентони Бракстон (Braxton), но и на Филип Глас... Успехот на *Big Science* на Лори Андерсон ѝ го донесе идеалниот баланс важен за нејзиниот авторски интегритет; од една страна нејзиниот статус на „уметник“ беше активно алиби за избегнување на класичните замки на корпорацииската индустрија за масовна забава, додека, од друга страна, позицијата на еден солидно исплатлив *recording artist* во каталозите на Warner Brothers значеше можност за експерименти во студио и користење на концертната „инфраструктура“ за аудио-визуелни проекти.

Изненадувачки, но Лори успешно „јаваше“ и на двата разбои. Албумите *Mr. Heartbreak* и *Strange Angels* заедно со турнеите што следеа беа мошне успешни и заокружени проекти: концертот/филмот/саундтракот обединети во насловот *Home og The Brave* донесоа потполно проникнување на три различни медиуми, а слично беше и со последниот албум *Bright Red* кој се занимава со низа актуелни теми: Заливската војна, еколошките катастрофи, сидата...

(...) Всушност, се чини дека сите досегашни проекти на Лори Андерсон како да се излезени од под чадорот на *United States* или се пак негови „нови прилози“. Разбирањето

на целокупната работа како континуиран и единствен опус - кој се надградува и ревидира - сугерира целосна отвореност и незакостеност. Впрочем, самата Лори во едно дамнешно интервју рече: Ме плаши помислата дека мојата работа може да прерасне во догматичност или дидактичност, посебно со оглед на тоа што идеите со коишто се бавам се жешки и тешки општествени и политички прашања. Токму затоа не сакам цврсто да ги фиксирам туку настојувам да дадам само назнаки...

Назнаките Лори ги дава со музика, со текст и со слика. Се разбира, консументот на аудио записот останува прикратен за оние акценти што при соочувањето во живо можат битно да му го променат предзнакот на „примената порака“. Во случајот на *Strange Angels*, на пример, тоа најдобро се виде во песните како „Cootsville“ којашто во концертната верзија е „надградена“ со проекција на слајдови со улични глетки од еден јапонски мегалополис, што на хипнотички повторуваната фраза „овој град, овој воз“ ѝ дава сосема поинакво значење. Примери има многу, но за целиот концерт (како и за филмот *Home of The Brave*) заеднички е минималистичкиот музички скелет пополнет со месото на „нарацијата“ (*реципата живите* на Лори) и со визуелни пораки. Пораки коишто како да ја потврдуваат познатата реченица на Бароуз (*Burroughs*): „Јазикот е вирус од вселената“.

Можноста дека со зборови сè може да се расчлени и истражи можеби најдоследно е спроведена токму во последниот албум. Како уште еден доказ за тоа дека политичкиот ангажман на Лори Андерсон потекнува од моралниот став, а не од некаква си агит-проповска намера за акцијашење. *Вокодероџи*, така, за Лори Андерсон не е проста техничка играчка или помодна студиска или концертна штака, туку средство за сугестивен исказ на вистини за Америка изречен со еден „бестелесен корпорациски глас“, „глас на трговски патник“, како што самата Лори Андерсон го формулираше.

Корпорацискиот или трговскиот глас и денес, еднакво убедливо како и пред петнаесетина година вели дека Лори Андерсон е чудна билка во хербариумот на глобалното село. „Вината“ подеднакво е и во неа и во - селото!

Jen Budney

TERRA VISION

. . . Умејноста не треба да биде висока технологија. Поштом сум убедена дека сега може да се создаде фантастично, возбудливо, релевантно уметничко дело само со еден молив.

Лори Андерсон

Но, приказнаа е наједноставна технологија. . .

Ал Гор

Сакам да ја замислам Лори Андерсон како разговара, на некоја вечера, со потпретседателот на САД, а се обложувам дека и таа тоа би го посакала. Г-ѓа Андерсон и Г-дин Гор: тие се речиси на иста возраст и обајцата, на овој или оној начин, изјавиле дека нивна најомилена песна е "Star Spangled Banner". Обајцата имаат објавено книги во последниве пет години во кои го цитираат Волтер Бенјамин. И уште нешто; обеќе книги се однесуваат на необични анегдоти што се случиле во тек на некое патување. Веќе долги години Г-ѓа Андерсон е позната како grande dame на перформансот и новите технологии. Г-дин Гор беше во разни владини и претседателски комитети за наука и нова технологија. Што уште? Може да се рече дека и покрај нивниот нагласен американизам, тие го делат истиот глобален поглед кон работите. Обајцата се искусни што се однесува до авторитативноста, иако имаат различна цел. Г-ѓа Андерсон многу добро знае кој е Г-дин Гор. Потпретседателот никогаш не седнал со куп компакт дискови од уметничката, но можеби ќе го стори тоа некогаш; можеби и ќе ужива во тоа.

Л.А.: Que es mas macho, George Bush o pineapple?

А.Г.: О, се предавам?

Л.А.: Correcto! George Bush es macho como pinneapple!

Ал Гор е аномалија, политичар од висок ранг кој јавно ја критикуваше една од суштините на американската култура: потрошувачката. Лори Андерсон е еднакво откачена, најпопуларната мултимедијална уметничка во светот која, колку и да не маѓепсуваше со ласери и видео проекции како и со компјутерски трикови, во суштина креираше интимно и хумано искуство, далеку од дистопичните научно фантастични визии на новата „киборг“ или „постхумана“ концепција што во последно време се повеќе не бомбардира од филмовите, телевизијата, детските игри и која е дел од нешто што некој го нарекуваат „Калифорниска идеологија“ (слободниот Интернет пазар ќе отвори големи патишта на комуникација меѓу сите луѓе во светот итн.). Притоа се игнорираат многу

нешта, меѓу кои не безначајни се економските неможности за поседување компјутери или Интернет пристап за поголемиот дел од глобалното население.

Во пресрет на 2000-та година пред нашите очи се назираат два заемно поврзани спектри: еколошкото пустошење на планетата во име на производството или економски „растеж“ и подмолното преземање на индивидуалната или лична експресија пред налетите на здружената масовна култура. Различноста, со други зборови, е во опаѓање. Многумина од нас што навестуваат несреќа сепак технологијата ја сметаат за повеќе од решение. Предлогот да се испраќаат билиони траки тенка фолија во орбитата се цел да се отстрани сончевата светлина и да се изедначи глобалното затоплување, беше сосема исправно отфрлен од Гор како „лекомислен“. Но, има многу други предлози кои сериозно биле разгледувани и за нивно истражување биле потрошени големи суми пари.

T-Визијата (Теравизија) и проектот за „визуелизација на земјата“ што се одвиваа на Берлинскиот фестивал ART+COM, претставува „земјин трагач“, интерфејс во форма на ТВ монитор и гигантски цојстик во форма на глобус кој е во состојба да емитува реално приближување на планетата. Вртејќи се околу земјината топка, гледачот може да зумира во било која точка на виртуалната планета што се јавува на мониторот. Најверојатно, кога веќе еднаш ќе биде инсталиран во секое домаќинство и на секое дрво, ќе можете да сирнете од надвор во кујната во Пекинг, долу од коридорите на Пентагон, или во плантажа со кафе во Кенија. Според Марк Песке, Американец и млада звезда од ВР сцената, Теравизијата ќе биде еден вид мировник. Со T-Визијата конечната меѓузаемна поврзаност на целокупниот живот веќе станува евидентна, а не метафизичка.

Ова е доста интересна идеја и несомнено дека „возењето“ со помош на машината и сиркањето наоколу некому ќе му причини големо задоволство. Но, дали е тоа неопходно? Дали навистина имаме потреба да ја видиме планетата на Теравизискиот екран за да искусиме „врвна меѓузаемна поврзаност на целокупниот живот“? Што ќе стори Ал Гор со оваа технологија? А што Лори Андерсон? За жал Гор ќе се умилкува ставајќи го во рацете на ЦИА пред да има шанса да го проба. Андерсон, од друга страна, може да рече дека воопшто не ѝ треба: таа е веќе шпион во светот.

Во „Крајот на светот“, воведната сторија на нејзиниот говорен албум *Грѓош со скапоцениите камења* (The Ugly One with the Jewels) таа вели дека шпионирањето е нејзина „главна задача“, дека ги користи своите „очи и уши за да најде некои одговори“ на прашања од доцниот 20-ти век на човештвото. Како искусен политичар, таа многу патува во мисии за откривање на нештата и своите наоди ги дели со нас преку своите дела. Така, таа нè водеше со себе низ своите патувања во Њујорк, на Северниот пол, во Јапонија, Јужниот Пацифик, Средниот Исток, средна Америка и во други простори. Иако Песке ја опишува T-визијата како метод за достигнување нирвана, еднаш кога ќе имаме T-визија, нема ли да ги гледаме другите како гледаат T-визија? Тоа е ризикот дека нашата био-

планета нема бучно да исчезне според најавите, туку едноставно ќе исчезне од чиста досада. Или, како што Лори Андерсон вели: „Велат дека небеското царство е како ТВ / Перфектен мал свет/ И дека навистина не си му потребен.” Тоа може да биде преведено како: „Запамети: „утопија” - и toros - значи „непостоечко место”. А кој би сакал да оди таму? Реалниот свет е многу повозбудлив.

Уметноста на Андерсон е уметност на невиденото (мисли, соништа, сеќавања и халуцинации) и на двојно-виденото (двосмислени знаци, непрецизно протолкувани навестувања и многукратни интерпретации). Иако делумно користи технологија за спектакуларни ефекти - таа знае дека сите ние сме како бебиња и дрдорковци; нè привлекува блескавото и одушевени сме од нејзините кандирани очи што нè обземаат - таа е исто така мултимедијален уметник пред да го згасне светлото (музичар, поет, пејач и танцувач), така што технологијата првенствено ѝ служи да ја проблематизира нарацијата и да ја прошири комуникацијата со публиката. Крег Овенс еднаш напишал дека нејзините перформанси се „кажувања за губење на патот во лавиринт од знаци”, што е вистина, но само половична. Има тука и излези и пронаоѓања.

Нејзиниот Електронски глас и инструменталните манипулации даваат жив опис на намуртени цариници, тропски птици или бомби. Блескавите слики ни го покажуваат ликот на Андерсон од гледна точка на виолинско гудало, таа нè враќа назад во Војната во заливот подготвена за ТВ, кон поројните води, или кон тепихот од черепи во Тибет каде што еднаш Андерсон имала искуство блиско до смрт. Овие звуци и слики резонираат, прогонувајќи нè на речиси готски начин; во светот на Андерсон секојдневните објекти се отелотворение на мистериозни сили, додека телото се покажува како фрагилно, а животот суптилен, што сепак прави да се чувствуваме повредни.

Приказната за старата жена во „Ноќниот лет од Хјустон” која, патувајќи со авион за прв пат во животот, за градските светилки под неа помислила дека се звездени констелации - поверувала дека е во надворешен простор - е необично потресен опис на човечката збунетост во технологизираното општество. Андерсон опишува како го добила името „грдата со скапоцени камења” од една група Тутсил Индијанци кои мислеле дека нејзините контактни леќи се скапоцени камења што таа си ги става во очите за да се самозаштити; вознемирено си ги поставуваме прашањата: *Зошто контактни леќи?* По другите приказни едноставно можеме да прашаеме: *Зошто автомобили?* Или: *Зошто шревници пред куќите?* Или: *Зошто да не одиме со автостоп од улицата Хјустон до Арктикот за да видиме што станува со целава оваа земја?*

Ал Гор вели дека приказната е наједноставна форма на технологија: систем за чување и разменување информации, што им претходи на правните прописи и финансиските пресметки, а да не го споменуваме моливот. Досега, *Вебстеровиот речник* технологијата ја дефинираше како: „Систем преку кој општеството ги снабдува своите членови со

потребните или саканите нешта”; приказната, правилно разбрана, би можела да биде технологија, иако, нормално, за неа не мислиме како за таква. Но, секако, потребен ни е некој механизам да ја трансмитираме приказната, таа не може да постои сама за себе. Првобитно, во пештерите, приказната можеби била глас, игра, или слика, подоцна засилена со оган. Како што и самата Андерсон забележала, иако користи друг вид оган, природот и резултатот се еднакви: таа ги зема искуствата од светот и магично ни ги вовлекува под кожа, таму каде што им е местото. Таа нè води „таму надвор” и од нас бара да процениме што гледаме, слушаеме или чувствуваме, на начин што едномерната комуникација преку монитор никогаш нема да го стори.

Гор вели: „Хајзенберговиот принцип заклучува дека актот на набљудување на некој природен феномен може да го промени набљудуваното”; „откако Декарт го реванширал Платоновото учење и ја започнал научната револуција моралот и етиката во науката биле во голема мера игнорирани, доведувајќи нè во криза во која сме сè уште”.

Сè на сè, не можам да престанам да мислам дека средбата меѓу Ал Гор и Лори Андерсон ќе биде успешна; таа себе се опишува како „техно-ледена-кralица-набљудувач”, но всушност е една од неколкуте уметнички што можат да се сметаат за авангарда, раскошен фокус на многубројни списанија и веб страници, жена чие влијание силно се чувствува во делата на најдобрите сликари од најмладата генерација. Додека за Ал Гор се вели дека е „една од најсветлите личности што некогаш побарале јавна служба”. Може да биде интересна средба, со сиот оној набој што го носат уметноста и политиката посебно, а богоми и заедно.

АГ: Сџоев на сонце на жешката метална палуба од рибарскиот брод, уковен сред пустина што некогаш била Аралско море, и тоа ме асоцираше на ѓржено јајце што сум го видел на телевизija, што се покажува на пројорото во центарот на Феникс. Тоа е висинска приказна...

ЛА: Срце, знам на што мислиш.

*Ѓревод на двајта текста: Сенка Наумовска
соло-импровизација: П. Вулкански
извор: PARKETT, 49, 1997*

Laurie Anderson - интервју

ЈАС СУМ НЕКАКОВ ВИД ВОАЈЕР

- **Започнавте како перформанс уметник, создавајќи еден вид експериментална музика, но во меѓувреме почнавте да ги користите поп-обрасците, што е посебно видливо на албумот *Strange Angels*. Од каде тој интерес за поп музиката?**
- Се случи во еден момент да се заинтересирав за мелодијата и започнав да работам изразито мелодиозна музика. Тоа ми беше интересно како промена, но тоа, се разбира, не е конечна одлука.
- **Дали структурата на поп-песна, сепак, ве ограничува?**
- Да, мошне. Структурата на една поп-песна е страшно крута, но јас едноставно сакам да се испробам и во тоа. Перформансот ми е многу поинтересен од поп-песната, особено поради визуелниот аспект. Не сакам идеја како: „Направи совршена плоча или совршено мало видео и емитувај го тоа електронски“. Тоа е премногу предвидливо. Но ако тоа го правите во живо, тогаш доаѓа до неред, хаос, а јас го обожувам тој неред, непосредниот контакт со луѓето. Мора да постои рамнотежа.
- **Дали употребата на електроника ѝ користи или ѝ штети на музиката?**
- Мислам дека таа употреба не е ни добра ни лоша туку неутрална. До луѓето можете да допрете како со машини така и со виолина, или без ништо. Контактот нема ништо со технологијата туку со начинот на којшто им се обраќате на луѓето. Но, работите од година на година се компликуваат. Луѓето имаат куќи претрупани со електронска опрема: касетофони, телевизори, видео-рикордери, телефаксови, телефонски секретарки, машини за перење, па, ако половината од тие направи не функционираат и не можат да се поправат, луѓето стануваат отуѓени, фрустрирани. Мислам дека би било сјајно кога луѓето би научиле понежно да ракуваат со машините, со повеќе чувства и знаење. Тешко е да се живее во страв од различни нешта. Покрај тоа, мислам дека електрониката може да биде мошне интимен начин на живот. Познавам доста луѓе коишто првите љубовни врски ги оствариле телефонски. Работата е само во тоа како ги користите електрониката и технологијата. Користењето на електрониката ви создава впечаток дека сè што правите е плејбек. Јас отсекогаш сум користела многу електроника во својата музика. Но, нез оглед на тоа, не сакам да слушам музика или да гледам настап којшто има снажна електронска поддршка и заднина. Тоа е отуѓување. Затоа, кога изведувам песни од плочи во живо, се обидувам да ги изведам што поедноставно и да се насочам пред сè кон зборовите. Затоа музиката на моите концерти е мошне соголена. Но, се разбира, постојат различни аспекти на електронската музика, и на музиката воопшто.
- **Дали тоа значи дека не ве интересира користењето на акустични инструменти?**
- Напротив. Во некои песни користев мноштво акустични инструменти. Нивниот звук понекогаш е електронски, но самите инструменти претежно се акустични.

- **Кои се вашите други уметнички интереси, покрај перформансите, музиката и видеото?**
- Всушност најмногу ја сакам комбинацијата на тие три медиуми. Поправо, јас не ги сакам строгите поделби и дефиниции на различни начини на работа. Мнозина ме прашуваат дали сум музичар, режисер или нешто трето, а јас им одговарам дека не знам и дека всушност и не сакам да се одлучам и да се определам за кое било од тие нешта. Таквата положба ми одговара, бидејќи ми овозможува постојани промени. Кога немам инспирација да работам во студио, секогаш можам да отидам и да работам цртани филмови, да пишувам, или нешто трето. Во ништо не сум професионална, но тоа ни најмалку не ми пречи. На пример, целово ова шоу изгледа како да е направено по системот „направи сам“ во домашна работилница. А всушност и е. Многу предмети и слики од мојата куќа се во него. Кога сум на сцена и ги гледам тие слики, се чувствувам како да сум дома, како да сум викнала куп луѓе во својата дневна соба. Само што пропорциите се различни.
- **Каде наоѓате инспирација за приказните што ги зборувате низ своите песни и перформанси?**
- Зборувајќи со луѓе на улица, читајќи книги или само слушајќи. Заправо мојата вистинска вокација е - Шпион, некаков вид воајер. Внимателно гледам што прават луѓето, слушам што зборуваат. Мене силно ме интересира што посакуваат луѓето. Тоа е прашање што и лично ме измачува: Што сакаш? Би сакала да најдам одговор. Тоа вечно прашање е една од причините зошто многу од моите песни зборуваат за утопијата. Малкумина денес живеат за сегашниот момент, луѓето премногу се вртат кон минатото или иднината. Размислувањата се сведуваат на прашања од типот: Кога ќе најдам совршена работа?, или: Кога ќе биде стварно подобро? - а луѓето забораваат да ја погледнат сегашноста. Се губат во испразното стоење во место, без да ги користат можностите.
- **Зошто настапувате без придружни музичари?**
- Сакам кога мноштво нешта се случуваат на сцената, но мислам дека би било премногу кога едновремено би имале многу слики, многу нешта за читање и слушање и уште многу луѓе што се мавтаат по сцената. Освен тоа, јас не сум добар водач за група. Сама ја пишувам музиката и евентуално повикувам гости што ми помагаат во реализацијата, но никогаш не сум имала вистинска група. А кога со група би одела на турнеја, мислам дека премногу време би ми одземало запознавањето со музичарите, па не би можела во доволна мера да ѝ се посветам на публиката. Кога би имала група и кога би компонирала за група, тогаш со нив би оддржувала и концерти.
- **Без оглед на тоа, вие сепак настапувате во живо?**
- Сакам да бидам поблиску до живите луѓе, живите настапи се уметничка форма во изумирање, бидејќи луѓето во иднина веројатно ќе работат повеќе видеа, сè ќе биде електронско. Затоа на пример Реган беше толку успешен, бидејќи беше телевизиски

претседател. Да настапуваше повеќе „во живо“, пред голем аудиториум, немаше да помине толку добро, со два мандати. Луѓето ќе негодуваа: „Ма, слушај го типов. Што дрдори? Глупости“. Телевизијата, за разлика од непосредноста на живиот настап, е масовна хипноза. Затоа може да биде мошне опасна.

● **Како ги избирате соработниците за своите проекти?**

- Тоа е необичен тек на случувања. Њујорк е место каде што можете да сретнете мошне многу музичари. Кога ја започнувам работата на нов проект обично немам планови со кого и каде ќе работам, како на пример Пол Сајмон кој ќе реши плочата да ја снима во Бразил или Јужна Африка. Кога решавам да почнам со работа, ги обиколувам сите собиралишта на музичарите во градот. Понекогаш имам среќа.

● **Како наоѓате заеднички јазик со различни соработници?**

- Понекогаш имам проблем во соработката, бидејќи сум навикната музиката да ја работам сама. Друг проблем е што јас ритамот го бројам поинаку од повеќето луѓе со коишто сум работела. Тоа ги збунува и продуцентите и музичарите. Ме уверуваат дека тоа не може така да се работи, но јас не се откажувам од своето, сепак е тоа моја музика. Но ми се случи еднаш, кога првпат работев со јужноафричкиот басист Бакити Кумал, кој по мое мислење е еден од најдобрите басисти на светот, и кога тргнав да му објаснувам некои детали во врска со композициите што ги снимаваме, тој без претходно слушање или објаснување, влета токму на вистинското место. Го броеше ритамот на истиот начин. Тоа ме одушеви: човек од друга страна на светот, од друга култура, а толку близок по начинот на мислење. Веднаш му понудив брак. Такви нешта прилично ме радуваат.

● **Колку време трошите за поставување на еден перформанс?**

- Па, еве, за Strange Angels, на пример, една година потрошив за снимање на визуелниот дел и за организирање на основниот тек на приказната, посебно како сè ќе изгледа. Фотографирам, снимам на филмска лента, седам крај компјутер и цртам птички и слично. Во тоа уживам. Потоа пишувам сценарио. Тоа всушност е голема табела во којашто е запишано сето она што се случува во текот на перформансот: траките, ефектите, проекциите, светлата, слајдовите, електрониката. Потоа ја собирам придружната екипа и тргнуваме со увежбување. Сè на сè, процесот траеше околу две и пол години.

● **Како успевате да истуркате толку комплексно шоу без или со многу малку технички потешкотии?**

- Целото шоу го контролира компјутерот “Genesis”. Но, се случуваат и грешки, кои брзо се отстрануваат, бидејќи екипата што работи на претставата е одлично увежбана. Повеќето грешки публиката не ги забележува.

- **Во последно време доста се зборува за “World Music”. И вие во текот на кариерата експериментирате со етнички звуци. Дали сè уште ве интересира етничката музика?**
- Се разбира, тоа е постојан извор на инспирација. Но, не верувам во идејата за World Music, бидејќи не сум ни сигурна што всушност тој поим значи. Секогаш кога луѓето се обидуваат нешто да стандардизираат, автоматски се ослободуваат и од специфичностите и малите поединости, коишто на тоа му даваат идентитет. Во Америка на пример постои Њу Орлеанс музика, чикашка музика, њујоршка музика и јас ги сакам токму какви што се, различни. Затоа идејата за светска музика нема смисла.
- **Но, во светот е присутна идејата за обединување, на пример Европската заедница.**
- Лично, мене ми е мошне интересно, додека патувам низ Европа, да ги набљудувам последиците од обединувањето. Пред сè гледам како врз музиката се одразува мешањето на културите и различните влијанија, а потоа како врз луѓето се одразува идејата за политичко обединување. Тоа е интересен експеримент. Хенри Кисинџер (Kissinger), кого лично не го поднесувам, кажа занимлива мисла: Кога ќе ја повикам Европа, кого всушност го барам? Франција? Германија? Тешко е да се каже. Затоа ми е мило што имам можност да ги видам тие промени.
- **Дали со вашите настапи сакате нешто да порачате?**
- Не, затоа што тоа не функционира баш најдобро, бидејќи луѓето не сакаат проповедање. Јас мразам кога некој ми зборува што да правам. Дobar пример се работите што во Америка се случуваат последниве години. Големите контроверзи во врска со Роберт Меплтроп (Mapplethorpe) и *2 Live Crew* коишто беа уапсени поради опсцени и порнографски текстови. Но тие после тоа направија една обработка на песна од Брус Спрингстин (Springsteen) и ја нарекоа “Banned in the USA” (Забранет во САД). Таа песна сигурно е полоша од нивните порнографски текстови, бидејќи е вистинска проповед. На тој начин се станува пуританец. И јас сум пуританец додека зборувам за сето тоа, а не би сакала да станам моралист наместо музичар. Поради тоа ја сакам онаа музика која на некој начин им помага на луѓето. Не ме интересираат ни експерименталната ни поп музиката. Попот во 95% случаи е: „Гледајте ме, еве ја мојата фризура. Мојата облека. Имитирајте ме. Купите ме”. Целата таа фрка околу *2 Live Crew* и правата на уметниците доведе до тоа луѓето да се прашуваат кои се причините некој да се бави со уметност, дали затоа за нешто да се закачи на сид или слично. И мене тоа ми е мошне важно прашање, на кое мошне тешко успевам да одговарам. Но, пак на одредено ниво уметноста се сведува на натпревар на идеи и концепти.
Во американската „култура” најдобро минуваат идеите на насилство и мека (soft-core) порнографија. Тоа е она што луѓето го сакаат. Тогаш ви преостанува, нешто ако не ви се допаѓа, да создадете нешто друго поинтересно од купиштата митралези и голи девојки. Занимливо е соочувањето со концептот на масовни медиуми, бидејќи во Америка

тие се потполно глупави. Дизајнирани се за заостанати деца од 12 години. Толку се ступидни.

● **Дали сте имале проблеми со цензурата?**

- Само на ниво на издавачка куќа. Постојат некои делови од сегашниот перформанс коишто не им се допаднаа на луѓето од Warner Brothers. Занимливо е да се гледа тој процес што сега се одвива во Америка. На секои триесет години Америка станува конзервативна. Сетете се на Мекрти. Нашите претци дојдоа во Америка пред триста години, бидејќи англискиот крал не им дозволил казнување на луѓето што играат различни игри во недела, па тие во Америка почнаа да го тренираат своето право да казнуваат луѓе што имаат спротивно мислење. Тоа е оној пуритански дел од американскиот менталитет. Секој е уверен дека е во право и тоа цело време.

разговарал: Дражен Валентиќ, 1990 г.

превод: Арџи Анџел



ИДЕОЛОГИЈА, ТЕХНОЛОГИЈА, УМЕТНОСТ

Лори Андерсон

ПРИКАЗНИ ОД НЕРВНАТА БИБЛИЈА

ИСТОК: О, Витлеемски малецок град, светска престолнина за фрлање на камења.

ЗАПАД: оние што ме претходеа.

ГОРЕ: вистинско значење на зборот „воскреснување”

ЕЈ ДЕВОЈЧЕ ГОЛФ ШЕШИРОТ НА БАБА МИ ВОЈНАТА Е НАЈВИСОКА ФОРМА НА МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ НОЌ ВО БАГДАД КАРДИНАЛОТ УКАЖУВА НАГИБ ВОНЗЕМСКИ СЕКС ПРАВО ДА СЕ ПОСЕДУВА ОРУЖЈЕ ГОВОРИ СО МОЈОТ ЈАЗИК ТАМУ ОД КАДЕ ШТО ДОАЃАМ ЕТЕРИЧНИ ЦРВИ НАПНАТО ЈАЖЕ УМОТ Е (ДИВ БЕЛ КОЊ) ЛА ВИДА ТОЈ МАЛЕЦОК ЧАСОВНИК

Знаеш ли зошто понекогаш

не ти доаѓа сонот?

Зошто само мракот се јавува?

И потполно молчење?

Види, тоа е затоа

Што во тие ноќи

Ти заминуваш кај некој друг.

Ете причина зошто не можеш

Да бидеш во својот:

Па, ти си зафатен

Во нечиј туѓ сон.

Деведесет и втората година бев повикана да настапам во Израел. Како званична гостинка на израелската влада запознав мнозина уметници и политичари и имав доста средби со новинари. Тие секогаш почнуваа со прашања за авангардата. Една новинарка ме праша: „Па, што е толку добро во новото?” „Па”, реков, „уф...хм...новото е интересно.” „А што има”, рече таа, „добро во интересното?” „Па, интересното е, знаете, занимливо... тоа е, ух... како да си разбуден.” Се прпелкав. „А што е толку добро во тоа што си разбуден?”, праша таа. До тогаш сфатив едно: во Израел никогаш не одговарај на прашањата. Секогаш постави контра прашање.

Израелците беа мошне заинтересирани за Заливската војна и за ставовите на Американците за тоа, и јас смислував добро прашање за да одговарам на нивното, но на ум ми доаѓаше едно единствено. Само една недела пред тоа, на еден паркинг во Тел Авив, јас ја тестирав пиротехниката. Тоа се случуваше затоа што во Израел донесов некакви малечки бомби како реквизита за перформансот, а израелскиот промотер беше мошне заинтересиран за нив. Се испостави дека тој за време на викендите имал должност во

некој бомбашка чета, а во приватниот живот бомбите му беа хоби. Баш настојуваше да зборува за пиротехниката.

Му реков: „Види, бомбиве се ништо, само малку чад.” Тој рече: „Па, можеме да ви набавиме многу подобри нешта.” „Не, стварно, овие се сосема добри”, велам јас, а тој: „Ах, треба да бидат поголеми, потеатрални! Мислам, тебе ти требаат вистински бомби.” Така едно утро тој суреди на паркингот да ми испорачаат педесетина бомбички, а бидејќи тој на тоа гледаше како на услуга, изненадување, навистина не можев да одбијам, па излеговме на паркингот да ги тестираме. После првите проби согледав дека станувам мошне заинтересирана.

Стварно, сите беа мошне различни. Некои фрлаа портокалови искри и произведуваа длабок звук на праскот; другите експлодираа уште во лет и оставаа долга трага од чад. Тој имаше по неколку бомбички од секој вид за да имам можност на крајот сите одново да ги пробам. Мислев: „Еве ме! Јас, жител на земјата која е најголем производител на оружје во светот, фрлам бомби со него, жителот на земја која е втор по ред потрошувач на оружје во светот, и прекрасно се забавуваме.”

На тој начин, иако дипломатскиот дел од мојот пат не се одвиваше баш најдобро, барем добив некои упатства по тероризам. Тоа ме потсети на книгата на Дон де Лило во која се вели дека терористите се единствените вистински авангардни уметници затоа што само уште тие се способни да го изненадат светот.

А Ерусалим? Изгледаше токму како што баба ми го опишуваше, прастар, бел, величествен. Само што беше полн со оружје. Оружје и коски. Дојдов во Ерусалим надевајќи се дека ќе дознаам нешто за времето и безвременоста, нешто за тоа како една Арка можела да се претвори во книга или во кит, но „Приказните од Нервната Библија” зборуваат за иднината. И не најдов никакви одговори, само прашања.

„Ела, малечка, упаѓај во кола.

Тоа е ганц нов кадилак. Светло црвен.

Ела, малечка.”

Го знаеш оној малецок сат, на твоето видео,

оној што секогаш свети дванаесет

затоа што никогаш не провали

како да го наштелуваш.

Затоа на него времето секогаш е исто,

онака како што дошло од фабриката.

Добро утро. Лека ноќ.

Утре во исто време. Прибележени сме.

Еве, значи, прашања. Дали времето е долго или широко?

А одговорите?

Одговорот, понекогаш, само доаѓа по пошта
и добиваш писмо што објаснува сè
што чекаш да чуеш, сè што си
претпоставувал, сè што си знаел дека е вистина.

А во последниот ред пишува:

Запали го ова.

Мислам дека историјата нема никаква врска

Со парадните колони или со возовите

Или патиштата. Можеби е во прашање светлината.

И во книжурето наречено „Соништата на Ајнштајн”

Тој засвирува виолина и времето застанува.

Свет без крај. Сети се на мене.

(од ѝеснаџа „Оној малечок саџ”)

Правото да се поседува оружје

Знаете, во мојата земја, во последниве неколку години, имаше доста расправи околу „Повелбата за правата”. Се разбира, Повелбата е восхитувачка. Ја гарантира слободата на говор, на печат, вероисповед, правото за судење со порота, и уште многу нешта, но во моментов добар дел од Американците расправа за тоа што тоа всушност значи.

На пример, да фрлиме поглед кон вториот амандман, правото да се поседува оружје. Овој амандман е пишуван пред 200 години кога луѓето слободно лутаа и ловеа.

Денес, како концепт, тоа е надминато. Неговите пишувачи, исто така, немале претстава дека клинци од осмо одделение во училиште ќе доаѓаат вооружени со полуавтоматски пиштоли.

Веројатно не го предвиделе ниту тоа дека до крајот на дваесеттиот век приватните складови за оружје ќе ги надминат арсеналите на мнозинството држави. Затоа, дами и господа, работите стојат вака: 260 милиони Американци - 200 милиони парчиња оружје.

Понекогаш нечиј врисок

Ќе ти влезе на едно и ќе излезе на другото уво.

Понекогаш нечиј врисок

Ти се врежува среде главата

И останува тука засекогаш.

Јас ги слушам тие гласови во својот тил.

Се држам за уши, за моите црвени уши.

Моите раце се чисти. Моите раце се чисти.

(од ѝеснаџа „Таму од каде шџо доаѓам”)

Војната е највисока форма на модерната уметност

Во текот на Заливската војна патував низ Европа со доста опрема и сите аеродроми беа преполни со обезбедување коешто ќе впереше прст во некој куфер врескајќи: „ЧИЈА Е ОВАА ТОРБА? Сакам да дознаам чија е оваа торба. Веднаш!” и една огромна група патници веднаш ќе се собереше околу кружната трака, како теледиригиран проектил.

Јас патував со доста електроника и морав често да се распакувам, сето тоа да го вклучувам во струја за да им покажам како функционира. Претпоставувам дека делував прилично сомнително. Некои делови од мојата опрема имаа имиња од типот „Атомско ова”, „Атомско она”, па ми требаше многу време да ги убедам дека не станува збор за портабл шпионски систем. И така изведов пар, речиси, промотивни концерти за помали групи детективи и царински агенти. Ќе извадев, така, сè и тие малку ќе послушаа, а потоа ќе подигнеа некој предмет прашувајќи „А зошто служи ова?”; јас, држејќи нешто како филтер, ќе речев: „За ова сакам да размислувам како за глас на власта”; и богами траеше прилично додека да им објаснам дека тоа го користам за песна што зборува за разни видови контрола, а тие ќе речеа: „А зошто вие сакате да зборувате на тој начин?” Тогаш, фрлајќи поглед кон тимовите специјалци и тајни агенти, кон кучињата и радиото во аголот што, во желба да ја прикрие војната, беше наместено на фудбал, ќе речев:

„Да ве видам да погодите!”

Конечно поминав, се разбира. Сето ова се случи откако на CNN, некаде помеѓу извештаите од Оперскиот живот и од фудбалското првенство, зборуваа за ефикасноста, не - за убавината, за елеганцијата на американската технологија, американската стратегија на царинските агенти во антитерористички акции. Беше тоа нешто налик на извештај пред исклучување, тогаш кога телевизијата одеше во живо, а сè беше напнато и толку еуфорично.

Ноќ во Багдад

О, толку е убаво, како да е 4 јули,

Како новогодишна елка, како светулки

во летна ноќ.

Еве, сега ќе го исфрлам микрофонот низ прозор,

Да видам дали можеме да се чуеме малку подобро.

Можете да чуете? Ало, Калифорнија! Нè слушате?

Повелете.

О, толку е убаво, како да е 4 јули.

Како новогодишна елка, како светулки

во летна ноќ.

Би сакала да можам подобро да ви опишам

Но сега не можам баш најдобро затоа што ја имам
Проклетата гас-маска на глава.
Затоа само ќе го исфрлам микрофонот низ прозор
И да видам дали можеме да се слушнеме подобро.
Ало, Калифорнија! Какво е времето кај вас?
А јас имам само едно прашање:
Дали било кога стварно си ме сакал?
Само додека танцувавме.
А беше преубаво. Беше како да е 4 јули.
Беше како светулки во летна ноќ.
*Mamacitas*¹, *Caballeros*²,
Добродојдовте во нашиот град, во земјата на слободните.
Добродојдовте во иднината.
Hablamos ingles aqui.³
Влегувајте. Малку ќе ве повозиме.
Одиме во град.
La vida es un sueno.⁴
Затворете ги очите сега, ве водиме таму.
Се сеќавам од каде што дојдов.
Таму дуваа летни развигорци
И морето беше отворено.
Се сеќавам на своето детство.
Се сеќавам дека бев слободна.
La vida es un sueno.
Затвори ги очите, те водиме таму.
La vida es un sueno.
Затвори ги очите сега, штотуку пристигнуваме.
Се сеќавам од каде што дојдов.
Таму гореа згради и огнено црвено море.
Се сеќавам на сите свои љубовници,
Се сеќавам како ме прегрнуваа.
Еј, господине Успивач,
Животот е како сон,
Но јас се сеќавам на него како да е филм.
О.К. амиго! Марш од колава!
Кога татко ми почина

¹ Мамички

² Кавалери, центлмени, господа (некогаш со значење: коњаници)

³ Овде се зборува англиски

⁴ Животот е сон (заб. на прев.)

Го спуштивме в земја.
Кога татко ми почина беше
Како да изгорела цела библиотека.

(ог ѝеснаџа „La Vida”)

Нагиб

Мислам дека авионите и аеродромите се добри места да се размислува за иднината затоа што таму местото и времето почнуваат да се спојуваат и сè е во непрекинато движење. Како што се чини дека работите битно се забрзани последниве години, почнувајќи од падот на Берлинскиот ѕид. Се сеќавам дека секоја вечер, одново, на ТВ го гледавме тој настан, и еднаш помислив: „Па, има нешто стварно познато во изразите на нивните лица”.

Тогаш сфатив дека тоа беа луѓе што очајно сакаат да купуваат. Не можеа да дочекаат. А, на некој чуден начин, имав морничаво чувство дека таму, од другата страна на ѕидот, точно знаат кон каде води сето тоа, но беа далеку од тоа да вреснат: „ОДЕТЕ НАЗАД! ОДЕТЕ НАЗАД!” и не беше јасно дали е прерано или предоцна да им се обрне внимание. Сеедно, сите беа полни со надеж. И од кога ѕидот падна, се чини дека половина свет се прелива од едната во другата страна, низ железничките станици, автопатиштата, аеродромите, одат ваму-таму преку старите граници. Како светот одеднаш да е нагибнат околу својата оска и како да ги прелива луѓето од една на друга страна. Како огромен авион што се наведнува, нагибува, пронаоѓајќи погодно место за слетување.

Најчудната изведба на „Приказните од нервната Библија” се случи во Тел Авив. На платно беа емитувани слики на згради разурнати во Голфската војна. Тие згради биле во близина на театарот.

Во „Приказните од нервната Библија” носев наочари за сонце кои имаа малецка видео камера вградена отстрана. Во текот на емитувањето на снимениот говор на адмиралот Стокдејл (извод од претседателската дебата 1992 година) силно светло одеше врз публиката. Камерата ги фаќаше првите неколку редови и таа слика ја емитуваше врз платното.

(од трака, глас на адмиралот Стокдејл)

„Знаете, јас водев една цивилизација од триста до четрсто прекрасни луѓе. Имавме сопствени закони. Имавме, практично, и сопствен устав, а јас, во сето тоа, бев прилично суверен. Се обидов да ги анализирам категориите луѓе во тој микрокосмос... во тој... во тој свет.

ТРЕБА ДА ИМАТЕ ВОДАЧИ! А тие се тука околу вас, тие се оние... коишто сè можат да направат со голи раце... работејќи со оние што се на сцена.

(се слуша звук на хеликоптер) Дами и господа, ќе дојдат четири хеликоптери, а оној третиот ќе биде хеликоптерот на главниот командант на маринците и на претседателот на Соединетите држави.

Диви бели коњи

На тибетантската мапа на светот, светот е круг чијшто центар го прави една огромна планина што ја чуваат четири порти. Кога ја цртаат мапата на светот, тие тоа го прават на песок и потребни им се месеци за да ја завршат. Тогаш ја бришат, а песокот го фрлаат во најблиската река.

Минатата пролет Далај Лама пристигна во Њујорк да присуствува на двонеделната церемонија што се вика Калачакра, молитва за лекување на земјата. Ткаењето на таа молитва го правеа вокали коишто тој нè замоли да ги испуштаме, и пред да сфатам, јас пуштив глас да бидам добра и блага до крајот на животот. Си заминав од таму и помислив: „До крајот на животот? Што направив? Тоа е ужас!“ Стварно се загрижив. Да не ветив премногу? Недоволно? Стварно се успаничив. Секаде наоколу шетаа будистички свештеници. Беа дојдени од Тибет на церемонијата и шетаа низ центарот на градот во нови кафеави кондури. Му пријдов на еден од нив и го запрашав: „Дали би тргнале со мене на капучино и разговор?“

И така отидовме во еден мал италијански ресторан. Тој никогаш во животот не беше пиел кафе, па зборуваше сè пожестоко, а јас упорно повторував: „Гледајте, не знам дали ветив премногу или премалку. Ве молам, помогнете ми.“ Тој стварно беше практичен. Рече: „Види, немој да се ограничуваш. Не биди стриктна. Отвори се.“ Рече: „Умот е див бел коњ и кога му градиш штала внимавај да не биде претесна.“ И уште нешто: „Кога ќе ти изгори домот, само продолжи понатаму.“ И уште нешто: „Очите држи ги ширум отворени.“

И уште нешто: „Постојано движи се. Бидејќи долг е патот до домот свој.“

превод: Агренилина Бомбина

Бил Кливер

УМЕТНИЦИТЕ, ИНЖЕНЕРИТЕ И НИВНАТА СОРАБОТКА

Една од најупорните идеи во уметноста на дваесеттиот век е онаа за впивањето на новата технологија во уметностите: слепата приврзаност на футуристите кон технологијата, настојувањето на руските конструктивисти да ги стопат уметноста и животот во нови имагинативни форми, построгиот пристап спрема дизајнот кај Баухаус, што го продолжи Џерџ Кепеш во МИТ и работата на индивидуални уметници како Марсел Дишан и Џон Кејџ. Ова вплетување на уметноста и технологијата претставуваше изрична желба на уметниците да се ангажираат во нивната општествена средина.

Во почетокот на шеесеттите, кога технологијата почнуваше брзо да се развива, многумина уметници посакаа да работат со форми на нови технологии, но често беа оневозможувани со малиот или никаков пристап во техничкиот или индустриски еснаф. Кога јас, во 1960-та, почнав да соработувам со уметници на нивни проекти, работев како научник во едно одделение на Беловите телефонски лаборатории и имав речиси неограничен пристап до луѓето што ја контролираат техниката и средствата, а што е најважно, ја имав и молчаливата поддршка на извршниот директор Џон Р. Пирс. Ке ви зборувам за оваа меѓучовечка соработка меѓу уметникот и инженерот и за нивниот развој во втемелувањето на уметничките и технолошки експерименти (Experiments in Art and Technology - E.A.T.).

Жан Тингели дојде во Њујорк во почетокот на шеесеттите. Здогледувајќи го градот прв пат, тој реши да изгради една голема машина којашто силовито би се самоуништила пред гледачи во театар, отфрлајќи ги своите делови во сите насоки. Заштитни мрежи требаше да ги штитат гледачите. Кога Музејот за современа уметност го повика Жан да ја изгради машината во градината на музејот, тој ме замоли за помош. Го одведов до отпадот во Њу Џерси, кој во тоа време не беше толку валкан како денес. Тој пронајде тркала од велосипед, делови од стари машини, цевки и други старудии, што сето го довлековме до музејот и преку оградата го префрливме во градината.

Со помош на Харолд Хоџ од Беловите лаборатории, направивме тајмер кој управуваше со осум електрични кола што наизменично се вклучуваа онака како што машината се приближуваше кон својот финален распад. Моторите почнуваа да работат; чадот, направен од титаниум тетраклорид и амонијак избиваше од плетена детска количка; клавирот почнуваше да свири за по после да пламне; некои помали машини исконкуваа од скулптурата и јуреа кон гледалиштето. За да го постигне ефектот на распаѓање на главната скулптура, Харолд измисли една шема користејќи потпорни делови од Вудсов метал коишто ќе се топат од топлина и од прегреаните отпорници. Целата работа беше готова за 27 минути. Гледачите беа задоволни и се спуштија до остатоците за да си земат

сувенири. Жан настанот го нарече ОМАЖ НА ЊУЈОРК. Во текот на овие три или четири недели на конструирање на машината, научив како да го слушам уметникот, да му овозможам да избира што повеќе технички решенија - за што покусо време. Жан подоцна често повторуваше дека целиот проект би бил неизведлив без нашата соработка.

Набрзо потоа, Роберт Раушенберг ме замоли да соработувам на нешто што тој го опиша како интерактивна околина, каде што температурата, звукот, мирисот и светлото би се менувале додека гледачите минуваат низ просторот. После бројни разговори, идејата се сведе на звучна околина во којашто звукот доаѓа од пет радија со амплитуден модулатор. Од средишниот контролен уред, посетителите можеа да ги менуваат опсегот и брзината на коишто модулаторот на секое радио беше подесен. Но Боб не сакаше жици помеѓу контролниот уред и радијата. Ако се земат предвид расположливите електронски уреди од почетокот на шеесеттите, тоа ќе се покаже како тежок технички проблем. Проектиравме систем во којшто сите радио уреди со амплитуден модулатор беа сместени во контролниот уред, а звукот со фреквентна модулација беше пренесуван до приемникот и звучниците. Имавме многу мака со интерференцијата меѓу модулаторите на приемникот и со буката на моторчињата што ги придвижуваа сканерите. Кога го решивме проблемот, Боб состави пет скулптури што го формираа ПРОРОЧИШТЕТО од предмети најдени на улица; а контролната табла, приемниците и звучниците беа инсталирани во нивната внатрешност. ПРОРОЧИШТЕТО денес е сместено во Центарот Жорж Помпиду во Париз. Технологијата во него по четврти пат е осовременета со употреба на електронски сканер и инфрацрвен пренос помеѓу скулптурите. После 30 години технологијата конечно фати чекор со уметниците, а ПРОРОЧИШТЕТО се прикажува онака како што првично беше замислено.

Џаспер Џонс ме праша дали би можел да направи слика со неонска буква во неа. Она што беше ново е што Џонс не сакаше гајтани на сликата. Ни беше потребен батериски високонапонски уред за напојување со струја, но да се сложат батерии до 700 волти би било немарно, опасно и непрактично. Така тргнавме со батерии од 12 волти што се менуваат. Мултивибраторското струјно коло го трансформираше едномерниот струен напон на батериите во наизменична струја од 700 волти со којашто беше напојувана неонската буква. Сета техничка опрема беше монтирана зад сликата. Бевме во состојба да обезбедиме доволно енергија за синото „А“ кое штрчеше на врвот на сликата ЗОНА (1962) и за црвеното неонско „Р“ во СЛИКА НА ПЕЈСАЖ (1964).

Еден летен ден 1964-та, во своето атеље во 47-та улица, Енди Ворхол ме запраша дали можам да му направам сијалица што лебди. Ние направивме некои пресметки и заклучивме дека тоа не е можно со постоечката батериска технологија. Додека работевме на тоа, еден колега пронајде материјал подоцна наречен „скоч-пак“, којшто беше релативно непропустлив за хелиум и можеше да се лепи со топлотна обработка; Армијата на САД го користеше за пакување на сендвичи. Енди сакаше да го употреби овој материјал за правење облаци. Додека ние експериментиравме барајќи начин да ги залепиме кривите

линии, Енди го зема материјалот, го превитка и ги направи своите СРЕБРЕНИ ОБЛАЦИ. Кога тие беа прикажани во галеријата на Лео Кастели, во април 1966-та, температурната разлика помеѓу подот и таванот создаваше блага разлика во притисокот и, со хартиените апликации како баласт, постигнавме „облаците“ избалансирано да лебдат помеѓу подот и таванот.

До 1965-та повеќе десетици уметници ги запознав со Беловата лабораторија и мнозина мои колеги работеа со уметници, но почнав да чувствувам дека е потребен посериозен напор за да порасне свеста за техничката заедница и за таа да стане попристапна за уметниците. Тоа стана можно кога група уметници, од коишто повеќето заеднички настапуваа во црквата Џадсон, изразија желба на сцена да постават цела низа перформанси во соработка со научници и инженери. Од тоа произлезе „9 ВЕЧЕРИ: ТЕАТАР И ТЕХНИКА“, низа перформанси во една воена оружарница во Њујорк, во октомври 1966-та, со учество на десет уметници: Џон Кејџ, Лусинда Чајлдс, Ојлинд Фалстрем, Алекс Хеј, Дебора Хеј, Стив Пакстон, Ивон Рајнер, Роберт Раушенберг, Дејвид Тјудор и Роберт Витмен. Секој од уметниците соработуваше со еден или повеќе инженери, пред сè од Беловите телефонски лаборатории.

Првата средба меѓу уметниците и инженерите беше одржана во почетокот на 1966-та во атељето на Раушенберг. Во текот на истата година, повеќе од 30 инженери напорно работеа за разни уметници. Бил Камински, на пример, за Алекс Хеј проектираше и направи мошне интересен диференцијален засилувач со 80-децибелски домет и пренесувачи на фреквентни модуляции што можат да фатат и пренесат звуци на тело, мускулни активности, движења на очите и мозочните бранови преку електроди закачени на телото. Питер Хирш разви двоен сонар за Лусинда Чајлдс, создавајќи мошне интересни звуци за една нејзина инсталација со кофи и скеле.

Други инженери работеа на опрема и системи што ќе можат да ги користат повеќе уметници; на пример, фреквентно модулаторскиот преносен систем со ограничен домет беше користен за контрола на светлото, звукот и за придвижување предмети на далечина. Фред Валдаур проектираше пропорционален контролен систем за префрлање на звукот околу звучниците монтирани во оружарницата и за варирање на нивото на звукот, што го користеа Џон Кејџ, Дебора Хеј и Дејвид Тјудор.

Во делото на Роберт Раушенберг ОТВОРЕН РЕЗУЛТАТ беше комбиниран еден преносен систем со фреквентни модулатори со елементи посебно изградени за таа претстава. Во првиот дел, Френк Стела и Мими Канарек играа тенис. Секогаш кога ќе го удреа топчето, малите специјално проектирани радио преносници вградени во дршката на рекетот ги пренесуваа вибрациите од жиците на рекетот до звучниците околу оружарницата и се слушаше гласен удар. При секој удар, едно светло се гасеше, а играта завршуваше кога оружарницата ќе останеше во потполн мрак. Со употреба на инфрацрвени светла и инфрацрвени осетливи телевизиски камери, сликата на масата

луѓе што се движеше наоколу беше проектирана на три големи екрани. Инфрацрвените цевки за камерите стигнаа од Јапонија, затоа што во САД тие беа војна тајна.

Поголемиот дел од опремата за „9 ВЕЧЕРИ“ 1966-та не можеше да се набави како готов производ туку беше специјално направен за уметниците. Сè на сè, тоа беше добра соработка, „вечерите“ се одржаа меѓу 14 и 23 октомври и присуствуваа повеќе од десет илјади луѓе.

„9 ВЕЧЕРИ“ предизвикаа голем интерес за примена на новите технологии меѓу њујоршките уметници. Роберт Витмен, Фред Валдауер, Роберт Раушенберг и јас решивме да го формираме Е.А.Т., сервисната служба за уметници, инженери и научници. На нашиот прв состанок во ноември 1966-та дојдоа 300 уметници, а 80 од нив веднаш поднесоа барања за техничка помош. Почнавме активно да регрутираме инженери, да објавуваме писма во весници, држевме отворени состаноци во сали каде што уметниците и инженерите можеа информативно да се состануваат, а почнавме да организираме и поучни демонстрации за научниците да можат на уметниците да им ги прикажат можностите на техниката, од ласери до механика. За само три години регистриравме преку 200 инженери ширум земјата и воспоставивме технички служби за непосредно да ги доведеме во врска уметниците и инженерите. Совесно се потрудивме да му помогнеме на секој уметник кој ни дошол со некое барање.

Кон крајот на 1968 г. Pepsi Cola дојде во Е.А.Т. со понуда да проектираме и опреиме павиљон за ЕХРО '70 во Осака, Јапонија. Во почетокот четири уметници почнаа да соработуваат на проектот павиљон: Роберт Бриз, Роберт Витмен, Фрости Меерс и Дејвид Тјудор. Како што проектот се развиваше, се приклучуваа нови инженери и уметници, за на крајот дојдеме до бројката од 63 уметници и инженери од САД и Јапонија коишто учествуваа при изработката на павиљонот.

Павиљонот беше замислен како едно перманентно променливо место каде што секој посетител ќе биде охрабрен да истражува и да создава сопствено искуство. Павиљонот беше проектиран и како место за перформанси, смислувани од уметници што гостуваа во текот на сите шест месеци колку што траеше ЕХРО '70.

Посетителот влегуваше во павиљонот низ тунел и се симнуваше во една мračна школкика соба, осветлена само со подвижни шари на ласерска светлина од ласерскиот дисплеј-систем што се активира со звук, развиен од Ловел Крос и Дејвид Тјудор. Патот водеше понатаму по скалите, до главниот простор на павиљонот, којшто имаше радиус од 90 стапки и со сферно огледало од 210I направено од алуминиумска површина. Подот и луѓето што се движат по него беа одразени во него наопачки како „стварни“ ликови во огледало („виртуелна“ слика е онаа што ја гледате „зад“ рамно огледало, а „стварна“ слика се јавува пред огледалото, приближно на иста оддалеченост од центарот на сферата на којашто вие сте од другата страна на центарот). „Стварната“ слика создадена во сферното огледало личи на холограм. Поради големината на нашето огледало, меѓутоа, гледачот

што гледа нечиј стварен лик во огледалото можеше да чекори околу сликата и да ја види од сите страни. Просторот во огледалото беше благ и поетичен, богат и постојано променлив. Беше визуелно сложен и секојдневно откривавме нови и компликувани оптички ефекти. Кога гледачите еднаш се беа виделе себеси или своите пријатели како тридимензионални стварни слики во просторот на огледалото, реакцијата беше неверојатна и создаваше многу повеќе возбуда отколку што можевме да предвидиме.

Дејвид Тјудор ја замисли внатрешноста на куполата на огледалото како звучна околина па проектираше систем на озвучување како „инструмент“, што можеа да го програмираат или да свират на него посетителите-уметници. Согледувајќи ја вредноста на својствата на сферното огледало на површината на куполата зад огледалото поставивме 37 звучници во поредок на ромбоидна решетка. Звукот можеше да се придвижува од звучник до звучник, со различни брзини, линеарно преку куполата и во кругови околу куполата. Исто така можеше одеднаш да биде префрлен од еден на кој било друг звучник, создавајќи на тој начин остри извори на звук.

Под сето тоа, патосот беше изделен на десет дела, од коишто секој беше направен од различен материјал, во кој беа положени жичени јамки што служеа како антени за пренос на високо-локализираните звучни сигнали. Со употреба на рачни команди, посетителите можеа да слушнат звуци различни за секој поден материјал: на подот од керамички плочки - коњ, копита и кршење на стакло; на вештачкиот тревник - патки, жаби, штурци, рика на лавови итн.

Вон павиљонот, кровот-купола беше покриен со скулптура на облаци од водена пара на јапонскиот уметник Фуџико Накаја. Облакот се создаваше кога водата под голем притисок се вбригуваше низ 2.520 прскалки и се разбиваше во толку ситни капки што остануваше да лебди во воздухот. На проспектоот пред павиљонот, седумте ПЛОВИЛА на Роберт Бир - шест стапки високи куполасти скулптури - се движеа наоколу со брзина од приближно две стапки во минута, емитувајќи звук. Ноќе скулптурата на Фрости Меерс СВЕТЛОСЕН РАМ оцртуваше еден јасно одреден искосен квадрат на бела светлина околу павиљонот. Четири триножни црни столба со различни височини беа поставени во квадрат на секој агол на павиљонскиот проспект. По две ксенонски светилки со висок интензитет беа поставени на врвот на секој од столбовите. Секоја светилка беше насочена кон светлото на соседниот столб, а специјално проектираните параболични рефлектори го оддржуваа тенкиот сноп светлина што ги сочинуваше страните на светлосниот квадрат.

Бројот на технички продори во павиљонот беше вцашувачки: речиси секој систем што го проектиравме беше нов и неиспробан. Но, што е позначајно, уметниците и инженерите креираа жива и приемлива околина која што беше различна за секој посетител. Во текот на летото 1970-та три милиони луѓе го посетија павиљонот.

Придонесот на Е.А.Т. кон општествениот дијалог во шеесеттите и седумдесеттите години се состоеше во идејата за непосредна соработка меѓу инженерите и уметниците.

Заедно, тие отидоа чекор потаму отколку што тоа можеа да го направат одвоено. Но можеби е поважно што соработката меѓу уметникот и инженерот беше погодно тло за воопшто поголемо учество на уметниците и инженерите во општествените прашања. И во неуметничките проекти на Е.А.Т. секогаш настојувавме да има барем по еден уметник во интердисциплинираниот тим, мошне респектирајќи го неговиот поглед на работите.

„Стручниот придонес“ на уметниците за нашата соработка непосредно потекнуваше од нивното искуство во уметноста. Уметникот им пристапува на материјалите и на физичките ситуации на отворен начин, без ограничувањата на општоприфатените функции на објектите или ситуациите и без одредување на вредносната хиерархија на кој било материјал. Смелоста на Пикасовите колажи во тоа време, надреалистичките објекти на Мерет Опенхајм и картонските предмети и комбинации на Раушенберг, го илустрираат она што го велеам. Уметникот остварува најефикасна употреба на материјалот и постигнува максимален впечаток со минимум средства. Одвишокот материјал води во декоративна работа. Уметникот има чувство за однос меѓу работите и знае како тоа влијае на човечкото суштество. Уметникот презема одговорност за уметничкото дело; тој знае дека делото е резултат на личен избор и тоа чувство за усвојување и одговорност им дава и на уметникот и на делото посебен квалитет.

Инженерот, се разбира, во таа соработка внесува техничка стручност и интерес проблемот да се реши. Додека технологијата што им е потребна на уметниците често може да им изгледа „тривијално“ на инженерите, нејзината примена во нова средина за нова употреба донесува тешкотии и предизвици. Кај ПРОРОЧИШТЕТО на Раушенберг моравме да изградиме повеќеканален фрекфентен модулаторски систем во само една собичка!

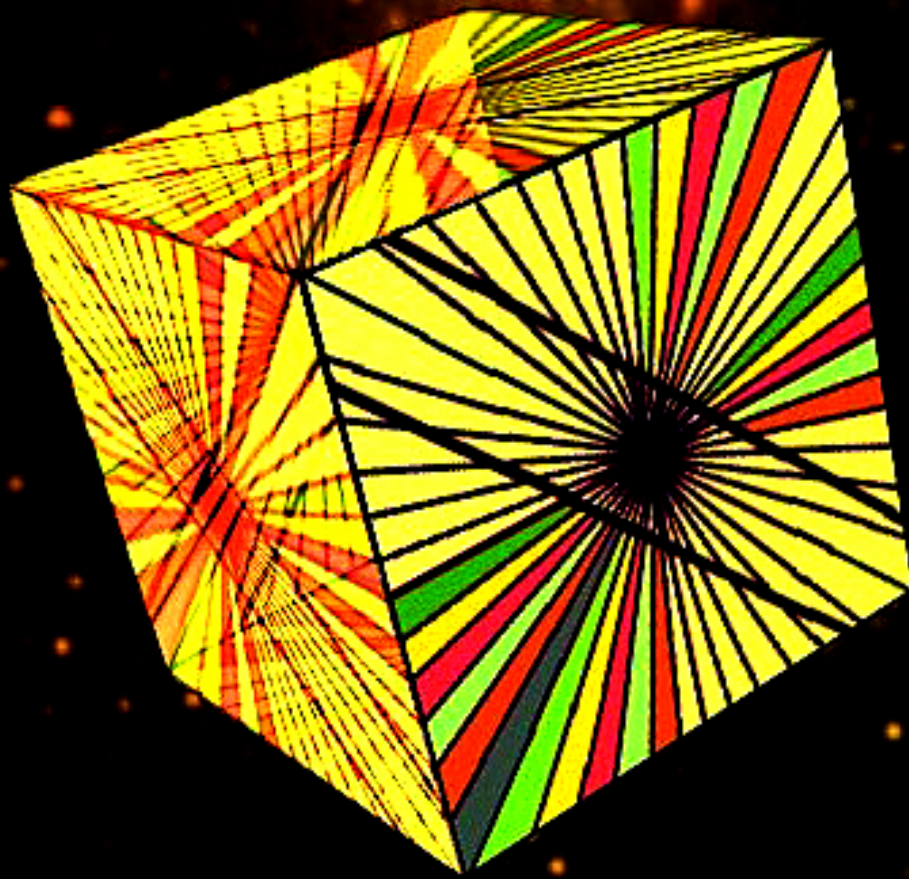
Оние меѓу нас, во техничката заедница, коишто во шеесеттите беа загрижени за насоките на технолошките промени, веруваа дека идеите на уметниците, нивните пристапи и грижа, можат да влијаат на начинот на кој инженерите им пристапуваат на технолошките или на секојдневните општествени проблеми. Нашата соработка, се надевавме, можеше да го насочи технолошкиот развој во насоки многу покорисни за потребите, желбите и задоволството на поединецот.

Едно интересно толкување на мојата работа со уметниците неодамна ми изрече Нам Џун Пајк: „Боби, јас работам со сервиска технологија, а ти отсекогаш си се трудел да пронајдеш технологија за еднократна употреба.“ Сепак, она што произлегува од соработката меѓу уметникот и инженерот е нешто што ги надминува визиите на обајцата одделно. Па според тоа, соработката уметник-инженер останува оддржлив модел само ако постојано се обидуваме активно да се соочиме и да ја прилагодиме новата технологија.

Ѓревод: АрџиАнџел

извор: Culture on the Brink, Ideologies of Technology; ѓрепегувачи:

Gretchen Bender и Timothy Druckrey, 1994



АМБИЕНТАЛНА МУЗИКА

David Toop

ОКЕАН НА ЗВУКОТ

Што е тоа што ги обединува парфемот, декаденцијата, медитативниот панк, дигиталната археологија и анализите мириси? Еклектицизам од вонземско потекло, ќе помисли некој. А можеби и крајот на веков? И во двата обиди се крие дел од вистинскиот одговор. Ако ви откриеме дека станува збор за теорија на амбиентална музика, дури тогаш многумина ќе се наострешат. Но, пред сè да го именуваме „виновникот“ за ваквата збрка. Дејвид Топ.

David Toop е познат британски музичар и поп критичар, автор е на ценетата историја на хип-хопот со својата книга *Rap Attack*, колумнист е и соработник во неколку познати музички поп списанија какви што се *The Face* и *Wire*, и автор е на книгата *Океан на звукој; еџериќни разговори, амбиентален звук и имагинарни светови* со која постигна голема популарност и стана вистинска звезда на амбиенталната теорија. Во ситуација кога со попот на деведесеттите доминира сеопшта жанровска дислоцираност и разноликост, натрупувањето на нови трендови со сите нивни звучни имиња - *trip-hop*, *xangl (jungle)*, *čil aut (chill aut)*... - беше само прашање на време кога ќе се појави еден посигурен водич низ преоптоварените зони на музички информации.

Формулата на Топ се чини едноставна. На звуковната заситеност тој одговара со теориско распршување на звучниот озон. Застанувајќи на страната на позитивната невикоренетост, Топ преферира етерични структури, онакви на коишто брзо им се препушташ, но брзо и ги напушташ. Во таа смисла досегашниот наративен развој на западната музика ја напушта својата патека кон „мистично-сексуалниот“ климакс и се расплинува во звучно номадство лишено од фокални точки и информатичка насоченост.

Како на вистински претставник на крајот на столетието на Дејвид Топ зборовите какви што се нематеријалност, духовност и електроника речиси дека му се синоними. Предлагајќи ни го својот „флуиден микс на промислувања, интервјуа, лични анегдоти и лирски описи“ Топ го реконтекстуализира импресионистичкото писмо за *семјлгеличниџе* деведесетти и ни пружа цела мала енциклопедија на поп андерграундот во која ќе можете да дознате сè за, на пример, *Aphx Twin* или *Mixmaster Morris*. На страниците што следуваат можете да ги прочитате уводните поглавја на Топовиот „Океан на звукот“.

ПРОЛОГ: ФРАГМЕНТИ И МАНТРИ

Она што следува е збир од различни погледи, промислувања и искуства. Сите тие трасираат своевидна опширност - минуваат низ музиката на изминатите стотина години испитувајќи ги начините на коишто таа ги одразува светот, себеси и своите слушатели.

Ова не е книга за музичките категории - амбиенталната музика, електронската, музиката на околина, или за која било друга поделба што поставува барање за создавање ред и

смисла, а во основа им служи на интересите на бизнисот. Она што го следев, почнувајќи од Дебиси (Debussy) од 1889 година, е своевидна корозија на категориите, систематски отвореното гулење со цел да се создаде простор за нови идеи, побуди и влијанија во околината што забрзано се менува. Тогаш, како и сега, оваа околина ги опфаќаше звуците на светот - претходно незамисливи во музиката, како и амбиенталните звуци од сите видови, урбаната бука и биоакустичките сигнали - исто како и експериментите во ритуалите на претставување, технолошките иновации, несокојдневните системи на звучна угода и начелата за структурирање на звукот, импровизацијата и случајот.

Звучниот објект, на најдраматичен начин претставен во романтичните симфонии од 19-иот век, раскршен е и престоен во подвижна и отворена решетка врз која можат да се закачат нови идеи, или низ којашто идеите можат да поминат или да се провлечат. Ова е една метафора, пејсажот е друга - издвоен простор низ кој музиката се движи и во кој слушателот може слободно да талка.

Музичарите отсекогаш ги одразувале своите околии и тоа на начини што се обидуваат да ги опфатат во музички структури со сопствени цели. Уште непотврденото потекло на музиката повеќето музиколози го сместуваат некаде во биоакустичките, или метеоролошки звуци, или во човечкиот јазик. После суптилното истражување на разни теории за потеклото на музиката, Ентони Стор (Storr) во книгата „Музика и мисла“ (*Music and the Mind*) го нуди следниов заклучок: „Никогаш со сигурност нема да се утврди потеклото на музиката; меѓутоа, изгледа веројатно дека музиката се развила од прозодиската комуникација меѓу мајката и детето, и со која всушност се негува нивната меѓусебна поврзаност.“ Оттаму следува дека звуците што би ги опишале како амбиентални, функционални или таинствено туѓи, всушност претставуваат темели за музичката креативност.

Но денот кога Клод Дебиси ја слушна музиката од Јава изведена на Париската изложба 1889-та ми се чини посебно значаен. Од тој момент - кого што го сметам за музички почеток на 20-иот век - забрзаното комуницирање и културните соочувања станаа средишни точки на музичкото изразување. Етеричната култура впиена во парфем, леснотија, тишина и амбиентални звуци се разви како ехо на целата неопипливост на линиите за комуникација во 20-иот век. Така звукот е искористен во цел на пронаоѓање значења во променливи околности, повеќе отколку за воспоставување на цврст и препознатлив модел на одвај распознатливиот свет. Како неизбежна последица - дел од оваа музика остана со фрагментарна природа, а дел се одли од фрагменти во мантри и други поцврсти структури.

Добар дел од музиката за којашто зборуваме би можел да се окарактеризира како бавно струење, односно повеќе едноставно престојување во статична положба, отколку развивање во некоја драмска смисла. Структурата кај неа изнурнува полека, на минимален начин, или речиси не се ни појавува, охрабрувајќи ги со тоа состојбите на сонување

и на таква рецептивност која на слушателот, на подобрата страна на досадата, му препорачува мошне позитивна невкоренетост. Едновремено, потрагата по смислени ритуали се повторува постојано како, тоа е сосем сигурно, одговор на модерното сфаќање за тоа како животот во современоста може да скршне во смрт без некоја одредена насоченост или цел. Такво е и ова четиво - книга за патувања, некои актуелни, други имагинарни, а некои пак фатени во амбиентот помеѓу овие две нешта. Иако нарацијата во книгата е скоковита и се губи во дигресији, мојата средишна сликовита метафора е - сигналите испратени низ етерот. Ова се однесува колку на јаванските музичари и Дебиси во колонијалното време на 19-иот век, толку и на музиката на дигиталното време на крајот од овој милениум. Изминатите стотина години на експанзивност во музиката, тој претежно флуиден, невербален и нелинеарен медиум нè подготви за електронскиот океан на следниот век. Како што светот се сврте кон тоа да стане информациски океан, музиката стана подлога во која се нурка. Слушателите сега плутаат во тој океан, додека музичарите станале виртуелни патници, творци на звучниот театар и примопредаватели на сигналите испратени низ етерот.

Август 1995

1. СЕЌАВАЊЕ

звук и евокација; музак, амбиент и етерична култура; Брајан Ино и парфем; Бали, Јава, Дебиси

Додека тивко седам во непостојаната земја, слушам како летни болви скокаат од моето маченце врз исполираниот паркет. Надвор скворци* се препираат врз стеблото од смоква, а зад себе слушам како ветроказите се вртат на врвот од покривот. Амбулантна сирена во својот полн паничен мод минува отстрана. Во соседството се слушаат гласови на караница - „еби се... не сум... мрдни се од ватата...” - но ја стишувам буката. Амбиенталниот шум на ноќниот воздух и нискофреквентното бруење на моторните возила се стопува со зуењето на инсектите повикани од моите сеќавања на седумдесеттите, на некаква селска градина среде летно попладне. Снегот се сталожил. Можам да го намирисам чадот на дрво што догорува. Во потрага по огнот ја отворам влезната врата и загледувајќи се во светлата ноќ ја потслушнувам тишината. Не селската тишина, туку урбаниот престан на звуци. Толку е мирно.

Искрено зборувајќи, лежам на интензивна нега. Приклучен на електронски апарати се лизнав од кома во звучната симулација на својот изминат, бивш живот. Како што и ѝ прилега на изменетата состојба на свест, моите сеќавања се надстварни, извадени од контекст, со степени годишни времиња, доба, раздобја, моменти, дури и привиди, и преточени се во некаква концентрирана бит на мојата сопствена егзистенција отчитана во светот на звукови.

Сиве овие звуци повторно ме спојуваат со светот од кој што сум се одвоил. Карактеристично за звукот е што нè сместува во вистински универзум. Гледајќи пред себе сега можам да видам рамнина оживеана низ визуелно претставени објекти. Можам да ги допирам во рамките на еден ограничен радиус. Можам да намирисам нечие тело, чаша пиво, горечки прав. Но звукот надоаѓа отсекаде, неповикан. Мојот мозок непрекинато го бара, го разместува и прави да ја почувствувам сета нурнатост на светот, дури и тогаш кога немам желба за гледање или впивање.

Затоа и постојат заштитни чепчиња за уво, но тогаш го слушам само звукот на сопствениот оклоп.

Како штотуку да сум роден, сè уште неспособен да го контролирам поголемиот дел од своето тело, се загледав во шарените облици и почнав да ги притискам предметите онака како што ми се приближуваа. Некаде во далечината залаја куче. А тогаш сè се подели на два света.

Сега сум мошне стар, престар. Сосема глуво бебе. Кој сум всушност јас? И сиве овие луѓе што седат околу креветот: кои се тие? Едниот од нив ме држи за рака. Го притискам копчето. И звучни слики го испираат претходното. Ја слушам песната од училина: „Oh soldier, soldier...” Некој пренесува радио од каде се слуша стара поп песна: „See the pyramids...” Слушам метални фазни одгласи на нечии чекори што се оддалечуваат долж тесна улица, ветрот во одводните цевки, куче на ланец завива. Завиени во мирнотијата на Велигденска ноќ се црковните свона, полициските сирени и домаќинската врева. Морето се повлекло преку камењата низ тесниот карпест премин на ’ртот Clodgy, Cornwall. Пештерата е долу на плажата, внатре права одгласи свирејќи на труба од коски, водата прокапува во рамномерно повечерие. Оградите клопотат на ветрот во Dartmoor. Шетам по полноќ низ долг тунел на станица во метро. Некој човек чекори напоредно со мене, со сјајни очи, развеселен како да е на некоја хемикалија. Има австралиски вокали. „Слушаш ли? Сирени. Звукот на Лондон.” Гледа кон моите стопала, додека чекориме напоредно, брзајќи.. „Чкрипечки чизми.”

Пчела фатена во стапица, во цевката на оџакот, нејзиното зуење е зголемено до димензиите на собата. Шиштење, зуење на улична светилка. Хотелска соба во Италија, во близина маж и жена вршат во оргазам. Во далечината некој вика, пијан. Жабите поддригнуваат во длабоката ноќ, моторциклот цивка покрај. Мојата ќерка пее „Daisy, Daisy...” Звуци што со десетлетија ми останале таинствени: додека шетам низ железнички терминал во саботно утро и смртно сопрен со злокобното лелекање на хорот од локомотивски пискоти. Сите тие трубишта и свирки што дуваат едновременно. И воздухот, ете, се свива. Дали некој умрел? Рајот ми делува толку еднолично. За момент слушам татнеж на минофрлачки оган во густа џунгла, лешинари дерат парчиња месо од леш, автомобилски аларми, пожарникарски сирени, детектори за чад, домашни аларми и мешалки за бетон.

И тогаш смирувачкиот пој на разладниот уред, бавното лизгање на електронски завеси. Мојот излез, веројатно. Но, сè уште го слушам звукот на болви што скокаат од моето маченце врз исполираниот паркет.

Звучни залаци

На собирот во Cairns, Австралија, еден научник, член на Американското здружение за проучување на пештерската уметност, утврдил дека праисториските предели за пештерските сликарии од тогашните уметници биле избрани поради нивниот одгласувачки акустички карактер. Стивен Валер (Waller) претпоставува дека секоја пештерска просторија за сликање го открива поклопувањето меѓу животните насликани на ѕидовите и природата на сите оние звуци што правеле одгласи во тие простории. Во пештерите како во онаа во Ласко (Lascaux), каде што се насликани големи животни, акустичните одгласи се преплавувачки гласни, додека, напротив, во просториите украсени со мачки децибелското ниво на гласност на звучниот одглас е мошне ниско.

Списание *New Scientist*, 28. 11. 1992.

Тулените залутани од Северно море во долината на реката Glen Lincolnshire, во слатката вода се гостат со залихите од риба што обично се наменети како природен плен за тамошните риболовки - птиците црвенперки. За тулените да ги истераат назад во Северното море, Националните речни власти решија под површината на реката да пуштаат снимки од песни на китови убијци. „Музиката ја пуштаме преку хидрозвучници“, изјави гласноговорникот на Националните речни власти.

Списание *The Times*, 31. 10. 1994.

„Најдоброто нешто што можеше да ѝ се случи на музиката за позадина (*background music*) е музиката на првиот план (*foreground music*)“, известува списанието *Billboard* во својот специјален рекламен додаток по повод 60-годишнината од постоењето на музак. Ако во продавница мислите дека слушате музак музика, тоа најверојатно не е музак“, рече Брус Фанхаусер (Funkhouser), програмер за музак и поддиректор за концесии. „Надвор постојат уште неколку компании што прават старински тип на музика со илјада и еден инструмент во манир на доврши-ја-својата-омилена-песна, а ние таквиот пристап го напуштивме уште во 1987 година.“ Од таа година компанијата Музак 11 од своите 12 канали преориентира кон тн. музика на првиот план, односно кон оригиналните хит плочи на автентични изведувачи. Дванаесеттиот канал се вика Канал за музика на околината (*Environmental Music Chanel*). На него можат да се слушнат инструментални реаранжмани на споменатите хит плочи. „Оддалечен крик од океанот на прекрасната музика на минатото“, известува *Billboard*, „додека новите канали се помодни, современи и широко истражувани.“

Списание *Billboard*, 29. 10. 1994.

Дозвуци

Во својот збунувачки роман за јужнокалифорниската субкултура „Објава на бројот 49“ (*The Crying of Lot 49*, 1966) Томас Пинчон (Pynchon) предвиде замена на човечките музичари со дигитално процесирање. Слушајќи музак во пицерија, ликот во романот забележува дека еден виолинист свири продорно. „Би можеле да ги распуштиме живите изведувачи“, коментира тој. „Стави ги сите соодветни тонови на соодветно ниво на звучна сила и ќе добиеш звук на виолина.“

Пинчон исто така предвидел свет во кој луѓето ќе се опиваат во клубови со електронска музика, каде што плочите на Стокхаузен (Stockhausen) ќе свират во дубокс. „Ние сме единствениот бар во маалото, знаеш, кој доследно пушта електронска музика“, се фали келнерот на кафулето *The Score* од периферијата на Лос Анџелос во романот. „Помини во сабота, од полноќ се одржуваат импровизации на музика на синусоидни бранови, тоа ти е собирање во живо, дечките доаѓаат отсекаде, од целата земја, за заедно да импровизираат... Позади имаме цела една соба полна со аудио осцилатори, машини со експлозивни звуци, контактни микрофони, сешто, човеку.“

Во романот „Розевиот песочник“* (*Vermilion Sands*) Ј. Г. Балард (Ballard) ги слави безделништвото, артифициелноста, досадата и амбиенталното струење во својот опис на пустинско засолниште. Помеѓу уживањата што наликуваат на изјадување на цвеќе од лотос, на розевиот пешчаник „хорофлористите“ продаваат билки што пејат и звучни скулптури што растат на гребените. И тие се продаваат како скулптури што пејат. Нараторот во делото, инаку звучен вајар, го измами едниот од своите купувачи така што го засили интерактивниот сензорен механизам на скулптурата со помош на лента. Потоа откри дека скулптурата ги присвоила пророчките својства на огледалото, односно на кварцната кугла за својот богат купувач. „Во една вечерина излегов надвор, до пешчаните гребени кај што растат звучните скулптури“, ќе рече вајарот истоштен во обидите да проникне во настаните после продажбата на својот фалсификат. „Кога им се приближив, зачкрипуваа на ветрот секогаш кога ќе ги пресечеше топлинскиот градиент. Чекорев покрај долгите височинки наслушнувајќи како цивкаат и цимолат барајќи нешто што ќе послужи како звучно јадро за нова скулптура.“

Со една застрашувачка свест за еволутивните врски помеѓу механичките клавири и симулакрумот (за кого што во книгава повеќе ќе стане збор подоцна) книгата на Филип К. Дик (Dick) „Ние ќе ве обликуваме“ (*We Can Build You*, 1972), почнува во Орегон во седиштето на еден произведувач на имагинарни музички инструменти којшто заостанува во технолошката трка со конкуренцијата. Неговите противници - Hammerstein и Waldteufel - изработуваат инструменти со клавиатури што се користат со методата на картографирање на мозокот и непосредно го стимулираат хипоталамусот. Скептичниот наратор од книгата го затекнуваме во една расправија со партнерот во компанијата „Како и повеќето луѓе“, вели тој, „јас се занимавав со типките на Hammerstein Mood оргулите и уживав. Но во тоа немаше ништо креативно. За волја на вистината, може да ти се случи

да налеташ на нови конфигурации на мозочната симулација и со тоа да произведеш потполно нови емоции во својата глава, коишто, инаку, не би се појавиле. Дури би можел, теориски гледано, да ја погодиш комбинацијата што би те довела во состојба на нирвана. Компанијата на Хамерстеин и Валдтеуфел заслужува голема награда за своите постигнувања. Но тука не станува збор за музика. Тоа е бегство. И кој тоа воопшто го сака?”

Повеќе од дваесет години подоцна, на крајот од 20-иот век, стигнува заглушувачки и врескав одговор: „Ние тоа го сакаме!”

На крајот на 19-иот век парискиот писател, чиновник и аматерски практикант на магии Јорис-Карл Уисманс (Huysmans), преку својот лик наречен Десестен (Des Esseintes), ја истражуваше, низ еден невротичен естетизам, идејата типична за крај на векот, за заменлив (виртуелен?) живот. Книгата „Наспроти” (*A Rebours*) објавена 1884-та го следи Десестен низ неговото избирливо, декадентно потонување во мириси и колорит, округност и еротизам, ориентализам, сè попрефинети диетални навики и чудни уживања. Во една сцена тој ја ре-креира одломката од Флоберовиот (Flaubert) роман „Искушенијата на свети Антониј” поставувајќи плоча со две минијатури - Сфинга и Химера - во затемнета спална соба. Лежејќи на грб и фантазирајќи, Десестен слуша како женски глас на зборуваач од стомак наизуст го рецитира дијалогот помеѓу двете фигури „со гласови што како да доаѓаат од друг свет. Трагам по нови парфеми, сè поголеми цветови и сè уште неиспитани уживања”, пее рецитаторката, додека Десестен замислува дека Флоберовите зборови се упатени лично кон него, засилувајќи го притоа „копнежот за бегство од страшниот реалитет на животот”. Сцената се завршува со секс во којшто Десестен, за разлика од рецитаторката, учествува.

Откако ќе го прочита Чарлс Дикенс (Dickens), Десестен решава да отпатува за Англија. И додека се подготвува за пат бесконечно го избегнува качувањето на брод вртејќи се кон кулинарските или литературни угодности, одлучувајќи, на крајот, дека стварноста е чисто разочарување во споредба со уметноста. Неговото патување не оди подалеку од Париз. „На крајот на краиштата”, размислува тој, „каква е користа од движење кога човек може величествено да патува седејќи во стол.” Со тоа е роден безделникот од фотелја, сурферот на кауч и виртуелниот номад.

Иако Десестен впира повеќе отколку што создава, тој си поигрува со својата околина. Но, интенционалната суптилност на неговите игри е надјачана од тежината на изведбата. Така - изведувајќи го триумфот на материјализмот над етерот - тој поставува една позлатена желка обложена со необични скапоцени камења со намера на тој начин да ја претвори во подвижен контрапункт со бои на виножито што се прелеваат врз ориенталниот тепих. Се разбира, преоптовареното животно останува приковано на тепихот. Десестен ги спојува музичките поклопувања со капките пијалок што капкаат од направата наречена усен орган, препуштајќи му се на ансамлот од фантазии изведени од синестезиските врски помеѓу сувиот *sugasa* и звукот на кларинет, ликерот подготвен со анис и флејтата, цинот

и трубата. Благодареејќи ѝ на својата долга пракса Десестен бил во состојба да произведе дури и комплексни музички композиции на врвот од својот јазик.

Уште една од неговите активни вештини, односно опсесии, е манипулирањето со мириси. „На крајот на краиштата”, тврди тој, „веќе не беше ништо помалку нормално да се има уметност што се состои во избирање на мириси на флуиди, отколку уметност што ќе се темели врз изборот на звучни бранови, на пример...” Така тој со одушевување сликаше еписки платна во својата соблекувална користејќи се со збркана низа од егзотични чаеви, фини парфемски распршувачи, мирисни водички за посветување и куглички направени од мирисни супстанции за триење. Конечниот учинок на ваквата оркестрација е драстичен. И така, додека Десестен ја проветрува собата, насобраните мириси се повлекуваат како прикази на средновековни духови. Прераздрознет и притиснат од сопственото уметничко дело Десестен најпосле преку прозорската штица паѓа во несвест.

„Против природата” е книга што ги меша согледбите, често од сатиричен тип, социјалните и уметнички атмосфери на своето време заедно со авантурите на Уисманс и имагинарната езотерија. Од една страна стојат изведбите пред публика на спектакли на тоталната уметност, *Cantique des Quantiques* на Paul Napoleon Roinard, што на сцена го постави Paul Fort во *Theatre Moderne* 1891-та користејќи ја музиката на Дебиси и учеството на окултниот поет Joseph Peladan. Поезијата овде е засилена со музика, со проекции на бои, и не баш успешно, со распршување на парфем од театарските ложи и балкони. На претставата изби тепачка, а беа истрелани и куршуми покрај билетарницата. Од друга страна имаме еден Уисманс врз кого влијаеле француските окултусти како Abbe Boul-lan. Во една прилика тој се нашол фатен во магиска војна. И наспроти својата одбрана со помош на чудотворни хостии, тврдел дека за време на спиењето по главата бил претепан со „флуидни удари”.

Некои од овие езотерични занимавања ја одразуваат желбата кон „сè уште неиспробаните уживања”, што е карактеристично и за нашето време. Денес се зборува за „софистицирано живеење”, пишува италијанската историчарка на дизајнот Клаудиа Дона во есејот Невидливиот дизајн од 1988 г., потоа за „преродбата на префинетоста”, за „мекиот” и „тврдиот” дизајн, за „флуидните” објекти, чиишто нови, „сугестивни” уживања поврзани со мириси, звуци или светлина ги истиснуваат старите вредности на естетската форма или употреба. „Се зборува за објектот на иднината како за нешто моментно, лесно, психичко; за нематеријалните објекти сродни со сликите или холограмите. Во пресрет на 21-иот век гледаме време сосредоточено на засилување на впечатоците - развој што е поттикнат со деструктурираната употреба на јазикот, но и кој ги најавува новите созвучја.”

СУГЕСТИВНИ УЖИВАЊА

Функционализмот и неискажаното се среќаваат во воздух. Материјалот на несвесното ги го приклони кон себе светлото со истата онаа итрина што ја употреби жената шаман

Аме-но-Узуме-но-Микото (Небески возбудлива жена), за што раскажува еден јапонски мит од осми век, кога страсно и упадливо танцувала за да ја намами божицата на сонцето, препуштена на пештерско зловолие, за повторно да го искапе светот со својата светлина.

Брајан Ино (Ено), повеќе познат по своите успешни продукции на плочи за групи како *U2* отколку по своите уметнички инсталации, во Хамбург направи едно дело наречено „Иднината ќе биде како парфем“. Изложен во февруари 1993-та година, ова дело веќе со својот наслов стана јасен показател за етеричноста на многу искуства во современиот свет. Тој исто така го издаде и албумот *Нероли - Музика за размислување, IV*, со престога едноставност, дури и за стандардите на Ино. Ова музичко дело, оригинално снимено за потребите на неговите инсталации во 1988 година во траење од речиси еден час, своето име го доби по цветот на портокал и кореспондира со неговиот мирис што опушта, благо ги подигнува и прочистува мислите. „Ова дело воопшто немав намера да го издадам“, објаснува Ино, „го направив како своевидна студија. Сфатив дека го пуштам секогаш кога ќе престанам да читам или пишувам. И никогаш не го сметав за музичко дело. Мислев дека делото претставува добар простор за размислување.“ Парадоксално, ни самиот Ино не успеал да ја препознае музичката супстанца на делото сè додека тоа не било објавено на CD. Со тоа се воспоставува противречноста.

Една година пред тоа, во *Sadler's Wells Theatre* во Лондон, Брајан одржа предавање и ја постави инсталацијата со дијапозитиви под наслов „Парфем, одбрана и венчавањето на Дејвид Боуви“. Списанието *Guardian* тогаш го нарече Ино „крал на кориандерите“. Меѓу согледувањата и описите на Ино по повод делото го има и следново: „Путерот од перуника, тој сложен дериват од корен на перуника, незабележливо е цветен во мали количества, но речиси е опсцено телесен (како мирисот под дојките или помеѓу полутките на задникот) во поголема количина, токму како и цибетот изваден од аналната жлезна на мачката-цибетка и кој предизвикува интензивна непријатност кај луѓето тогаш кога ќе се препознае, но во сублиминални дози е интересно секси.“ Анални мириси: кој е нивниот однос спрема културните промени?

Во 1975-та Ино во своите интервјуи почна да зборува за можностите музиката да се влева во одредени околии како некаков вид парфем или боја. Пишувајќи за списанието *Street life*, коешто, инаку, кусо траеше, тој во еден текст од ноември истата година ги анализира промените во нашето слушно однесување: „Верувам дека се движиме кон позиција во која ќе се користиме со музиката и снимениот звук со различни мноштва избори, нешто слично како што денес се употребува бојата - би можеле едноставно, речиси 'дијаграмски' да ги користиме за нијансирање на нашите околии, како и за модификација на нашите расположенија на скоро сублиминален начин. Предвидувам дека концептот на музак музиката, кога еднаш ќе се разбијат сегашните конотации на безвредно ѓубре за слушање, ќе може да ужива еден нов и плодноносен живот.“ Во 1978 Ино тие идеи ги обликува во манифест. „Амбиенталната музика се дефинира како атмосфера“, напиша тој на омотот на албумот *Music for Airports*, „то ест влијание на окружувањето: нијанса.

Моја намера е да направам оригинални музички парчиња наменети привидно (но не и исклучиво) за одредени временски отсечки и ситуации, со цел да се создаде едноставен но повеќестран и променлив каталог на музика за одредена околина и прикладна за широката разновидност на емотивни расположенија и атмосфери.” Но таа негова идеја повеќе се состоеше во осветлување на „акустичните и амбиентални идиосинкразии” отколку во нивно задушување во музак. „Амбиенталната музика е наменета да побуди спокојство и простор за размислување”, заклучува Ино. „Таа ќе мора да се прилагоди на многуте нивоа на слушателско внимание, без да наметнува сопствени модели; таа едновременно мора да биде и необврзна и интересна.”

Посебно ова негово последно тврдење беше анатема за сите оние што веруваат дека уметноста треба да ги фокусира нашите емоции и повисоката интелигенција на начин да ги окупира центрите на нашето внимание и да нè воздигне над секојдневната, световна околина која само ни ги оптоварува душите. Ино, како што тоа обично се случува кога некој ќе го дофати вкусот на моментот, го предвиде движењето во настанување, па и повеќе од тоа. Имено, некогаш измерливата и лесно дофатлива нарација на затворените, високо компонирани звучни објекти што емотивно ангажираат, е разбиена со проектили исфрлени од сите точки на уметничките и технолошки дострели. Неговите зборови беа значајни за проектирање на нов тренд кон отворени дела во областите на дизајнот (дури и во рамките на општественото дизајнирање) и популарната музика. Еднаш кога уметноста стана дизајн, или подобро - поп дизајн, односно дизајниран поп (или која било друга пермутација) - радикалната идеја можеше да се претвори во медиски настан.

Во одредена смисла Томас Пинчон, Ј. Г. Балард и Филип Дик ја предвидоа појавата на Брајан Ино: Пинчон со својата визија на електронскиот звук како амбијентална забава; Балард со своите прикази на моделатори на колути од прашина и продавачи на звучни скулптури во розев песочник; Дик со својата технологија на музичко фантазирање. И како што тоа обично станува со сите писатели на научна фантастика, во срцето на нивните промислувања се современите случувања. Музиката на позадината денес е насекаде, поголемиот дел од таа музика внимателно се избира со цел да се одржат суптилните племенски и класни поделби на нашето безделништво. Да го земеме за пример високотехнологизираниот ресторан во кој се свири само цез од 1955 до 1965; барот во дрво прекриен со постерите на тн. *roots* и *world* музика; пабот во кој се свири рок од седумдесеттите; ресторанот за индиска храна со малку повисоки цени и со музика на Енуа, Sade, Kenny G., можеби дури и The Orb; семејното луна-парк кафуле со стандарди од пред 1987 г. во стилот на музак со аранжмани од „1001 инструмент”, итн... Кабловската телевизиска слика која трепери кога ни е на рабовите на видното поле; звучните јамки на *new age* музиката во бесконечната репетиција на своите ублажувачки *arpeggio*-а „паркирани” во подморјето од звукови им се придружуваат на лизгањата и тркалањата на жарновски ленти; фреквенции подлабоки од бас и бас тапани засилени до максимум во *jungle* песните татнат од автомобилите што минуваат разгрнувајќи го воздухот како

булдожери во својот подвижен радиус од 45 метри; музиката која плута наоколу по етерот на *World Wide Web*, надевајќи се на дијалог со други, чека некој да ја згрижи...

Општиот кусок на длабока преокупираност со сите овие стимулуси истовремено е разочарувачки, збунувачки, или пак волшебен. Сè зависи од вашето расположение, гледните точки, како и во вложениот интерес во производи и цврсти вредности, или, пак, за невидливи, неопипливи комуникациски линии што се назираат и преместуваат. „Ние сме, накусо речено“, продолжува Ино во своето предавање за парфемот, „сè повеќе разсредништени, неусидрени, живееме од ден на ден постојано обидувајќи се да скрпиме некакви вредносни рамки - што заслужуваат доверба, или колку-толку активни - подготвени веднаш да ги раскинеме и да изработиме нови, зависно од ситуацијата. Сè повеќе се затекнувам себеси дека уживам во сево ова, гледајќи како луѓето околу мене стануваат дилетантски мешачи на парфем, додека ги буткаат своите љубопитни прсти во библиотеката од состојки испитувајќи ги со тоа смисловните комбинации и собирајќи ги за збогатување на сопствените искуства - со што се создаваат можности за подобри нагаѓања - без барања за потполна неоспоривост на фактите.

Она што оваа книга сака да го истражи е патот по којшто звукот (а посебно музиката) почнаа да ја изразуваат онаа променлива, дезориентирана и инспиративна отвореност преку која сè што е цврсто се расточува во етерот. Луѓето денес зборуваат за музика направена од комуникациски врисоци на китови убијци или трагаат по одамна отсутни одгласи од животински гласови во праисториските простори на пештерските сликари; се публикуваат снимки со шумови, минималистички или ненаративни струења, и се продаваат и користат како нов вид поп музика; има сè повеќе клубови во коишто периферниот статус на музиката, нејзиниот екстреман еклектицизам, или нејзиното структурално *cut-up* растурање, се ценат како појачување на звучните особини на околината; се создава музика од исечкани делови сложени во дебели звучни слоеви на наизглед инкопатибилни музички со-поставувања; музика направена од телефонски разговори снимени со прислушкување во етерот (на приватни животи на поединци) со помош на прирачни звучни скенери; музика во којашто доминира празнината, амбиенталниот страв или блаженство, спокојот и состојбите блиски до потполна тишина, екстреман минимализам, но и простран пејсаж, тропска или смрзната атмосфера во која слушателите можат да нурнат, да се сосредоточат на нејзиниот преден план и со часови да талкаат низ имагинарниот простор во само еден од многуте обиди.

Есејот на Claire Polin од 1989-та насловен „Зошто минимализам сега?“ правеше споредби помеѓу појавите на минималистичкиот музички жанр, а после и оној на La Mont Yuong, Terry Riley, Philip Glass и Steve Reich и американското минималистичко сликарство кон крајот на 50-ите и во раните 60-ти, низ големите панели со придушени бои на Mark Rothko, на пример, или црните платна на Ad Reinhard. Авторката на есејот го цитира нацртот за нова естетика на Реинхарт: „...без текстура, без цртеж, без светлина, без простор, без движења, објекти, субјекти, симболи, форми... без уживање и болка.“ И

продолжува со зборовите: „Неговите следбеници, како на пример Olitsky, создадоа дела со неодредливи светли мешавини од бои коишто изгледаа како да плутаат во бесконечниот простор, или во беспросторната бесконечност, привлекувајќи ги во сеќавање зборовите на Pascal: „Тишината на бесконечниот простор ме исполнува со ужас.“ Денес поединецот ја чувствува сета премореност на човечкиот дух, желбата да се побегне во тишината како обвирка пред притисоците на френетичниот, дисонантен свет кој според Carl Andre „опфаќа премногу објекти и сега бара нешто малку празнина и *tabula rasa*“.

Екстазата на празнина може да се струполи врз нас во премините на големите само-послуги, додека чекаме во редови, кога ќе се заглавине во сообраќаен метеж, додека брзо возиме по автопат, гледаме телевизија, работиме еднолична работа, зборуваме преку телефон, јадеме во ресторан, дури и додека водиме љубов. Jack Gladney, раскажувачот во романот „Белиот шум“ на Don De Lillo слуша страотен шум кој доаѓа од пластичниот омот за храна од неговиот фрижидер. Овој звук го поттикнува да почне да размислува за прикриениот живот на нештата што се одвиваат на рабовите од неговата свест. Во тој обид тој постојано трага по неоспоривоста на фактите и, наспроти својот страв од нив, себе се согледува во морето на ирелевантни информации во растурање. Од ден на ден тој набљудува како над надвозникот се разоткрива спектакуларната драма на заоѓање на сонце предизвикана од отровни состојки. „Нека сите денови бидат бесцелни“, си вели самиот себе. „Само нека струјат годишните времиња.“

Празнината, односно мирнотијата во својот најдобар вид, навестува, било на исправен или погрешен начин, политичка пасивност; во својот пак најлош вид, таа како затапеност ја потврдува таа пасивност, и можно е дека претставува еден аспект на загуба на (нашето) сидро во светот, кружејќи околу празното средиште, или како што веќе приликите наложуваат. Но отвореноста - уште еден симптом за условеноста кон приликите - би можела да биде уште позначајна. Музичарите отсекогаш краделе, позајмувале, разменуваале, или наметнувале влијанија, но музиката во последниве сто години стана ненаситна во својата отвореност - вампирска во една смисла, колонијална во својата хировитост и искористување, неуморна и децентрирана, но исто така и имајќи високи барања во смисла на информираност и збогатена со нови инпути и трансфери на звучни дарови.

Призвучи

„Хиперартифициелноста, со којашто на дизајнот му е овозможено што повеќе да му се приближи на природното, подеднакво е и супертехнолошка и поетска можност; но за сите потенцијали на таа можност ние сè уште не сме доволно свесни. Надарени со квазибожествени моќи - брзина, сезнаење, сеприсутност - ние станавме телематички номади, чишто особини сè повеќе се приближуваат до оние на боговите од древните митологии.“

Claudia Dona, „Невигливиот дизајн“

Убуд, Бали. Вел од дождовни капки. Засолнет сум под една дрвена платформа во тропскиот мрак, го наслушнувам мекото ткаење на жабјите гласови што се провлекуваат низ полињата со ориз. Некаде во далечината, во магичен светлосен лак, молња ја осветлува изведбата на гамелан музика. Удари на ветар нафрлуваат ронки од звуците на гонгот и од придушените звуци на тапан над водата, терајќи ги внатре и вон дофат на звукот. Дожд и влага, инсекти и жаби, темнина и тишина.

Отпорано имам присуствувало на изведби на гамелан од островите Бали и Јава: во шатор на првиот *Womad* фестивал во Сомерсет и потоа, повеќе службено, во две лондонски концертни сали. Во 1977 г. за списанието *Time Out* го рецензирав настапот на групата *Gong Kebyar* од Сабату, средишен Бали, за музичката сезона на *Sadler's Wells Theatre*. Тогаш ме придружуваше мојот пријател Нестор од Венецуела. Како и секогаш, по претставата заминавме на пијалок, и ова задржување нè награди со ненадејната привилегија да здогледаме група музичари и танчери од Бали како се собираат пред еден неугледен fast-food кинески ресторан на Clerkenwell Road. Фин ориз таму немаше во менито.

За време на престојот на Бали, неколку дена пред војната на Пацификот, канадско-американскиот композитор Colin McPhee доживеал амбивалентни чувства слушајќи ја новата гамелан музика, во развојот наречена и *kebyar*. „Бесконечно променлива”, напиша тој во своето прекрасно книжуле „Куќата на Бали” (*A House in Bali*), „наизменично светла и мрачна, се чинеше дека оваа хировита музика изразува нов духовен немир, нестрпливост и недостаток од умереност, па поради тоа беше непредвидлива како подсирнување на сончево светло што на моменти трепка на небото полно со облаци.”

Во своето време Мекфи бил музички пионер кој потпаднал, или решил да потпадне, под волшебното влијание на индонезиската музика. Различни степени на гамеланско влијание можат да се забележат и во делата на John Cage, Harry Partch, Lou Harrison, Philip Corner, Olivier Messaien, Steve Reich, Gavin Bryars, Terry Riley, Peter Sculthorpe, Wendy Carlos, Don Cherry, Jon Hassell, а во поскоро време и кај австралискиот композитор Paul Schutze и кај лондонската *sampling* група Loop Guru. Звук сроден на јаванскиот и балиски гамелан, профилиран низ густ слој од современи музички извори, ги проникнува партитурите на филмска музика во филмовите *Merry Christmas Mr. Lawrence* на композиторот Руичи Сакамото, *The Year of Living Dangerously* на Maurice Jarre и *Akira* на Јамаширо Шои. Последниов soundtrack е своевидна *Carmina Burana* за електронското, постлинеарно, фолк-дигитално доба, и речиси на хипнотички начин му контрапунктира на немилосрдниот и мрачен налет на слики на Манга апокалипсата, на Ида Багус Сугата, со неговата употреба на сите расположиви хиперактивни удиралки, електроника и „балиска Тантра” (што и да значи тоа).

Омотот за неговото CD се расфрла со таа партитура како „музика за 21 век.” Тоа можеби и не е толку тривијално како што можеби звучи, бидејќи музиката во иднина, тоа е речиси потполно извесно, до таа мера ќе вкрстува разновидни хибриди што идејата за

утврдување на потеклото ќе стане анахронизам. На една јапонска снимка на Дети Курни од 1992 г. (таа е ќерка на еден изведувач на гамелан од западна Јава), се преплетуваат јавански поп, традиционални и нетрадиционални стилови, а модерниот азиски поп и амбиенталната музика на Хонг Конг, јапонската студиска технологија и кобајаги хип-хоп програмирањето го вклучуваат слушателот во еден потполно неиспитан океан на звук. Слушното доживување едновременно е восхитувачко и вознемирувачко како обид да се следи мапа на којашто пред ваши очи постојано се поместуваат границите.

Колин Мекфи не бил првиот *aficionado* на југоисточната азиска музика. Неколку векови пред него тоа биле истражувачите на далечните мориња, трговците и колонијалните управители од Холандија, Португалија и Англија, од коишто неколкумина биле позитивно допрени со новата музика. Francis Drake, управувајќи 1580 г. околу светот со бродот *The Golden Hind*, се укотвил на брегот на јужна Јава каде што слушнал „country музика, којашто иако звучеше многу чудно, имаше пријатен и прекрасен звук“. Thomas Stanford Raffles, подгубернерот на Јава, 1811 се вратил од југоисточна Азија со две збирки инструменти за гамелан. Тој напишал во 1817 г.: „Складноста и угодното звучење на сите инструменти заедно е она што на музиката од Јава ѝ ја дава нејзината посебност меѓу другите азиски музика“. Според Рафлс, некои од музичките дела што ги слушнал „силно потсеќаа на најстарата шкотска музика“. Јасно, тој ги почувствувал сите можности на оваа музика при проширувањето на европската музичка традиција на којашто ѝ бил современик. „Мелоодиите на гамелан“, запишал тој, „колку и да се чинат едноставни и монотони, кога се отсвирени на инструментот *gambang kay* или придружени со други инструменти, никогаш не стануваат здодедни за слушање, иако не е невообичаено гамелан изведбите да трајат и по неколку деноноќија без престан.“ Овој коментар патем изречен можеби ќе ни помогне да разбереме зошто музиката од еден мал југоисточен азиски архипелаг толку силно влијаела на музиката на 20-иот век. Leonard Huizinga 1937-та на поетски начин ја искажа сета посебност на балиската музика: „Таа музика не ја создава песната за нашите уши. Таа повеќе е состојба, како месечева светлина разлиена преку поле.“

Освен звукот на самата музика - фрактални вибрации на созвучја што содржат неизмерна разноликост - преносот на таа музика во европската култура ја вовеле идејата за изведба како некаков вид атмосфера. Колин Мекфи живописно ги опишал целовечерните музички случувања на Бали: тој би заспал тогаш кога неговата премореност ќе ја надвладаеалa жинерадосната какофонија на баронг танцот, по што би се разбудил токму на време да ја фати завршницата на танцот - в зори. Долгите ритмички циклуси и нивниот бавен развој во изведбите на индонезиската музика им овозможувал на слушателите да ја варираат својата сосредоточеност: интензивното фокусирање, дури и дословното паѓање во транс можело да се замени со периферен начин на слушање, земање храна, пијалок, или, по сè, спиење. Амбиенталната музика на Брајан Ино, бидејќи тој беше под влијание на музиката и идеите на американските минималисти, во некоја рака го влече своето потекло од вакви замисли. Минималистите исто така биле инспирирани со музичките

случувања во Индија, Бали, Јава, Мароко и во многу други делови од светот - случувања што можеле да се одвиваат цели ноќи, овозможувајќи со тоа и помалку изострен или фокусиран стил на музичко слушање.

Балискиот оркестар за гамелан од Пелиатан имаше една своја изведба во Париз 1931-та година. „Во почетокот на 1940-та”, пишува Klaus Wachsmann во своето предавање за *Royal Anthropological Institute* насловено ‘Од *Spencer* до *Hood*: еден променлив поглед на не-европската музика’, „амстердамскиот *Tropen* музеј се послужи со индонезиски работници на брегот, коишто беа во служба на индонезиската поморска врска, за изведба на гамелан, а тие концерти привлекоа илјадници посетители.” После тоа и други гамелан ансамбли патувале низ Европа и Америка, посебно по Втората светска војна. Од 1950 гамелан ансамблиите се проширија по музеите и катедрите за музикологија на европските и американските универзитети до таа мера што се појавија нови жанрови на индонезиската гамелан музика и што дојде до натпревар меѓу институциите, како што тоа го опиша Васисто Сурјодининграт, авторот на делото *Gamelan Dance and Wayang in Jogjakarta* од 1971 година. „Мораме да се гордееме со тоа што надвор расте цената на нашата гамелан музика. Но од друга страна”, пишува тој, „постои опасност потполно да го загубиме нашето сочувано наследство за цена од неколку илјади долари.”

Првите од виртуелните истражувачи присуствувале на изведбите на гамелан музика во сличен дух, во истиот град и во растојание од само неколку години од времето кога Десестен на Уисманс ги откривал предностите на патувањата во фотелја.

Таткото на Клод Дебиси планирал синот да му биде поморец, но за малиот осумгодишен Клод неговата сестра навела дека „цели денови минува седејќи во столче и размислувајќи за кој знае што”. Дебисиевата склоност кон мечтаење подоцна е потцртана во едно негово писмо до друг француски композитор, Andre Messager: „Моите бесконечни сеќавања вредат повеќе од стварноста”, пишува Дебиси. Тој 1888-та го посетува Бејрут за да ги слушне Вагнеровите (Wagner) Парсифал и Учителите пејачи; следната година пак заминува таму, овојпат да ја слушне операта Тристан и Изолда. Сè уште под влијание на Вагнеровиот германски романтизам, Дебиси ја посетил париската колонијална изложба *Exposition Universelle*, одржана 1889 г. во чест на стогодишнината од Француската револуција. Таму ги слушнал музичките изведби и танцовите драми од Јапонија, Камбоџа, Виетнам и Јава. Еден цртеж на Rene Lacker од париската изложба прикажува група музичари од Јава. Тие петмина седат со прекрстени нозе пред некаква структура направена од бамбус. Еден музичар свира сулинг флејта, друг свиткан ребаб, во средината, во поза на рамнотежа, гледаме маж со палка кој се подготвува да удри во мал, полутонски металофон (најверојатно сарон или слентем, инструменти што ја свират мелодиската тема на музиката); на едниот крај од полукругот кенданг тапанарот свира со голи раце, додека на другиот крај, со прилично зашеметен израз, седи свирачот на бонанг, подесениот металофон - направен од превртени бронзени котлиња - кој служи за разработка на средишната мелодија во придушени тонови.

Ниту еден од инструментите не изгледа посебно украсен, групата музичари е мала, иако е можно дека Лакер ја скицирал сцената набрзина. Музичарите, се чини, се во состојба на полуконцентрација, иако сите покажуваат, некои скришно, други јасно, знаци дека ги набљудуваат оние што нив ги посматраат. Според еден од биографите на Дебиси, Edward Lockspeer, музичарите ги следеле бедаја танчерите во нивниот настап кој еднаш некој го споредил со Вагнеровите цветни девици во Парсифал. Но, настрана со неприкладните компарации; доколку тоа и е точно, тогаш Дебиси навистина имал среќа. Бедаја (bedaya, bedhaya или bedoyo) танцовите - како Бедаја Семанг и Бедаја Кетаванг - се свети, древни и прекрасни дворски танци од Јогјакарта и Сураката. За Бедаја Семанг, приказната за султанот кој заминува да живее со натприродната кралица во нејзината палата на дното од морето, се мисли дека настанала кон крајот на 18-иот век; танцот Кетаванг, пак, ценет како свето наследство, можел да биде датиран и порано, сè до владеењето на султанот Агунг во првата половина од 17-иот век, а според Васисто Сурјодининграт се изведувал исклучиво во внатрешноста на ѕидините на палатата во Јогјакарта, сè до 1918 г. Бил изведуван од девет танчерки, кои мошне се истоштувале подготвувајќи ги компликуваните костими; танцот Бедаја Кетаванг има слична тема како Бедаја Семанг: султанот Агунг ја набљудува претставата во подводната палата на божицата на Јужното море и ја преточува својата инспирација во земски танц.

Постојат и други, помалку свети бедаја танци, и најверојатно дека токму еден од нив бил увезен во Париз во 19-иот век. Но сите бедаја танци и музика се изведуваат со бавна и сенишна грациозност на лемури и, колку што мене ми е познато, сите се темелат на водени теми. Кон средината на 18-иот век првиот султан на Јогјакарта изградил воден замок од вештачки езера, тропски градини и украсна архитектура наречен Таман Сари. Се разбира, за тој детаљ не се знаело сè до 1889 г., но колку само беше важен за Дебиси кој само неколку години по посетата на Париската изложба ги компонира своите славни „течни“ (ликвидни) дела: *La mer*, *Reflets dans l'eau*, *Jardins sous la pluie* и *Poissons d'or*.

Психолошки гледано, тие митови од Јава, заедно со придружната музика, нè наведуваат на замисла дека сонштата и несвесните желби изнурнуваат во опипливиот свет на консензуалната стварност во којашто женското друго е прекриено со цело едно поле од машка логика и акција. Компулзивното и речиси окултно заведување преку ликвидноста, световите што плутаат, недофатливото изнурнување на одблесоци, сончевото светло одразено на водени бранови, брановидните форми, спуштањето на темнината во бездна или нејзиното подигнување - сето тоа ја обележа Европа кон крајот на векот, како што и денес е случај со културата на глобален план. Дебиси им бил наклонет на писателите на францускиот симболизам - Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Huysmans, Verlaine, Segalan - токму како што беше под влијание и на културното лудило по Египет коешто уследи по Наполеоновата експедиција во таа земја; ги сакал јапонските дрворези на Хокусаи и, пократко време, предрафаелитите и руските егзотичари - Мусоргски и Бородин - кои биле инспирирани со текстови за значењата на јапонските методи за мачење, како и Римски-Корсаков, фантастичарот кој народните бајки ги надуваше до големина на епски дела.

Дебиси бил отворен за светот на звуковите без какви било правила и конвенции. Како успешен, но бунтовен, студент по композиција, 1883-та тој ги шокирал студентите од втор клас на Конзерваториумот свирејќи ги своите клавирски импресии преполни со чудни и неразрешени акорди што минуваат како некакви автобуси на патување долж *Faubourg Poissoniere*. Хармонијата и контрапунктот таму постоеле само за да се занемарат, со оглед на нечие расположение или интуиција. Дебисиевата реакција на музиката што ја слушнал на Париската изложба била мошне интересна и искажана со термини што покажувале признание, љубопитност, дури и малку стравопочит (иако тој пишува за „привлечните мали луѓе кои научиле да свират со таква леснотија како што некој учи да дише“). Врз него снажно дејствувала и едноставноста и емоционалната снага на виетнамската (односно анамитската - како што тогаш била позната) танцова драма. Неговата славна споредба меѓу јаванскиот контрапункт и оној на Палестрина дојде 24 години подоцна, кога тој за доживувањето на Париската изложба му пишувал на својот пријател, поетот и писател *Pierr Louys*. Освен Афродита, тој „класик“ на ориенталистичката мека порнографија преполна со мастурбации, сексуално насилство, еротогени љубовни напитки, лезбејки на флејта, педофилија и лажна антика, Пјер Луј ја напишал и *Chanson de Bilitis*, една псевдо-грчка ѓаволштина за којашто музиката ја напишал самиот Дебиси, изведена на Париската Светска изложба 1900-та година. Луј исто така одржувал интелектуални салони, а на еден од нив Дебиси изрекол една интересна пророчка идеја: „Би сакал да чујам, и еднаш ќе успеат да направат такво нешто, музика која е потполно ослободена од музички мотиви или уште подобро - музика составена од еден единствен непрекинат мотив кој ништо не прекинува и кој никогаш во потполност не се повторува.“

Изгледа дека Луј и Дебиси сонувале исти сониншта за еден пагански космос населен со получовечки флејтистки препуштени на групен секс по шумските чистинки. Фантазиите на Дебиси остварени се во неговите сјајни дела *Prelude a l'apres-midi d'un faune* и *Syrinx* - дело за соло флејта компонирано 1913 г., каде што Пан е прикажан како ја оплакува трансформацијата на својата нимфа-љубовница во еолска флејта од трска. Во Афродита Луј опишува еден замок-градина на уживањата исполнет со 1400 егзотични проститутки од Азија, Африка и од „примитивниот“ дел на Европа. Жените од најоддалечените подрачја на светот се портретирани како „ситни, бавно подвижни креатури чијшто јазик никој не го познава и коишто личат на живи мајмуни... целиот свој живот тие девојки останале срамежливи како животни-талкачи“. Други живеат како во „стадо овци“ или „секогаш се спарени во животински пози“. Оваа слика ни доловува зоолошка градина, сексуална менаџерија, можеби изложба.

Париските изложби биле мошне влијателни. Не само поради тоа што ја запознаа Европа со многубројни форми на дотогаш непознати култури и вештини, туку беа изложбен простор за современите дела направени поблиску до дома, во Европа. На изложбата во 1889 година Римски-Корсаков диригираше при изведбата на неколку руски дела. За да ја прослават, пак, изложбата во 1900-та, на одреден број композитори (и на Ерик Сати,

меѓу другите) им беа доделени неколку страници во големите, во кожа вкоричени албуми на службено признатата уметност. Felix-Louis Regnault, пионерот на етнографскиот документаризам, за *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale* направи филм за *Wolof*, жената што изработува лончарија, 1895-та година, истата година кога Лимиер (Lumieres) јавно, за прв пат, ги прикажа *cinematopographe* филмовите за возовите на параа и бебињата што плачат. Тогаш беше родено комерцијалното кино, патникот од фотелја се воздигна и му се препушти на слободното време, а тогаш е зачат и виртуелниот патник кој стана речиси видлив како ситна точка на оддалечениот хоризонт.

Воделото „Теоријана излагањето“ (A Theory of Expositions) Умберто Еко (Eco) ги опишува збирките и воопшто собирањето низ историјата како репрезентација на „апокалиптичка несигурност и надеж во иднината“. „Дури со изложбите во 19-иот век“, продолжува Еко, „почнаа да се најавуваат чудесијата на 2000-та година. И дури со светот на Дизни окупираноста со космичкото доба почна да се комбинира со носталгијата по бајковитото минато.“ Тие изложби станаа модели за *shopping* центри, како што беа и предвесници на „тематскиот“ вид забави, продажни промоции, пост-Woodstock фестивали и некаков вид светски *fast-food* ресторани какви што можат да се најдат во, на пример, Мајами. Во Париз светските култури беа положени во шемата на една фалсификувана карта, како понудени царски плодови на избор - живи докази на освојувањата и самовеличање пред лицето на неизбежната пропаст.

Едвард Саид (Edward Said) изведе обемен, разорен напад врз опсесивната западњачка апропријација на Истокот во книгата „Ориентализам“ (*Orientalism*). Тој пишува: „Секој европски патник или оној што живеел на Ориентот морал да се заштити од неговите вознемирувачки влијанија“. Сексот бил посебно вознемирувачки за Европјаните на 19-иот век, додава Саид. „Но постоеле и други закани освен сексот. Сите тие биле во состојба да ја разнесат европската промисленост и рационалност на времето, просторот и личниот идентитет.“ Нам денес сево ова ни звучи како мошне добродојдени нешта. Восхитот на Дебиси пред „вознемирувачките влијанија“, виетнамските драми или јаванскиот перкусионизам и контрапункт, иако заробен со колонијалната стварност, бил катализатор за неговиот раскин со снажното влијание на Вагнер и, во продолжение, од Вагнеровиот злокобен ентузијазам за теориите на расни господари на Houston Stewart Chamberlain и Arthur de Gobine.

Талкајќи низ изложбата од 1889-та г., инаку потврдениот домашен безделник, Дебиси им се препуштил на непознатите зони на звукот пронаоѓајќи одговори на импулсите што веќе се пробивале низ неговата европска кожа. Кон средината на 20-иот век неговата оставнина можеше да преовладува повеќе во расцветаните филмски партитури отколку во церебралната експериментална музика од тоа време, но како што се ближи крајот на милениумот отворениот, интуитивен, импресионистички звучен свет на Дебиси пак ни изгледа инспиративно.

Сè повеќе музичари создаваат дела со коишто се обидуваат да ја дофатат про- сирноста на водата, тргнуваат во потрага по патеките на телематичките номади, опиени со расположенија и атмосфери, со тишина мазнејќи го хаосот а со бука загадувањето, се сосредоточуваат на звучните микросветови, впиваат цитати и дигитални звучни снимки во себе, ја избегнуваат формата приклонувајќи се кон импресијата, креираат синтетичка дивина во урбаните лаборатории, го истражуваат ограничениот распон на звукот или одреден технолошки процес низ долго времетраење, ги бараат звучните последици од физиолошките промени повеќе отколку што ја следат интелектуалната крутост, или, пак, прикажуваат невозможни, имагинарни пејсажи преполни со убавина и насилство. Тоа е музика којашто преферира состојби на парфем, која трага по нови односи помеѓу создавачот и слушателот, помеѓу создавачот и машината, звукот и контекстот. Тоа е музика што слушателот го доведува во постојано променлива зона опишана од Peter Lamb Wilson како „свето наплавување“, и којашто е модел за едно имагинарно патување „во коешто пејсажот повторно ќе биде дел од позадина од многубројни значења, или уште подобро - дел од естетиката на ослободување“.

Различните форми на оваа музика се нарекувани со различен степен на приклад- ност - амбиент, музика на околината, музика за длабинско слушање, амбиентално техно, амбиентален даб (*dub*), електроника, електронска музика за слушање, музика за изолација, пост-индустриски амбиент, спејс музика (*space*), beautiful music, звучна уметност, звучен дизајн, електронска музика без ритам на ударалки, музика на мозочните бранови, музика на слики, амбиентален џангл (*jungle*), музика за стоење, „свет“ минимализам, музика на Четвртиот свет, new age, chill out - или пак како бескорисна одредница надвисната над сите други имиња - нова музика (*new music*). Но ниту една жанровска категорија не успева да постигне ништо повеќе од тоа да стане медиска кретенка за одредена музика, односно пазарен трик. Отворена музика (*open music*) би можела да биде корисна одредница за музиката за која овде станува збор, освен во случаите кога станува збор за нејзините, понекогаш значителни пропорции, коишто - потпукнувајќи тивко зад моторот на кујнскиот фрижидер - се запечатени во вакуум и до грло закопчани во монотоната омска зона на растеловено фантазирање отпорно на какви било вплеткувања отстрана.

Освен Клод Дебиси и бедаја музичарите од Јава - од каде се дојдени тн. амбиентална музика и сите нејзини сојузници? Она што следува во книгава повеќе е лично, номадско наплавување, отколку воздржана хронолошка историја. Ова нанесување ќе се обиде да трасира мрежа на извори. По мое пристрасно мислење, коешто е компромитирано со мојата непосредна вплетканост, постојат извори што довеле до создавање на музичката околина којашто е, и покрај некои мои ограднувања, Хидра на креативните потенцијали како за веков што одминува така и за следниот. Постојат и други извори, но тие сочинуваат материјал за други книги.

превод: АрџАнџел



**ANTHONY
BURGESS**

Надоврзувајќи се на претходниот
 текст, овој расказ пред вас,
 всушност еден оркестриран
 заплет-потрага, како свој главен
 лик го има Клод Дебиси лично! Се
 појавуваат уште и големиот
 англиски поет, Браунинг,
 фамозниот учител Маларме итн, а
 дејствието се концентрира околу
 неколку оски: непознатиот
 ракопис на Едгар Алан По,
 мистериозната смрт на сопругата
 на Браунинг, некои композиторски
 согледувања на Дебиси...
 Ентони Барџис (1917-1995) инаку
 ни е познат пред сè по неговиот
 култен роман "Пеколниот
 портокал" (A Clockwork Orange,
 1962), но во современата
 англиска литература тој има
 сосема посебно
 ("постмодернистичко") место
 како мајстор на пародијата и
 иронијата, но и виртуозен
 стилист.
 И покрај неговата склоност кон
 прозни лавиринти, и наспроти
 софистицираноста на неговите
 литературни алузии, неодминлива
 грижа на Барџис секогашбиле
 нарацијата, напнатоста, возбудата.
 Овој расказ токму е врвен пример
 за неговите книжевни постапки.

STILLE

ANTHONY BURGESS

Ентони Барџис

MODUS DIABOLI, 1889

На Клод му зусеше во ушите. Му зусеше од бонанг и гамбанг, сарон и гендер, кетипунг и кенонг. Сите тие имиња му ги беше рекол малиот Холанѓанец со жолтеникава плот, потомок на еден долгогодишен жител на тропските колонии, дури и ги беше запишал на опачината на некоја стара коверта. Удари на гонг, ксилофон, металофони, тапани, инверзија на гонгови. Потоа уследија три песиндена, или женски гласови, и геронг, машкиот хор; тие завиваа во пентатонска скала - ла, до, ре, фа, сол. И така, ете, го слушна јаванскиот гамелан. Туше со црни клавиши на клавирот ја повишува скалата за половина тон. Белите клавиши се занемаруваат, особено си и фа коишто даваат аугментирана кварта, којашто е забранета во црковната музика. Но, таа аугментирана кварта беше вметната меѓу компоненти од доминантна септима. Големата изложба во 1889 година најавуваше работи што сосема извесно ќе се случат во иднина. Што би можело да биде толку извесно, толку сигурно како таа конечна, совршена каденца на западната музика? Доминантната септима како основен тон на скалата. Голем аплауз. Исклештениот Хајдн, кикотавиот Моцарт. Таа проклета, празна музика што Клод од ноќ на ноќ ја дрнкаше на клавирот во „Црната мачка“. А сепак мораше да ѝ дојде крајот. Така велеа гласовите на Јаванците со кафена плот.

„Во музиката тоа не би можело“, рече Клод. Погледна угоре и во очите му влезе чад од догорената цигара што веќе му ги печеше усните. Со жарче запали нова и се закашла. Во Санкт Петербург ја беше стекнал навиката длабоко да го вдишува чадот од јак тутун. Ја стутка празната кутија и ја спушти на купот стуткана хартија, помеѓу замастените фишеци од помфрит, опушоците, смотаните хартивчиња од карамели, исечоците од Монд. Луѓето во толпата околу Ајфеловата кула се однесуваа како никој од нив да не гледа дека таа се гради. „Кога ќе се тргнат скелињата“, напиша тие денови де Вог во Ревии де Монд, „кога толпата ќе може да го допре чудовиштето, да го погледне од секоја страна, да проталка помеѓу неговите екстремитети, дури да се качи врз неговите бедра, ќе биде скршен и последниот отпор на неговите противници, дури и оние најогорчените“. Тој помпезен академик. Кој го беше напишал она: “Bergere o tour Eiffel le troupeau des ponts bele se matin?”¹ Не се мостовите овци, туку граѓаните. „Со ноти тоа би можело да се постигне, но нотите не мораат да бидат музика. Ова не е уметност, и не ја заслужува уметноста. Ова е само градителство, ништо повеќе од тоа.“ А сепак, сепак. Не ли е иднината токму ова? Остра е, ја брани основата на својата конструкција. Ниту барок, ниту рококо. Ни исклештениот Хајдн, ни кикотавиот Моцарт. Баш е нешто друго.

Тој имаше дваесет и шест, таа дваесет и две; Габриела Дипон, детуле со тело на жена, во раката вртеше затворен сонцобран и со крајчето на усните се насмевна кога еден

¹ Овчарко Куло Ајфелова, стадо мостови утрово блеи (заб. на ѝрев.)

постар човек со бела брада ѝ намигна, восхитен, предизвикувачки ја погледна и си ги допре мустаќите. Таа се насмевна широко и тој го допре цилиндарот. „Го познаваш тој стар јарец?“, запраша Клод љубоморно.

„Дали треба да го познавам?“ Почна да ја потпевнува аријата *Mon coeur s'ouvre a ta voix*.² Операта Самсон и Далила, на којашто Клод ја одведе, ѝ се допаѓаше, иако седеа на најевтините седишта. Аријата го разнежи Клод, и тој запеа со баритон груб од јакиот тутун:

„Ah! reponds a ma tendresse.“³ Потоа рече: „Тука има тритон, токму на -esse. Но никако не може да се избегне таа доминантна септима.“

„Што е тритон?“

„Аугментирана кварта.“

„Што е тоа... како се викаше?“ Луѓето во купот изгледаа како на сликите на Мане, Дега, Моне и Реноар. Зарем човечкиот облик и неговата облека оживуваат само кога ќе се преточат во боја? Може ли кој било од нив да го наслика скелетот на големата кула со дамки од боја, да ја види како низ влажни трепки? Не, ова е математика. Би морале да земат лењир. „Е па“, рече тој, „пред да почнеш со аугментација, мораш да знаеш што е кварта. Да го земеме на пример почетокот на Марселезата, која во последно време и премногу ја слушаме. Со *Alors en-* се качуваш на *fants*, и тоа е кварта. Следната кварта е кога од *la ra-* ќе се качиш на *-trie*. Занимлив след на кварта, и предобар за една државна химна. Би можела да се замисли симфониска поема која започнува со таа фраза, длабоко од бас. Нешто како тема на будење. Изгрев во Париз. Изгрев над море.“ Габриела се просевна и ѝ се покажаа бело-бисерните заби. „Тебе ти е здодевно кога зборувам за музика, нели?“

„Музиката треба да се слуша.“

„Некој прво мора да ја компонира. Музиката не расте на дрвја.“

„Расте. Мислам, и птиците пеат.“

„Тоа не е музика.“

Преминаа преку Шон д Мар, и кулата остана зад нив; Габриела чекореше како со нежните стапала да следи линија исцртана со креда. Врз себе имаше фустан од тенок беж муслин со зелени шари и голем тркалезен шешир со неколку пера. Клод се препотуваше во костумот од дебел зимски серж.⁴ Таа го погледна со малку раздвоените костенливи очи и рече: „Најдов пари за тебе.“

„Господ да те благослови, душо. Не сакав да прашувам. Колку?“

„Таман да можеш да заминеш, да се вратиш и да платиш преноќиште во евтин хотел. Но мислев дека оние Италијани малку повеќе ќе ти помогнат.“

„Не се Италијани, иако по името би можело да се каже дека се. Англичани се, барем така велат. Таа пишува песни и мошне е сиромашна. Нејзиниот брат пишува проза но од

² Моето срце се отвора кога ти го слуша гласот (заб. на ѝрев.)

³ Возврати ми ја нежноста (заб. на ѝрев.)

⁴ Вид ткаенина (заб. на ѝрев.)

тоа не може да живее. Композицијата во Лондон ќе ја изведува некое Филхармониско друштво, така некако.”

„Не го прават тие тоа за твоје добро.”

„Можеби и не. Но без тој текст нема ни музика.”

„Уште е и на англиски. Ќе видиш, ќе те тераат да ја менуваш музиката, да ја прилагодуваш за англиски.”

„Текстот е напишан на англиски. Од каде ти се парите?”

„Од оној човек. Оној што го нарече стар јарец, Господин Касу. Ѓ се додворува на мајка ми.”

„Јасно ми е. Плете мрежа околу ќерката. Богат е, зарем не?”

„Тој е сопственик на онаа продавница за сирење во улицата Бадуен. Повеќе сакам да го сретнам на улица отколку во нашиот салон. Но барем ја сака музиката. Го сака Моцарт.”

„Тоничен и доминантен. Мораме да ги измиеме рацете од тоа. Предолго веќе трае.”
Тогаш налутено додаде: „Зошто ти ги дал парите?”

„Не ми ги даде. За време на ручекот половина чаша вино му истурив врз ракавот. Потоа го однесов сакото да го исчистам. Во внатрешниот џеб имаше многу пари. Нема да му недостасуваат, сигурна сум.”

„Ти си блажена госпоѓица.”

„La damoiselle elue. Дали сум стварно?”

Клод ја бакна в уста пред целиот куп луѓе. Ова сепак е Париз. Робер Годе, кој од другата страна на улицата се упати кон нив, внимателно заобиколувајќи го коњскиот измет што чадеше на сонце, се насмевна благонаклонето и го симна сламениот шешир. Беше Швајцарец без нималку швајцарски пуританизам. „Госпоѓице”, ја поздравил Габриела. „Cher maitre.”⁵

„Не сум уште”, се намурти Клод. Додека ги изговараше зборовите, во себе ја слушна темата на Сен-Санс Ah! reponds a ma tendresse, нечистиот звук на флејта и нотата што недостасуваше од хроматската низа. Во себе, на улицата полна со кочии и клопотене, слушна хроматско глисандо на овчарска флејта, од основниот тон до доминантниот. Потоа повторно го слушна глисандото, темата самата пред себе отстапуваше, бесцелна како и што му доликува на овчарот што безделничил под јасен или јоха во некое сицилијанско пладне. Зошто токму сицилијанско. Откаде му на овчар хроматска флејта? Се разбира, тоа не беше овчар. Клод рече:

„Што се однесува до твојата идеја да се компонира музика на тема Ајфелова кула, ѝ објаснува на Габриела дека тоа е невозможно. Можеби скала од почетокот до крајот на клавијатурата. Музичката граѓа како таква само е градежен материјал. Тоа се скелиња, речиси.”

Годе беше новинар, по малку научник, малку романсиер, донекаде и композитор аматер. Го разбираше Клод. „Тоа би морала да биде скала од кварта и квинти”, рече тој,

⁵ Драг учителу (заб. на ѿрев.)

„за да ја нагласи шупликавоста на кулата. Скелетноста. Да нема човечка топлина каква што има во дурската или молската терца.“

„Оргули“, рече Клод. Габриела се просеваше; мавташе со затворениот сонцобран држејќи го за ременот. Тој живо ѝ објаснуваше: „Во старата црковна музика постоела монодија, само една музичка линија. Но некои гласови, алтовите на пример, не можеле да ги извлечат високите тонови, не можеле да постигнат тремоло, па целата песна ја снижувале за кварта. Знаеш што е кварта?“

„Нешто во врска со „Марселезата“, се просевна таа.“

„Како кинеска музика. Ја слушна на изложбата. И како јаванска, во одредена мера. Кварта, кварта. Таа е основа на секоја хармонија.“

„Но“, рече Годе, „ако Ајфеловата кула ја претставиш како скала во кварти, од почетокот до крајот на клавијатурата, како што рече, би се појавил проблемот на аугментирање на квартата којшто го имале при почетоците на создавањето музика; сакам да кажам, musica ficta...“

„Боже мили“, извика Габриела вознемирено, удирајќи со нозете од тлото и со металниот шилец на сонцобранот бодејќи го Клод во стомак, а не Годе. „До кога само за тоа?“

„Се извинуваме.“ Годе ѝ се наклони, допирајќи го сламениот шешир. „Да одиме некаде на ручек. Имам некои пари. Напишав статија за големиот Ајфел за едно женевско списание за коешто веројатно не сте слушнале. Малку пари за мал ручек. Што велите за тоа?“

„Морам дома“, рече Габриела. „Морам да ѝ помогнам на мама. Очекуваме гости.“

„Стариот јарец?“, запраша Клод, грубо и љубоморно.

„Стариот јарец кој ќе те прати од онаа страна на Ламанш и ќе те врати назад. Земи.“ Габриела извади коверта од чантичката украсена со реси што ѝ висеше преку раката. Клод смерно ги зема парите. „Не доаѓа тој, туку одредена госпоѓа Тезие. Веројатно заедно со ќерката.“

„Дали сакаш кочии?“, срамежливо запраша Клод, пребирајќи по џебовите.

„Ќе одам пеш.“ Таа се ракуваше со Годе и му допушти на Клод двапати смерно да ја бакне во ладните образи. „Свириш вечерва?“

„Како и обично. Но не свирам утре и задутре. Благодарение на оној... веќе и името му го заборавив.“ Ја набљудуваа Габриела; мило нишаше со боковите, отворајќи го сонцобранот кој ја штитеше од сонцето и од похотните погледи; предизвикуваше восхит, а еден возар свирна по неа. „Не е она што мислиш“, рече Клод.

„Што мислам?“

„Дека спијам со неа. Веројатно ова е некакво додворување. Но како можам да се додворувам со она шт го заработувам? Виде дека ми даде пари.“

„Слушнав дека во ковертата нешто свечка.“

„Тоа е за да ги посетам Росетиеви во Лондон. Помен на нивниот драг покоен брат.“

La damoiselle elue. Сестрата познава неког што таму ја води Филхармонијата. Само, композицијата мора да биде на англиски.

„Ја добија ли партитурата?”

„Им ја пратив вокалната, но не и оркестарската. Госпоѓата Кристина вели дека умее да чита ноти. Одиме на ручек.”

Ручаа студено говедско и салата од лук и домати со стомна црно вино во „Баховиот триумф”, малото бистро на аголот од улиците Глук и Алви. Името беше смешно и претенциозно, и ги навредуваше веќе заздравените рани на Клод предизвикани од истоимената фантазија за клавирско дуо. На патот до бистрот купи кутија цигари и над кафето дуваше тенок и снажен млаз на чад во пријатното швајцарско лице на Годе. Рече:

„Имаш право што се однесува до проблемот со примената на скала во квартаи од почеток до крај на клавијатурата врз структурата на таа проклета кула: што всушност се случува кога тука ќе се уфрли тритон? Го претвораш во совршена кварта или така најниската нота да ја повишиш, или највисоката да ја снижиш Тоа, меѓутоа, води во нов тоналитет. И ако така продолжиш, постојано влегуваш во нов тоналитет.”

„Се разбира. Musica ficta.”

„А тоа го расипува впечатокот на складност.”

„Зошто да не се задржи забранетиот интервал? Никој не би забележал.”

„Но тој е олицетворение на нешто грешно, слабата точка во железната конструкција, нешто како шраф што недостасува. Сета наша музика се заснова врз избегнувањето на аугментираната кварта.”

„Вагнер се насладува со неа. Види го само почетокот на Тристан.”

„Да, но неговите тритони не се празни. Тој ги става еден врз друг. Француска сестина. Тој стварно се труди да укаже на преломот, нели? Хаосот го витка во кадифе. Тој интервал е слика и прилика на сломот на моралниот поредок.”

„Затоа црквата и го нарекува *modus diaboli*.”

„Во гамеланската музика тој слом не се чувствуваше. Кварти и квинти, совршени интервали. Стабилно општество.”

„Не ли е нашево и премногу стабилно?”

„Тонично е и доминантно. Тоа го надминавме. Бетовен тоа го потроши.”

„Зарем гамеланските гонгови не беа хаотични?”

„Обична бука. Забиберена.”

„А како на клавир ќе постигнеш звук на гонг?”

„Три бели клавиши и три црни, најниски што можат да бидат. Не ли и Лист истото го правел? Го правел. Три тритони, еден врз друг, со по тон растојание. О Боже, пак тие тритони.”

„Кога веќе го спомна крајот на тоничноста и доминантноста”, рече Годе пребирајќи по дотраената и изгулена кожна фасцикла, „еве уште еден човек кој смета дека им е дојден

крајот. Ова досега не си го видел.” Му даде половина табак испишана нотна хартија, прилично валкана. Клод дувна чад кон неа и се сепна.

„Откај ти е ова, добога?”

„Од едно човече по име Сати. Мошне е уреден, но живее во ужасна нечистотија. Синови на ѕвездите. Вели дека делото така ќе се вика. Како ти се чини?”

„Невозможно. Квати преку квати, па пак квати. И се разбира, тука е аугментираната кварта како точка на и.”

„Дали е тоа нешто ѓаволско? Рогато?”

Клод значајно го погледна и ја изгасна цигарата во тацната од кафето. „Дали фаунот е нешто ѓаволско?”

„Неморално, аморално. Зависи како гледаш. Би рекол дека тој е аморален.”

„Тој ѓаволест фаун.” Запаали нова цигара и го пропушти чадот низ нос како морж. „Тој прекрасен, невозможен фаун. Вели дека оваа верзија е конечна. Веќе нема да го менува. Во Ревии Индепендант. Му дадов еден примерок на Пол Дика. Дали си ја слушнал онаа глоса на Ломбарди, како тој ја нарекува?”

„Во кој салон свирел?”

„Заборавив. Потсеќаше на Лист. Тврдеше дека во неа се опишува секој стих. Вистинска катастрофа.”

„Ти ќе го компонираш тоа.”

„Не знам.” Се насмевна кога се сети како се беа спријателиле тој и Годе. Стариот поет во избледено и млохаво учителско одело со крпеница на левиот лакт чкрташе во својата бележница на тој концерт, а Годе и Клод, коишто стоеја потпрени на сидот, се приближуваа да сирнат во она што се запишува. Се разбира, тоа беше концерт на Вагнер, свиреа жестоки делови од Прстенот, прелудиумот на Тристан, и париската верзија на музиката од Венесберг. „Звучи како Сен-Санс тоа да го постигнал и не сакајќи.” Ја свиркаше аријата *Ah! reponds a ma tendresse*, исполнувајќи ја хроматската низа од тонично до доминантно.

„Подвлечи го тоа со квартите на Сати и можеби ќе добиеш фаунска музика”, рече Годе.

„Нема”, рече Клод. „Премногу е мачно. Фаунот не лежи во трње. Морам да го запознаам тој Сати. Мислам, кога ќе се вратам. Што уште напишал?”

„Три сарабанди, засновани врз консекутивни доминантни деветини.”

„Тоа звучи повеќе фауновски.”

„Згора и лудачки.”

„Можеби со помош на лудилото ќе дојдеме до нов разум. Кој знае?”

* * *

Меѓутоа, не и со помошта на депресијата. Два дена подоцна, Клод со рацете зад грб шеташе низ сивиот Вестминстер со цигарата од марката „бердзи” (поблага од неговите цигари) во испакнатите усни. Небото сакаше да истури дожд, но, што беше чудно со оглед

на долгата пракса, како да не знаеше како тоа да го направи. Улицата Винсент, Хорсфери роуд, Милбенк, Грејт Колиц стрит, Вестминстерската опатија. Во возот наспроти него седеше еден блед човек со лисеста брада во пумпарици, огорчен противник на пушењето, алкохолот исто така, а богами и на месото. Во skutот му лежеше оркестарската партитура на Тристан и Изолда и пееше:

Frisch weht der Wind
Der Heimat zu

Клод се уфрли:

Mein Irisch kind,
wo weilest du?⁶

Германскиот го изговараа на сличен начин. „Français?“, запраша човекот и тогаш со лош француски акцент и со помош на зборови, се чини главно научени од либрета на Гуноови опери, се нафрли на самобендисаниот текст и безобличната мелодија на француската национална химна. Клод се согласи со тоа, што човекот го вџаши. Не беа слушнале еден за друг. Црвенобрадиот се враќаше од Бајројт. Клод исто така таа година беше заминал таму, само нешто порано. Потоа тој проклет човек разврза за Вагнеровата сјајна оркестрација (Клод ја сметаше за прејака) и за брилијантноста на хроматизмот. Ова, се чини, е година на *modus diabolii*. Тежок е за пеење, рече човекот, но одличен е за свирење. Меѓутоа, на градителите на оргули никогаш не им било проблем да го постигнат тој интервал, ниту пак скалата од полни тонови што овозможува оргулите да се наштимаат. Клод не се разбираше во оргули, ниту го интересираа. Цркварски инструмент. Сезар Франк свиреше оргули и тоа имаше мошне лоши последици за неговата вештина за оркестрација. Сепак, можеше да отпее цела скала полни тонови, а црвенобрадиот не можеше. Требаше само да се испее Баховото *Es ist genug* и да се додадат два полни тона. Кога Клод рече дека им оди во посета на живите членови на семејството Росети, човекот го искриви лицето. Никогаш не му верувајте на поет, рече, а уште помалку на поетеса. Тие мислат дека музиката е дел од поезијата, дека музиката е пена или есеме на вешто скована поетска фраза и дека нема смисла сè додека не стане роб на зборот. Росетиеви воопшто немаат интерес за промовирање на вашата музичка кариера (како рековте дека се викаат? Морам да запишам), тие само сакаат да ја потсетат забравената публика на големината на својот покоен брат. А тој брат, зол и валкан човек без многу талент за поезија и сликарство, најдобро би било да се заборава. Алиштата му беа валкани, а додворувањето неморално блаботење. Блажена госпоѓица, како да не. Лажно посветување на некоја курва од Сохо.

Тој човек сè прорече. Кристина Росети мирисаше на цин и нане, подобро зборуваше италијански отколку француски (Клод се присеќаваше на италијанскиот што го беше

6 Дува свеж ветар кон родното место, Ирко моја, каде си сега? (заб. на прев.)

научил за време на престојот во Рим) и негодуваше затоа што Клод го користел преводот на едно рано издание на песната која подоцна била значајно изменета; додека Клод тивко ги свиреше почетните акорди на раштимуваниот клавир, таа кашлаше. Сакате ли прерафаелитска музика, ѝ рече, тоа е тоа, иако Берлиоз во Христовото детство ова веќе го имал на ум. Тоналитет, а не скалички. Слушајте само како се рески секундарниве септими. Нејзиниот брат, талентиран за скрибманство но без трошка дарба за поезија и музика во својата ситна, безвредна душа, одмавнуваше со главата во канон со својата сестра. Клод поднаведнато си замина, носејќи го под мишка примерокот на вокалната партитура што ѝ ја беше пратил на Кристина и се упати кон својот евтин хотел, блиску до Тотенхем Корт роуд. Посакуваше блудница (како пена или есуме на својата возвишена љубов спрема Габриела), но немаше пари да ја плати. Тогаш се запраша дали да влезе во Вестминстерската опатија.

Но, оттаму излезе еден земјак, Учителот лично. Клод свереше во него. Стефан Маларме отпрво не го препозна својот сограѓанин, а немаше ни зошто. Клод го беше посетил Маларме само еднаш, на редовниот прием во вторник навечер; неговата ќерка Женевјев служеше водникав пунч, сопругата спокојно плетеше, а самиот Учител низ тенката завеса од тутунски чад на своите обожаватели им ја образложуваше естетиката на иднината. Тоа беа безначајни луѓе, поетчиња пред коишто се чини немаше иднина - Валери, Клодел, Жид, Муре - и астматичниот Евреин Пјер Луис кој поткашлувајќи рано си заминуваше, и пред кого несомнено имаше убава иднина. „Па да”, рече Маларме грабајќи го Клод за рацете, „вие сте оној млад музичар кој стоеше во сенка со оној Андре Ерол, не прозборувајќи ни збор. Никако да се сетам на вашето име. Го видов Поетското катче⁷ - таму воздухот е застоен, токму како што доликува. Морам да ги навикнам градите на зелениот воздух на братскиот ни остров. Вие сте на минување, или можеби живеете ове? Тоа не би ви го советувал.”

„Дојдов со вечерниот воз до станицата Викторија. Залудно доаѓав.”

„Одиде заедно во Даблин. Таму нешто ми е ветено, иако не знам колку може на Ирците да им се верува. Големиот Едгар Алан - дали вие сте негов обожавател?”

„И тоа како. Размислував за опера по...”

„La chute de la Maison de,⁸ знам. Сите размислуваат за тоа. Дури и Сен-Санс нешто ми прозборе за тоа за време на едно здодевно соаре. Го замислувал падот како паѓање на храмот на Филистејците во онаа негова банална библиска бурлеска.”

„Но јас исклучително ѝ се восхитувам...”

„Анри Рение... сте слушнале за него? Сигурно сте - од него имам слушнато дека се шушка за некој необјавен и досега непознат ракопис на големиот поет што се наоѓа во главниот град на Ирска. Го чува еден шкотски свештеник, ако таков воопшто може да се замисли. Одиде заедно. Сакам да патувам со земјак.

⁷ The Poets' Corner, дел од Вестминстерската опатија каде што се погребани некои големи англиски поети (заб. на ѝрев.)

⁸ Падот на куќата на Ашер (заб. на ѝрев.)

Заморно е да се зборува англиски.”

„Но, драг учителу, вие сте...”

„Наставник по англиски, така е. Да се зборува тој јазик за мене претставува голем напор. Возот тргнува за отприлика еден час од станицата Јустон. Тргнете.”

„Немам пари. А потоа, имам обврски...”

„Ѓавол да ги носи обврските. Поови, како што знаете, по потекло биле Ирци од грофовијата Каван, така се вика. Шкоти биле неговите усвоители. О, оној господин на аголот излезе од кочиите. Ќе ги повикам.” Маларме имаше со себе чадор и сега со него даваше знаци во сивиот воздух на лондонското лето. Кога влегоа во кочиите, рече: „Кажете, млад пријателу, дали вие бевте оној што предложивте да компонирате некоја вагнеровска фантазија на моја еклога.

„Вагнеровска не. Во ниеден случај не вагнеровска.”

„Не го сакате Вагнер? Приспомнете си дека зборувате со писател...”

„Знам, драг Учителу, Richard Wagner, reverie d'un poete francais.⁹ Кај Вагнер не може да се најде ништо пасторално.”

„Дури ни *cor anglais* од третиот чин на Тристан? А зошто воопшто се вика „англиски”? Дали го измислиле Англичани?”

„Тоа е грешка - треба *angle*. Инструментот е свиткан, то ест под агол.¹⁰ Ова веројатно е станицата Викторија. Мошне љубезно од вас што ме доведовте. Ќе се сретнеме повторно, се надевам, во Париз.”

„Никако. Ќе го земам багажот од гардеробата и потоа заедно одиме на другата станица. Инсистирам со мене да тргнете во Даблин. Ќе се навредам ако одбиете.” Додека зборуваше, во устата му се помрднуваше англиската цигара. Се мрдеше и онаа на Клод додека попустливо се насмевнуваше.

„Учителу, вие не повикувате туку наредувате.”

„Би можело да се каже.” Му ги даде на кочијашот чудните британски парички, го зема Клод под рака и го поведе кон гардеробата. Таму беше и багажот на Клод. Станицата вриеше од луѓе. Пареата шиштеше и се ширеше миризба на расипани јајца. На една тезга исполиена со чај продаваа *sausage rolls*¹¹ и Клод се прашуваше што е тоа. Се пробиваа меѓу бучните Британци. „Зад аголот се наоѓа еден интересен ресторан”, рече Маларме. „Служат британски јадења како што се шницла и бубрежник. Тоа ви се бифтек и *rognon*¹², заедно сварени во буламач од фарина и *suif*.¹³ Тоа всушност е *boule de suif*.¹⁴ Повкусно е отколку што мислите. Тоа го јадат господин Пиквик и Сем Велер. „Погледнете”, рече

9 Рихард Вагнер, фантазирање на еден француски поет - познат есеј на Маларме (заб. на прев.)

10 На француски придавката "англиски" и именката "агол" исто се изговараат; оттаму забуната (заб. на прев.)

11 Печиво со мелено месо (заб. на прев.)

12 Бубрег (заб. на прев.)

13 Брашно и лој (заб. на прев.)

14 Тесто со лој (заб. на прев.)

додека бараа кочи, „летна вечер, а маглата се спушта. Што ќе беше со нив да немаа магла и измаглица? Контурни форми, одвај воочливи. Тарнер е таткото на импресионизмот. А тие јадат шницли и бубрежник.“

„Што е sousage roll?“

„Ќе ви објаснам на патот до станицата.“ Маларме го подигна чадорот да ѝ мавне на една кочија.

* * *

Старецот облечен во италијански костум, со тркалезен нос и со бела брада, внимателно го исплати кочијашот со треперливата рака во која беа измешани пени и лири; потоа, помагајќи се со дебелиот стап, тргна кон влезот на колеџот. Некој кој му се причини како фратар лаик (иако, што се однесува до него, беше слика и прилика на Алфонс Родригез којшто во Мајорка стоеше пред врата) престана да ја гризе заноктицата и запраша со кое добро доаѓа.

„Сакам да го видам отец Хопкинс.“

„Токму отец Хопкинс? Тогаш сте дојдени на погрешно место. Ако било кој е во чистилиштетето тој е таму.“

„Сакате да кажете дека отец Хопкинс веќе не е меѓу живите? Но од највисоки места добив уверувања дека...“

„Кутриот умре од колера, и не е единствениот. Никогаш не водеше сметка за себе, постеше и кога треба и кога не треба. Ако барате свештеник, ги има во изобилство.“ Старецот сега веќе беше во предворјето. Во колеџот немаше студенти, бидејќи летниот распуст сè уште траеше. Но, еден свештеник во реверендата се стрча низ скалите за нешто да види на претрупаната огласна табла. Тогаш го забележа старецот; за момент делуваше вџашено, а потоа јурна кон него.

„Можам ли да ви помогнам?“ Беше тоа говор на британски аристократ. Без сомневање го имитираше кардиналот Њумен, творецот на овој колеџ (врз основа на идејата за универзитет).

„Се викам Роберт Браунинг“, рече старецот. Дојдов на посета кај вашиот отец Хопкинс, но слушам дека ве напуштил. Дека, всушност, овој живот го заменил за подобар. Со еден збор...“

„Почина, да. Голема загуба. Знаете, беше добар познавач на грчкиот. Рековте Роберт Браунинг? Каква чест, какво прекрасно и пријатно изненадување. Јас сум Стивен Девре, отец Девре, ако сакате.“ Лицето ковчесто, мрачно; аристократ, без сомневање. „Или по професија професор. Предавам англиска литература. Професионален професор“, промрморе муртејќи се. „Се извинувам поради оваа какофонична кованица.“

„И од мене понекогаш очекувале да се извинувам поради тоа.“

„Се разбира. ‘Се гневи гладната грлица, бестрашен е ситиот свер’. Мој омилен стих. Не е битно. Не сте во програмата, ги избегнуваме современите писатели, но ве читаат прилично. Претпоставувам дека сте дошле да го посетите сиротиот Џерард од литературни причини, но тоа е невозможно, неговите дела не се објавувани, ниту кога било ќе се објават. Не. За нешто друго станува збор; не сакам да се мешам. Дали сте за чај?”

„Во вистински момент. Да, со задоволство. Ви благодарам.”

„Нема да го пиеме во трпезаријата. Ќе наречам да донесат чај во мојата соба. Во Даблин обично не е волку топло. Вие штотуку сте дојдени?”

„Овде, да. Бев во Корк. Таму постои некакво здружение ‘Браунинг’. Ме испратија тројца мештани коишто толку запињаа да дојдам и да прочитам неколку песни што не можев да ги одбијам. И читав - речиси без здив.” Не рече ништо повеќе, бидејќи едвај се искачи по скалите. Собата во која поднаведнат влезе беше преполна со книги; во длабнатината на прозорот стоеше една свената зелена билка, а на ѕидот висеше грда слика на девица Марија со небески сина позадина и ѕвезди што лебдеа околу неа, како и сликата на свети Антониј со малиот Исус, што беше незамислив спој. На распетието над каминот во маки се превиткуваше возрасниот Христос. Зад затворениот и нечист прозорец се пружаше поглед на Стивенз Грин. Преку тесниот кревет имаше цврсто затегнато кафеаво ќебе; распнато, се присети поетот на вистинскиот збор. „Колку има од смртта?”, запраша додека со олеснување својствено за старец седнуваше во неугледниот стол што требаше да претставува фотелја.

„Драгиот Џерард? Пред точно шест недели.” Отец Девре сè уште стоеше на вратата, поставувајќи го чајот со послужителот опашан со зелена кецела и којшто изгледаше како дебил и ‘ржеше.

„Колку години имаше?”

„Четириесет и четири. Нашиот ред многу загуби. Нежна душа, но, ете, исто такво тело. Не му беше дадено да поживее.”

„Во Лондон запознав негов близок пријател”, рече Браунинг, „некој доктор Бриџиз. Тоа беше на седницата на здружението ‘Елизабета Берет Браунинг’. А тие здруженија ги има, навистина”, додаде.

„Сум го читал Бриџиз. Мошне чувствителен поет.”

„Но снажен лекар. Ми ги прегледа дишните патишта. Му реков дека ми е потребен свештеник што се разбира во некои работи. Ми го покажа ракописот на неколку сонети на Хопкинс. Не ги разбрав. Како да не се римуваа.”

„Се римуваат по некој систем што никогаш во потполност не сум го сфатил. Сигурно Бриџиз не сте го виделе толку скоро. Со писмо го информирав за нашата загуба. Ден по погребот.”

„Ги посетував старите пријатели коишто живеат ширум земјата - сакав да кажам Англија. Сакав својот стап од глог да му го однесам на еден стар непријател, но задоцнив.

Името му е Едвард Фицџералд, ако тоа нешто ви значи.”

„Ништо.”

„Нема многу време за простување. Мене ми се цели седумдесет и седум.”

„Значи”, рече отец Девре, клатејќи со ногата под реверендата, „доаѓате од Италија, земја на свештеници, за во Ирска да посетите свештеник кого што не го ни познавате. Ништо повеќе нема да кажам. Мојата љубопитност е сè поголема.”

Стигна чајот - сив шеќер, млеко во коешто пливаше мува, голем кафеав чајник, кришки од овошен колач. Послужителот го спушти на масата така што сè засвечка. Се чинеше дека со своето мрморене покажува респект спрема брадата на Браунинг, а потоа си замина, удирајќи во послужавникот како во тапан. Браунинг рече: „Би сакал да се исповедам и да побарам простување на гревовите.”

„Како рековте?”

„Сакам да исповедам еден голем грев, да добијам простување и да поднесам соодветна покора.” Отец Девре се воздржа да не покаже изненадување. Го промеша својот јак чај во насока обратна од онаа на стрелките на часовник. Тогаш рече:

„Вие не сте верник?”

„Јас сум христијанин.”

„Но сте протестант?”

„Да. Живеам во католичка земја и тоа можеби ми го зацврстува протестантизмот. Вие ги знаете италијанските католици?”

„Се разбира, бев во Рим.”

„Секако дека ѝ се восхитувам на англиската хиерархија...”

„Да, да, бискупот Блаурам.”¹⁵

„Но не можев да ја променам верата во Италија. Тоа ве мене длабоко би всадило пагански уверенија. Да останев во Англија, би било, можеби, нешто поинаку. Но во Италија ќе го дочекам крајот на животот. Дали сте биле во Асол?”

„Не.”

„Се наоѓа во провинцијата Венето. Воздухот е добар, а топлината им годи на старите коски. Моите куси талкања низ Англија доведоа до бронхитис којшто, како што вели Бриџиз, му шкоди на моето срце. Лошо ги поднесувам студенилото и влагата.” Џвакаше овошен колач. Отец Девре забележа трошки во неговата брада.

„Разбирам”, рече тој. „Ако ми дозволите, зошто, доколку сакате да се исповедите, не му се обратите на некој англикански свештеник што се бави со тоа? Некои ограноци на вашата црква мошне се блиски до Рим. Јас, дури, бев англикански свештеник којшто во Рим беше толку блиску што го премостив тоа мало растојание. Ова е големо време на промени со вера.”

„Барам простување и соодветна покора, ако има такво нешто, на, што би рекле, највисоко ниво. Кога велам дека сум протестант, сакам да кажам дека тоа сум веројатно

15 Лик од песната на Браунинг Апологија за бискупот Блаурам (заб. на ѝрев.)

во некоја историска смисла. Тоа е еден вид на моја национална припадност. Јас сум Англичанец во Италија - знаете како е тоа. Недолично е да се промени верата. Ако јазикот не го зборувам сосема течно, тоа може да се гледа како работа на волјата. Мораме да останеме таму каде што сме. За англиканската црква малку знам. За вашата, се разбира, знам повеќе.”

„Знаете дека тоа е невозможно.”

„Мислам дека грешите. Кога би влегол во мрачна исповедалница и би посакал да се исповедам, дали било кој би ме прашал дали имам право на тоа? Исто би можел да постапи некој Евреин или Мохамеданец.

„Да, но простувањето не би било полноважно. Мора да се прифати целиот теолошки систем којшто пропишува што е грев, а што не е. Доколку Евреин или муслиман би признале дека јадат свинско, тоа на свештеникот ништо нема да му значи. А тие сепак не би признале дека во петок јаделе месо, бидејќи тоа не го сметаат за грев. Ме разбирате ли сега?”

„Некои гревови се толкави што сите вери ги осудуваат. Да речеме, убиство.”

„Господине Браунинг, дали сте извршиле убиство?”, се насмевна свештеникот.

„Ако се исповедам и кажам дека сум?”

„Зарем најнапред не би требало да ја решите световната страна на таа работа? Полиција, сведоци, судење, пресуда. Помирувањето со Бога е нешто сосема друго.”

„А ако убиството се случило толку одамна што е јасно дека световниот закон нема да го прогонува? Ако немало сведоци?”

„Кога?”

„Да речеме, пред дваесет и осум години. 1861-та.”

„Премногу сте прецизни за една хипотеза. Ќе ви речам уште нешто. Свештеникот е должен да молчи за она што ќе го слушне во исповедалницата. Тие тајни од него не можат да ги откорнат ни полициската истрага, ни тортурата на тиранска држава. Но неверникот, да речеме протестант, не може да дојде на исповед и да го очекува истото молчење. Доколку вие, а верувам дека сè уште зборуваме хипотетички, мене како на лаик би ми признале дека сте извршиле злостор, тогаш би бил должен да постапам како кое било световно лице и да ја исполнам должноста на обичен граѓанин. Мислам дека ме разбирате. Не би бил должен да ја чувам тајната.”

„О, да, да. Да останеме при нашата хипотеза и да ја направиме уште повеќе хипотетична така што ќе споменеме една песна што ја напишав пред многу години. Песната зборува за еден човек којшто сака една дама по име Порфирија.”

„Сум ја читал таа песна. Тој ја задавува со нејзината сина коса. Тоа го прави за да биде сигурен дека нејзината љубов кон него нема да се промени. Тој извршил убиство, и се чуди што Господ не изрекол ниту збор по повод тоа. Вознемирувачка песна.”

„И треба да биде таква. Добро. Пренесете ја таа ситуација во стварниот живот, сè уште хипотетички, а не поетички. Една жена издивнува во големи маки. Трпи силни болки.

Сопругот поради нејзината агонија е вон себе и сака да ја прекрати. Ја задушува со перница. Неговиот мотив е милосрдието. Дали тоа се смета за убиство?”

Отец Девре не гледаше во Браунинг, туку прилично вознемирено си нали себе уште една шолја црн чај и ја испи. Потоа стана, и со раката положена преку гради отшета до прозорот и се врати. „Диспепсија”, рече. „Вишок на танин. Ирците прават ѓаволски јак чај. Склон сум кон диспепсија. А вие сте”, рече со мала сенка на злоба, „отсекогаш еупептичен. Филозофија заснована на добро варење.”

„Никогаш не сум имал проблеми со стомакот.”

„Се гледа од вашите песни. Господ е на небо, и светот е убав¹⁶. Можеби, господине Браунинг, Господ стварно е на небото, но светот сосема сигурно баш и не е убав. Покојниот Хопкинс, кутар, тоа го сфаќаше предобро. Мисла од мисла јачејќи се ломи. Ноќта нè притиска и притиска, ќе нè докрајчи. Се разбира дека станува збор за убиство. Само Господ може да даде и одземе живот. Ништо повеќе нема да кажам. Дали би сакале да ја погледнете библиотеката на нашиот колеџ?”

„Книги, книги, ги оставив книгите. Каде човек би можел да побара прошка?”

„Кога би го одобрувал своето дело, не би барал прошка.”

„Тоа дело е направено во голем страв. Но, мораше да биде направено. Или пак, доколку сакате, гревот е направен со полна свест за грешноста, но други обзири превозможнаа. Речете ми, постои ли пекол?”

„Се разбира дека постои. Не пекол востановен од страната на бог тиранин, туку оној што грешниците го бираат по своја наклонетост. Грешникот којшто не е верник, којшто не е католик, така да кажам, мора да постапува онака како што е научен, мора да го пронајде мирот како знае и умее. Молите се за простување, но не надевајте се на гласот на проштевањето. Гласот на проштевањето ѝ пропаѓа на вистинската Црква. Тој можеби би молел за прошка, но никогаш не би бил сигурен дека простувањето ќе му доликува. Гледате во каква тешка ситуација се еретиците.”

„На што се надевам во другиот свет?” Браунинг сè уште имаше трошки во брадата; тие донекаде ја ублажуваа сликата на ужас во неговите ококорени очи.

„На читателската публика, како што стојат работите, вие ѝ рековте на што може да се надева. Започнатата работа ја завршува Господ. Тој ги одбива рамнодушните, но сè уште не е сосема јасно како тоа го прави. Во вашето дело нема пекол.”

„Тоа е само мое дело. Додуша, не настанало во намера да биде обична забава како што се цигарите или играта домино. Но, делото не е живот. Да се каже за него дека е епифеномен на доброто варење неправедно е, но допуштам таква фриволност. Откаде мо е правото скришно да му се потсмевам на нејзиното дело? Важна е намерата. Нејзините намери беа добри.”

¹⁶ Завршен стих на една лирска песна од позната драма на Браунинг Пипа минува (Пиппа Пассес). Драмата зборува за една фабричка работничка која има само еден слободен ден во годината, и него го минува во прошетки и песни (заб. на ѝрев.)

„Морам да одржам служба, господине Браунинг. Во кој хотел сте сместени?“

„Во оној првиот спроти тревникот. Најблискиот.“

„Јас, се разбира, ќе молчам. Од почит спрема вашата величина. Ако навистина сакате да бидете поучени и прифатени, нема пречки, освен времето.“

„Нема за што да се молчи. Само ви изложив една хипотеза. Но, не зборувам хипотетички кога велам дека секој човек на мои години мора сериозно да се запраша за своите шанси во иднината. Реформацијата“, додаде, „била историска нужност.“

„Вие протестантите сте воспитани така да мислите.“ Му ја пружи раката. Со другата лесно се удираше по градите - поради диспепсијата, не поради каење. „Чест ми е што нè посетивте. Ако сакате уште да поразговараме, знаете каде можете да ме најдете.“

* * *

Во една друга просторија на истиот колеџ, Маларме и Клод седеа со исусовецот отец Алан. „Потеклото на името не е јасно“, рече отец Алан на добар француски со единбуршки нагласок. „Со името се правени шеги уште додека поетот беше жив. Отецот, Дејвид По, минуваше уште полошо, бидејќи беше ноторна пијаница. Во списанието Ремблер беше објавена една скарадна песничка на француски која се викаше Sur un POE de chambre.¹⁷ Одеше вака:

Татко му беше нокшир
мајката кригла
а баба му пинта.

На Едгар тоа име никогаш не му се допаѓаше. Презимето Алан го ублажуваше впечатокот.“

„Во какво сродство сте вие со него, оче?“

„Јас сум потомок на Џон Алан. Додека одеше во училиште во Лондон, Едгар сите го знаеја како господин Алан. Џон го беше пратил во училиштето во улицата Слоун на подучување кај сестрите Дибур. Ќе се сетите дека Едгар го користи тоа име во расказот Убиства во улицата Морг.“

„Не сум обрнувал внимание на потеклото на имињата. За тоа како Аланови го усвоиле По го знам само она што на умирање можеше да ми го каже занемоштениот Шарл Бодлер. Простете што сега ќе бидам нестрплив да го видам тој непознат ракопис.“

Отец Алан беше Шкот од низина, на околу педесет години, со гаврански црна коса без патец, со густе веѓи, лоши заби, а неговиот нос и брада Маларме себе си ги опиша со англискиот збор *questing*.¹⁸ „Тоа е песна на еден школарец“, рече тој. „Без сомневање

¹⁷ На француски името По се изговара исто како пот (стомна). Pot de chambre значи нокшир, и отгаму оваа пакосна игра на зборови. Песната, значи, се вика На нокшир (заб. на ѝрев.)

¹⁸ Испитувачки (заб. на ѝрев.)

дека е напишана додека сè уште бил во училиштето Менор Хаус во Стоук Њуингтон; таа установа ја водеше извесен магистер Џон Брензби. Песната го опишува училиштето. Се наоѓаше во писмото упатено на сестрата на Џон Алан, Мери, која беше омажена за некој Алан Фаулдс и живееше во Климнарк. Навистина сакате да ја видите. Тоа е аматерска и незрела стихоклепија, ако тој збор воопшто постои.” Им го сврте грбот и замина до масата по којашто беа расфрлани хартии што наликуваа на писмени задачи.

Клод го искористи моментот во кафениот чајник да ја врати шолјата на црниот чај што не можеше да го пие; свекотот одвај се слушна. Пппп и потоа ппп. Подзамижа кога голтката што веќе ја проголта со мака се симна во хранопроводот. Патувањето со бродот беше напорно, ветровите се натпреваруваа со брановите; на брановите им беше подарил добар дел од свињското и туршијата. Отец Алан му предаде на Маларме еден пожолтен лист хартија напишан со кафеаво мастило и со уредни печатни букви - убав препис за гордоста на еден ученик. Клод не знаеше англиски доволно добро за да може да разбере, но застана така за преку рамото на Маларме да може да го види делото на еден несомнен уметник, па макар и младешко. Песната одеше вака:

Кон бедемот од цигли
што со ломно стакло прекриен е,
зад ѕидот од малтер,
заточените три пати поаѓаат
во недела, по стражарот
што, студен ко’ земја руска
и намуртен како Пруска,
сите по полиња нè води,
по села и по води:
во сабота.
Во недела посетуваме
село смрадно, село гадно,
каде, ко светци сите идни,
наслушнуваме сосем ладно
што ќе рече звоникот готски -
Звуците длабоки, задушени
во металното грло замелушени:
пискот на свона свона свона свона свона,
пискот и свекот на свона.

„Хм”, рече Маларме, „песна на школарец, како што рековте, но навестува иднина. Ми се чини дека училиштето и тамошниот начин на живот ги опишува во расказот за Вилијам Вилсон.”

„Таму имаше само едно своно”, рече отец Алан. „Го знам тоа село. Рака на срце, во таа црква прв пат го слушнав тивкиот глас што ме повика да се преобратам. Како некој да ми рече ‘Зошто би го следел Џон Калвин кога би можел да го следиш неговиот учител, свети Августин?’ Тоа обраќање имаше претежно интелектуална природа. Но за тоа сигурно не сакате ништо да чуete.”

„Па”, рече Маларме, „јас сум малку... можеби тоа е неизбежно.”

„Разочаран? Не би сакале да ја преведете на француски?”

„Мислам дека не. Бев романтичен и очекував некое изгубено ремек-дело. Но ви благодариме оче, и нема повеќе да ве задржуваме.”

„Па вие сте добродојдени, но јас морам да ја одржам службата.”

„Шкотска”, рече Клод. „Вие сте од Шкотска. Треба ли еден Французин да ја посети таа земја?”

„Зависи што бара Французинот. Стари расправи, она што ние на нашиот јазик го нарекуваме Auld Alliance, кралицата маченица по потекло Французинка. Во Шкотска ќе видите многу врес и многу девојки со ретка убавина со коса со боја на лен. Но сега сум во Ирска и не смеам да негодувам. Драго ми е што ве запознав. Само уште нешто - Едгар Алан мошне се плашеше од пеколот. Од неговите раскази стекнав силно чувство на божји суд. Но тоа вас не ќе ве интересира.”

„Како поет...”

„Да, како поет. Еден од нашите свештеници (неодамна почина и го покопавме, а беше, ех, во цветот на младоста, млад и умен) откри во неговите песни навестување за нова теорија на прозодијата. Само, беше рекол дека песните не му се добри.”

„Нам од новата поетска школа во Франција ни значеа многу.”

„Вие без сомневање во јазикот го наоѓате она што ние не го гледаме. Она егзотичното.”

Егзотично, помисли Клод нејасно, слушајќи во главата бонанг, гамбанг, сарон, гендер, кетипунг, кенонг. Егзотичното секогаш било зачеток на нешто ново. „Тогаш, одиме”, рече.

„На служба”, рече отец Алан, ракувајќи се со нив.

Клод и Маларме минаа преку Стивенз Грин на сончевата светлина која беше некако разводнета. Небото беше смуртено и матно сино - келтско небо. „Мислам дека би требало да прилегнам”, рече Клод.

„Сè уште ве боли стомак? Чаша виски добро ќе ви дојде.”

„Бррр.”

„Тогаш одморете се. Подоцна ќе јадеме ирско стју¹⁹, а потоа ќе отидеме во бордел.”

Клод зина зачудено. „Во бордел, Учителу?” Застана среде депресивното зеленило за подобро да го погледне. „Не смеете да одите во бордели.”

„Па не одам од похота. Сакам само да видам гола Ирка. Сум слушнал дека нивната кожа е посебна, сосема нежна. Исто така, сакам да го слушнам гласот на една Ирка во ситуација толку интимна што тешко би можела пристојно да се опише. Заради уметноста

¹⁹ Традиционално јадење од динстано месо и зеленчук (заб. на ирск.)

мора да се трпи”, рече, без ни малку иронија. „Кој е оној лут старец што со стап ги мава грмушките? Зборува сам со себе. А Каква е оваа чудна појава?” Зад аголот на улицата Графтон се појави мал оркестар на парталковци само со метални свирчиња и tambour militaire²⁰, а свиреа нешто налик на Марселеза. „Им укажуваат внимание на Французите, но откаде знаеле дека сме тука?”

„Тоа не ни е упатено нам”, рече Клод. „Веројатно овие младичи што одат по нив се ирски патриоти. Погледнете, носат зелено знаме. Ова што го пеат нема добар контрапункт во однос на нашата химна.”

Маларме ја искриви главата за подобро да ги чуе зборовите на песната:

Французите по море пловат,
вели Шан Ван Вот.
Ваму ќе доитаат,
Оранците ќе ги совладаат,
вели Шан Ван Вот.

Се појавија двајца полицајци на коњи. Додека старецот со стап ја преминуваше улицата, ненадејно се најде среде метежот, меѓу момчињата што бегаа извикувајќи и смеејќи се. Наскоро улицата се испразни. Едниот од коњите од не баш полниот подопажник немарно испушти парче лепешка што почна да чади. Старецот стоеше тешко дишејќи, држејќи се за срцето и незначително подигнувајќи го стапот. Клод и Маларме загрижено поитаа кон него.

„Вие да не сте можеби поетот Браунинг?” запраша Маларме.

„Ги видовте ли тие силеџии? Ги видовте ли тие ѓаволци или ѓаволи? Множината е спорна.” Човекот во секој случај е речит, повеќе блед отколку браон²¹. „Мислев дека во овој град никој не ме познава.”

„Ве слушав како читате поезија пред многу години во Лондон. Патем, ние сме Французи.”

„Французите не знаат за мене.” Веќе не дишеше тешко.

„Еден Французин, еве, знае. И самиот напишав еден драмски монолог.”

„Сакам коњак. Еве го хотелот.”

„И ние отседнавме овде.” Кога беше сигурен дека Англичанецот се опорави, Клод се наклони и се качи горе, прескокнувајќи скалила. „Ирско сју”, довикна Маларме. „Ќе ви почукам во седум.”

Во салонот на хотелот еден разуздан свештеник пиеше чај со двајца парохијани. Таткото на семејството им ја пееше песната „Замокот Бларни” на двајцата синови и на

²⁰ Војнички добош (заб. на ѓрев.)

²¹ Бројнинг на англиски значи кафеав, исончан, оној што темнее; оттаму играта на зборови (заб. на ѓрев.)

неколкуче ќерки. Едниот син, синооко момче со наочари, облечен во морнарска облека, продорно се загледа во новодојденците. Браунинг трмаво седна крај прозорецот и лупна со стапот по масичката за да го викне келнерот. „Конобарите се будали”, рече. „Гледате дека овде имаат два часовника што покажуваат различно време. Кога на еден од нив му обрнав внимание за тој факт, ме запраша зошто би фрлале пари на два часовника коишто покажуваат исто време.”

„Такава е келтската логика. Има во тоа некаква смисла. Поетска смисла, во некоја смисла.” Маларме ја извади својата малечка кеса за тутун полна јак тутун и спретно завитка една цигара.

„Што бара еден Французин во Даблин? Е, можеби го знам одговорот. Можеби бегате од париското славење на стогодишнината од револуцијата. Минав низ Париз на патот за ваму. Ја видов онаа смешна кула.”

„‘Пред мрачната кула витезот Ролан доаѓа.’”²²

„Точно, ја видов ноќе.” Тој погледна во Маларме некако благонаклонето. „Дали сте вие професор по англиски?”

„Сум, а покрај тоа и поет. Дојдов во Ирска да извршам некои истражувања на делото на Едгар Алан По. Тој многу ми значи.”

„Обично писарче. Комерцијален писател на ужасни тривијалности. На жена ми ѝ се допаѓаше, кој знае зошто. Никогаш нема да ве разберам, вас Французите.” Келнерот дојде, најавувајќи го своето доаѓање со ритмичко лупкање со тацната по коленото. Коњак. Виски. „Тоа е тој”, рече Браунинг додека металното лупкање полека стивнуваше. „Истиот тој не можеше да протури порака под врата затоа што пораката лежеше врз послужавник.”

„И тоа исто има некаква смисла. Веројатно пораката ја гледа како нешто неодвоиво од послужавникот. Што се однесува до разбирањето на Французите, тоа не е тешко. Нашата литература, тоа сме ние.”

„А јас неа веќе не ја читам. Во последно време сум преокупиран со Грците. Со моралните поуки на Есхил.”

„Литературата”, рече Маларме храбро, „нема никакви врски со моралните поуки. Ниту воопшто со идеите. Литературата има врска со зборовите.”

„Литературата мора да има тема.”

„Нејзина тема мора да биде самата таа. Како и во музиката.”

„Знам. Нешто за истражување на доминантата. Нешто за С дурот на нашиот живот. Тоа не е за иднината.”

Браунинг го погледна со крупните, остарени очи. „На својата жена ѝ препуштив да пишува за сегашноста”, рече тој. „Сега ја слават како голем поет. Често ѝ зборував дека мене ми останува само иднината. Иднината во која сите теми што надираат во светот на железницата и металните кули ќе бидат достапни за поетот, а не само глуварчињата и

²² Наслов на еден драмски монолог на Браунинг, инаку стих од Шекспировиот Крал Лир (заб. на џреџ.)

темјанушките. И говорот на поезијата ќе биде говор на урбаниот човек. Го споменувате Едгар Алан По, мувласано писарче вклетено во готско доба. Што значи тој за иднината?" Брзо го испи коњакот. „Сега е подобро. Има ли некој поет што напишал песна за окрепувачките својства на коњакот?"

„Каква нискост. Душата е сложена, нашата чувственост е лавиринт. Тоа го научивме од По. Неизмерната финотија на навестувањата, како во музиката. Не вовлекувајте ја музиката во царството на моралните императиви. Проповедите оставете им ги на свештениците." Од внатрешниот џеб Маларме ги извади листовите на ракописот испишан со виолетово мастило. „Мошне би ми значело да го слушнам вашето мислење за ова. Тоа е превод на англиски на една моја песна."

„Прочитајте ми ја. Очите ми ослабнале. Се надевам дека не е предолга."

„Овие неколку стихови ми ги донесе еден осумнаесетгодишен Ирец којшто живее во Париз. Ова е само почетокот. Јас знам англиски, но тоа сепак е научен јазик. Да се слушне мислењето на Роберт Браунинг..."

„Читајте."

Тие нимфи, нив сакам да ги овековечам.

Додека лесна,
нивната плот јасна, трепери сред зракот
под бокорни сништа.

Зар сè беше сон?

Мојата сомнеж, клопче од дамна ноќ, скриено
сред многу нежни гранки, што е, целата во прави
исти шуми, доказ, ех! дека само сам сум славел
победа низ совршената грешка на ружите.

Да размислиме...

или пар жени што се нудат
желба на сетилата твои бодри!
Фауне, сенка бега од очите модри
и студени, како вир од солзи; поневино:
но друга, сета воздив, кажи зарем веќе не е
како ветре на ден топол сред твоето руно?²³

„Доста, доста, добога."

„Веќе и нема. Но во оригиналот има уште многу повеќе."

„Таа песна ништо не кажува."

„Што кажува музиката?"

„Музиката кажува дека несогласјето претставува зло, но дека може да се претвори

23 Почетните стихови на славната еклога на Маларме, Попладнето на еден фаун, овде дадена низ еден посреден превод (заб. на прев.)

во согласја, во нешто добро. Постои врвно согласје, највисока каденца, којашто е толку добра што мора да го претставува самиот Бог.”

„Знаете дека ова не е такво нешто. Слушнете го на француски.” И тој почна да рецитира со затворени очи:

Ces nymphes, je les veux perpetuer. Si clair
Leur incarnat leger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus...

Браунинг мрмореше, се чини длабоко вознемирен:

Ружи, црешово дрво, цвет од јасмин,
камшик долг на жустар кочијаш,
удар со шака, не на мојот син,
туку на Типтон Слашер, веселникот наш...

Разузданиот свештеник и неговите парохијанци коишто пиеја чај ги погледнаа, а истото го направи и семејството на момчето со наочари во морнарска облека. Браунинг промрморе извинување себе си во брада. Додека виткаше нова цигара, Маларме му рече: „Не можете да побегнете од стварноста така што околу себе ќе подигнете брана од опипливи предмети. Предметите, всушност, и не се опипливи. Знаете што е опипливо.”

Браунинг внимателно го погледна. „На што мислите?”

„На ирационалните односи, ирационалните постапки. Сомнежи, хорди на древни ноќи. Постојат богови, но Господ го нема. Нема злостор и нема казна. Скриени желби, непредвидени а свесни постапки, изненадувања коишто во потполност доаѓаат однатре, не однадвор. Она што црковните музичари го нарекувале *modus diaboli* е само аугментирана кварта или снижена квинта или пак тритон.”

Браунинг тоа го разбираше. „Снижена квинта. Тоа не може да се отпее.”

„Може и тоа како.” И тој ја отпеја: фа си. „Нашиот композитор отиде во собата да одмори. Патувањето тешко му падна. Него го загрижува тритонот. Вас ве ужаснува. Суштината е во следново - ѓаволот не постои. Постои само Фаунот и тој се плаши од Венера. Je tiens la reine! O sur chatiment.²⁴ Но казна нема.”

Браунинг дишеше длабоко, најнапред грчејќи се а потоа мирно. „Го кажавте истото она што јас го зборувам цел живот. Нема причини за грижа.”

„Зборувате како Англичанец. И тоа како има причини за грижа. Уметноста не е лесна. Уметноста е неизмерно тегобна.”

„Го знам јас тоа.”

„Никогаш тоа не сте го знаеле доволно добро. Никој од вас. Кочијаш и веселник не можат да се римуваат.”

24 Ја држам кралицата! О казно зла... - стих од Попладнето на еден фаун (заб. на ѝрев.)

„Ќе дремнам до вечерата. Како рековте дека ви е името?”

„Чуму тоа ‘рековте’? Не ви го реков. Моето име, господине Браунинг, нема ништо да ви значи.” Додека се подигнуваше со помош на стапот, Браунинг љубезно му кимна со глава. Момчето со наочарите, во морнарска облека, со раченцата без ред удираше по клавишите на пианиното на другиот крај од просторијата. Браунинг запраша, исклештено:

„Тоа ли е музика на иднината?”

„Во неа барем го нема сегашниот С дур.”

„Сега одам малку да отспијам.” Додека излегуваше, Браунинг, облечен во гломазни чизми, внимателно чекореше по турскиот ќилим. Штотуку влегуваше една даблинска дама чиешто лице наликуваше на коњско, водејќи на врвка еден шпаниел. Браунинг малку го подигна стапот кон кучето, но не беше јасно дали тоа го прави од злоба или во знак на поздрав, и си замина.

* * *

Кочиите успорија кога влегоа во улицата Мекленбург. „Овде е ужасно”, им довикна кочијашот од седиштето, „но потаму куќите се подобри. Ќе ве оставам кај бројот деведесет.” Најлошите европски дупки, се сети Маларме дека некаде беше прочитал. Клод се грчеше.

„Ирско стју?”, запраша љубезно Маларме.

„Црно пиво. Мислам дека треба да се вратиме.” Беше валкано и многу одрпани луѓе клечеа по скалите уживајќи во свежината на летната вечер. Едно мрсулаво дете во разврзани машки чизми мрзливо тркалеше обрач. Двајца грубијани без крагни се удираа меѓусебно со раце. Една жена со коса налик на сиво гнездо го подигна фустанот кога ги здогледа Французите и ги поздрави со зарипнат глас.

„Да се вратиме”, повтори Клод.

„Таму потаму е подобро.”

Куќата со бројот деведесет беше добро очувана, градена во џорџијански стил. Маларме, со штотуку завиткана цигара во уста, не изгледаше вознемирен од окружувањето. Покрај одреден прозорец стоеја две девојки и цмокаа. Маларме го исплати кочијашот. Убавата џорџијанска врата, од којашто сè уште не беше излупена бојата, беше подотворена. Една девојка облечена само во кошула рече:

„Овде е поскапо. Тоа белки го знаете.”

„Каде е мадам?”

„Госпоѓата Мак е во бројот осумдесет и пет. Ќе намине подоцна.” Ги воведе во пространиот салон од левата страна на ходникот во кој се мешаа миризбата на расипана зелка и онаа на јак евтин парфем. Две други девојки, во кошули, седеа, подобро речено лешкареа, пушејќи и покажувајќи ги дебелите нозе во црни чорапи. Тука стоеше едно изветвено пианино, имаше кукли и перничуња. На ѕидот висеа слики на Девица Марија

со ѕвезди во косата, светиот Антониј со малиот Исус, Папата што благословува, Христос што се превиткува на крстот. „La damoiselle elue”, мрмореше Клод непрекинато.

„Дали некој од вас е Ирец?” запраша една од девојките.

„Ние сме Французи од Париз”, рече Маларме. „Би ни била чест да ги знаеме вашите имиња.”

„Каква врска имаат имињата со тоа?” рече девојката што ги вовеше внатре. „Пред некоја вечер овде беше еден свештеник којшто рече дека своето име го симнуваме од себе заедно со облеката.”

„Свештеник?”

„Повеќе поп. Рече дека жена му избегала со млекацијата. Крагната ја носеше в џеб.”

„Мене ме викаат Леди Бети”, рече најмладата и најмногу црнка. „Ова е Флери Крофорд, а ова Беки Купер.”

„Fleurie? Убаво име.”

„Тоа не ѝ е вистинско име. Ако сте стварно Парижани, ајде малку да ни парлате.” Маларме почна да рецитира, мавтајќи со рацете:

Que non ! par l'immobile et lasse pamoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flute
Au bosquet arrose d'accords...²⁵

Честар попрскан со хармонии, помисли Клод, флејтата ги просипува. Девојката по име Беки Купер му намигна и си ги тргна врвците на својот градник. Леди Бети рече: „Не разбрав ни збор, но звучеше прекрасно, навистина.”

„Токму звукот е важен”, рече Маларме кимајќи со главата. „Мојот пријател е музичар и тој ќе ви каже сè за звукот.”

„Знае да пее?” запраша Флери Крофорд.

„Chanter”, рече Клод. Ја извади цигарата од уста и запеја со груб баритон:

Ah! repomds a ma tendresse
Verse-moi, verse-moi l'ivresse.²⁶

Тоа е од операта за Самсон”, рече Маларме. „Ние двајцата не сме Самсони, иако дојдовме по малку tendresse и, се надевам, ivresse.”

„Убаво тоа го накитивте”, рече Флери Крофорд, „но ако сакате пар пати на брзина, ставите ги парите на масана таму. Кошта фунта.”

25 Но не! додека несвеста уморна и полна со врелина гушејќи го налутеното утро, само водата шумоли на мојта флејта низ честарот понесен во склад... од Попладнето на еден Фаун (заб. на ѝрев.)

26 Возврати ми ја нежноста, опиј ме (заб. на ѝрев.)

* * *

На тажното светло на летната вечер Роберт Браунинг се разбуди крепок, дури и гладен. Дремеше во кошула и чорапи. За прекрасно чудо, сонуваше еротски сон. Беше еротски, но легитимен, дури и легален, бидејќи го милуваше голото тело на својата дамна почината жена. Шпаниелот отпрвин нервозно залаја, а потоа се просевна и се склопчи да дремне на ќилимот покрај креветот. Таа отсекогаш имала помалку pudeur!²⁷ од него, се смееше кога првпат се беа соблекувале за тој чин, бидејќи тој се срамеше да се соголи во нејзино присуство и да го открие својот гломазен уд. Откаде генијот се смета достоин за почит? Стих од морничавата Аурора Ли, којашто светот ја сметаше за најголемо дело настаното по Шекспир. Љубовта, каква и да е, е најлутитот непријател на критичката веродостојност.

Првпат ми го бакна тој
секој прст на ракава што ова го пишува;
од тогаш чиста, белината своја ја чува.

Се разбира дека е, бидејќи со бакнежи го беше симнал мастилото од прстите. А како беше она другото?

Од сите мисли за Бога,
што во душата ќе се родат
со псалми музика строга,
кажи ми како ќе се згодат
дар и милост поголеми од ова -
'Тој милата своја во сон ја довикува.'

Па, тој и ја повика во сон, ѝ даде вечен мир и штогоде мислел Господ, нејзиното бело тело од сенка му се препушти на вечниот сон и тој сигурно не ѝ ставил зборови во умирачката уста кога таа рече Задуши ме, задуши ме со својата љубов. И да, големиот бог Пан набљудуваше од цветните тапети (беа ли тоа тапетите од куќата во улицата Вимпол, а не од Фиренца?), тој полуврв, оној што создава поет од човека, иако всушност би требало да прави обратно. Никогаш не бил важен законот, туку мотивот, и тука лежеше проблемот, за него мораше да пресуди Бог. Е па добро, мотивот беше сосема хуман, а за потсвесниот порив стана свесен дури откако го изврши делото. Може ли човек да се обвини затоа што предочна го сфатил вистинскиот, или несвесниот мотив? Тоа да му го објасни, и можеби да го утеша, му беше потребен поетот-свештеник. Поетот којшто пишуваше за градот со кули и гранки меѓу кулите а потоа исчекори во луд галоп, уништување на метриката, беше некаков вид на Браунинг изваден од рерна дури откако загорел. Доста за тоа. Нејзините

²⁷ Срамежливост, обзирност (заб. на ѝрев.)

песни не беа добри, и неговиот вистински грев можеби се состои во фактот што тоа никогаш не ѝ го изрекол. Беше читал дека пеколот е ѓубриште во близината на Ерусалим, коешто неумерено е преувеличувано во место на вечно жестоко страдање. Глупост.

Моите денови се во раката Твоја!
Нека биде волјата твоја!
Нека староста ја фали младоста, а смртта
неа нека ја оконча!

Премногу врева, премногу потврди за да се прикрие сомнежот. Можеби оној Французин, кој и да е, има право? Да се исфрлат идеите? Нејзиниот голем бог Пан беше бог на сè, значи Бог, и на својата флејта никогаш не можел да отсвири ништо морално. Го пецкаше бешиката и тој старечки се закикоти. Пи-пи, Пипа. Отсекогаш бил подготвен за потсмемот на простаците. Требаше да го праша кочијашот од Ист Енд што е тоа распичојла. Па, британски публикуме, вие што не ме сакате (Бог нека ве сака!). Клекна како да ќе се помоли и од под креветот извади нокшир. Некои нокширот го викаа Едгар Алан. Светов е вулгарен, си мислеше, и време е да се напушти.

Оној кој не го сврте грбот туку тргна право напред,
Оној што не се сомневаше дека дождот ќе се струполи врз него
Којшто не сонуваше дека злото ќе победи, иако на добрите зло им се прави,
Мислеше дека паѓаме за да се дигнеме, дека нè мамат за подобро да се бориме,
Дека спиеме за да се разбудиме.
Нека Пан тоа го засвири и за појас да си го закачи.

* * *

Маларме сè уште се наоѓаше во собата, без сомневање разгледувајќи ги розикавите бемки врз телото на блудницата, проучувајќи ги каденците на простиот ирски англиски. Клод после своето кусо уживање во чорапи се поткрадна во празниот салон; чувствуваше посткоитална тага, ја гледаше сè уште недопрената Габриела Дипон како зирка низ златните решетки на рајот. Душите што се качуваа кон Господа минуваа крај неа како слабикави пламенчиња. Ние двајцата, рече таа, ќе ги пребараме честарите во коишто е Леди Бети. А потоа влезе Леди Бети облечена во градник и го отвори шифоњерчето со црни шишиња. Отвори едно, во темната чаша за вода го нурна жолтото грло на шишето и го понуди. Тој тажно одмавна со главата. Таа жедно пиеше. Тој стоеше покрај пианиното со извалкани клавиши.

„Отсвири ни нешто”, рече таа.

„Comment?” Со прстите на раката во којашто не држеше чаша таа правеше движења

како пајак. „Ah. Tu veux que je te joue quelque chose?”²⁸ Тој седна со откопчаните пантолони на подвижното столче пресвлучено со изветвен сомот. Со десната рака ги свиреше само слегувачките хроматски на аријата Ah! repends a ma tendresse. Ла бемол или Ас не постоеше - беше снижено на сол, то ест G. Боже.

„Знаеме, раштиман е. Штимерот доаѓа идната недела. Слеп е. Прекрасно свири. Знаеш, вистинска класика.” Клод не разбра. Но фразата што ја отсвири и повтори почнуваше со Цис, или Дес, како што Сен-Санс сакаше да каже, и завршуваше со обично G. Тоа е тоа. Фаунот тоа го свиреше на флејта. Му се заврти во главата. Се заврте на столчето и повика:

„Maitre! Je l'ai trouve!”²⁹

„Момент.” Збивташе: беше блиску до оргазам.

Тритон. Ѓ се потсмеваше на Ајфеловата кула. Им се постмеваше на сите закони и барања на механизираниот и морализаторско општество. Клод почувствува некој страшен восхит и стравопочит. Молските и дурски скали нечујно си се изгубија. Бидејќи од Цис до G можеше да се дојде и хроматски и со цели тонови. Постоеше нова скала, цел тон. Три прста на белите тушеа, три на црните, и отсвири тритон од почетокот до крајот на клавијатурата. Ова не беше Ајфеловата кула.

„Тоа не е вистинска музика”, рече Леди Бети. Тој не ја разбра. И да можеше, што значи мислењето на една блудница? И басот од наизменични Цис (или Дес) и обичното G - какви хармонии тој би поддржал? Ова е за влегувањето на Венера. Не треба да ѝ се потсмеваш на блудницата, таа е во службата на Венера. Светот се промени, бидејќи постоеше нов поглед на свет. Маларме се појави, комплетно облечен, дотеран, со штотуку свиткана цигара во устата. Клод со ококорени очи му рече:

„Го открив фаунот.” И му отсвири. „Чујте ја првата флејта. А еве ја и Венера.” Акордот во Дес дур во содејство со - како тоа би се нарекло? Секундарна септима од сол, со Ес како предна нота? Стручните термини веќе не користеа.

„Мислам дека го направивте тоа”, рече Маларме. Тогаш се отвори влезната врата и влезе мадам Венера, госпоѓата Мак лично, сопственичката на борделот; се ладеше со вечерно издание на весник и зборуваше дека целата е усмрдена од пот.

„Платија и си одработија, госпожа”, рече Леди Бети.

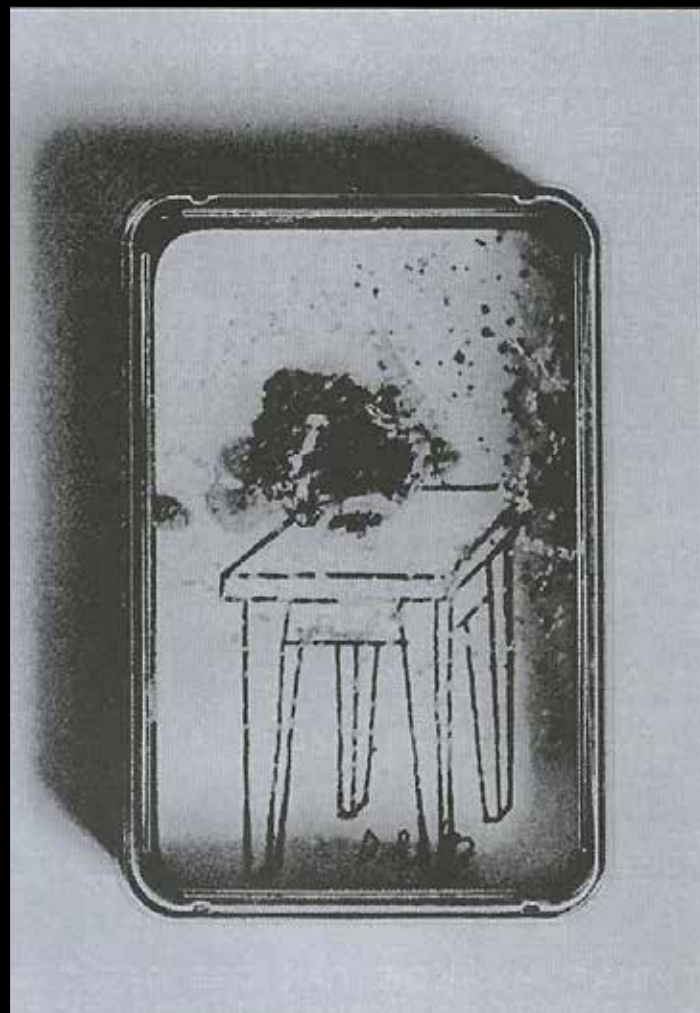
„Напротив”, рече Маларме. Клод победоносно отсвири Тритон по октавите.

„Звучи како ѓаволот лично”, рече госпоѓата Мак, ладејќи се со ладалото. „Ако ова момче сака да свири, нека свири вистинска музика.” Маларме му ги преведе на Клод нејзините зборови, а овој задоволно тргна да свири некој шлагер од „Црната мачка”. Веќе наредната вечер повторно ќе свири таму. Животот тече понатаму.

Ѓревод: П. Вулкански
извор: *The Devil's Mode*, 1989

28 Сакаш нешто да ти отсвирам? (заб. на ѓрев.)

29 Учителу! Го пронајдов! (заб. на прев.)

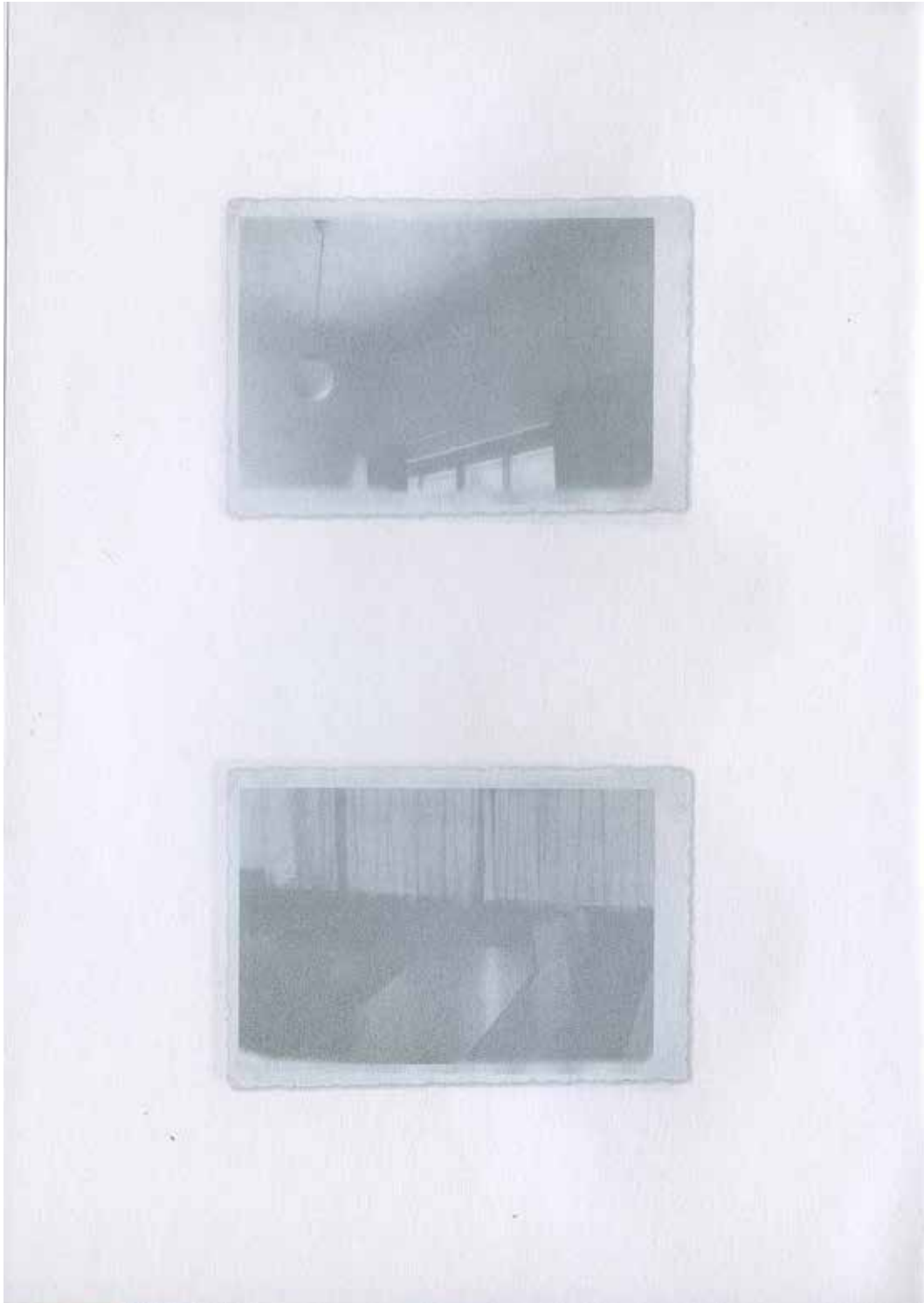


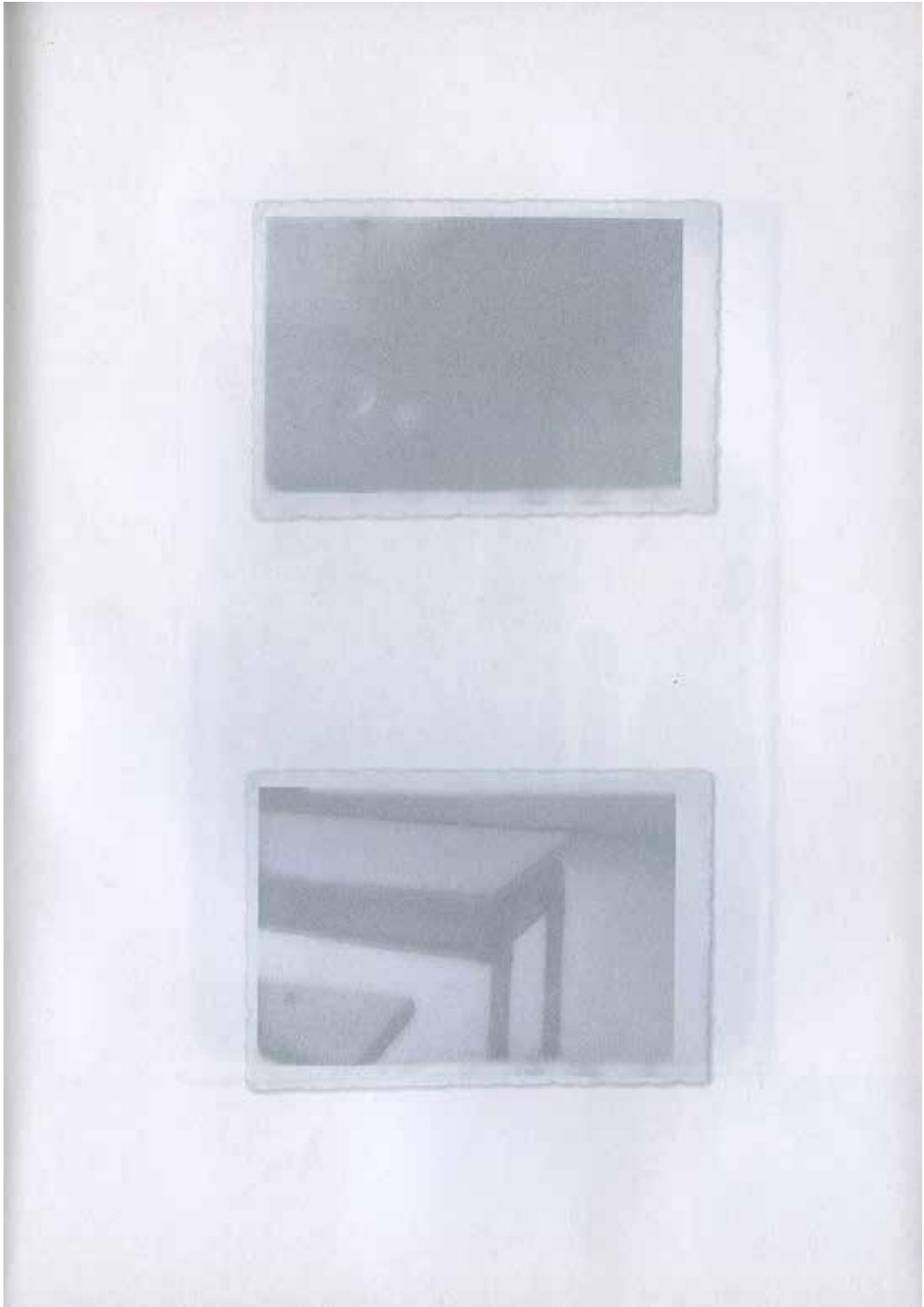
ЛОКАЛНА СЦЕНА

„ Смети од
школској животи „
од Нада Прла

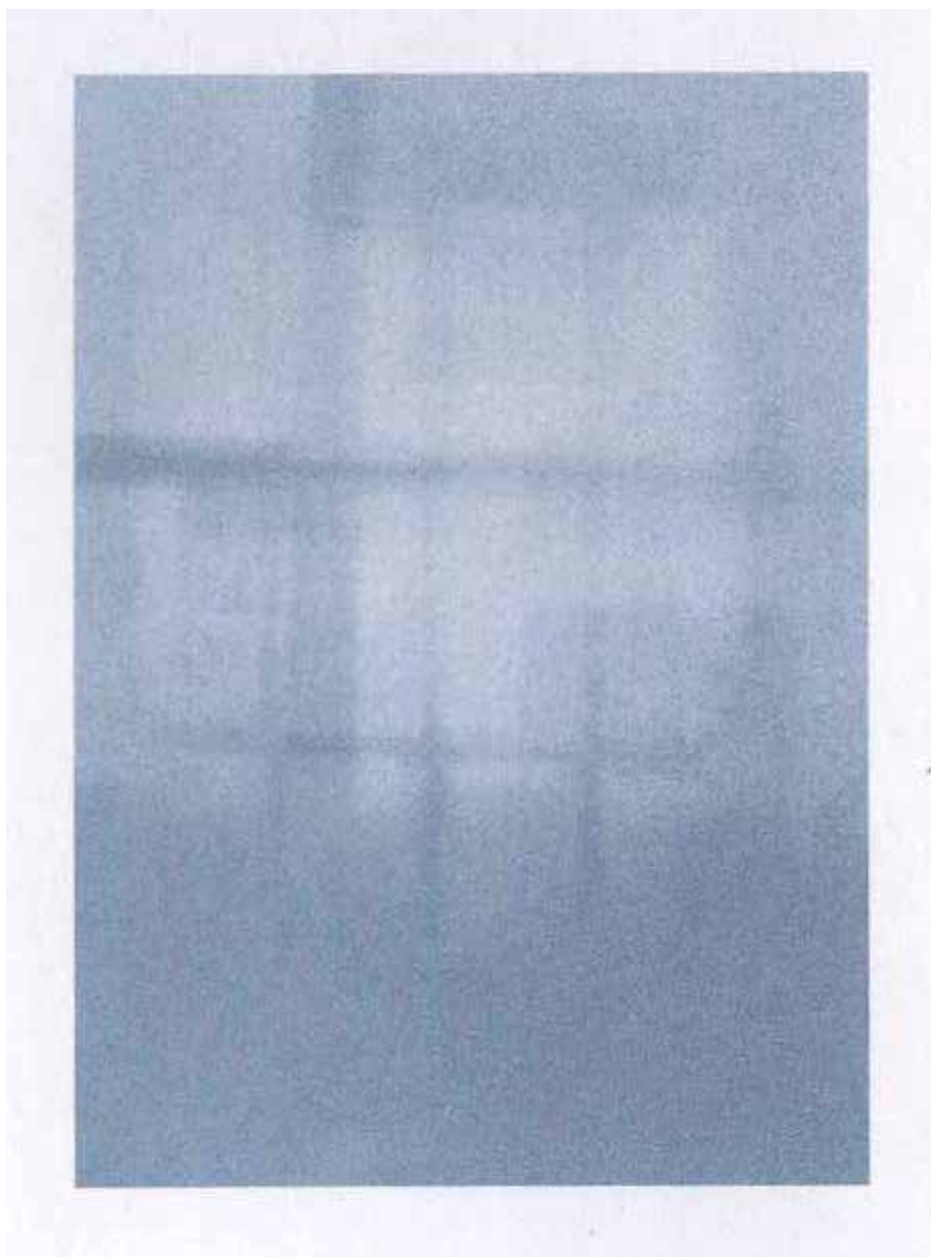


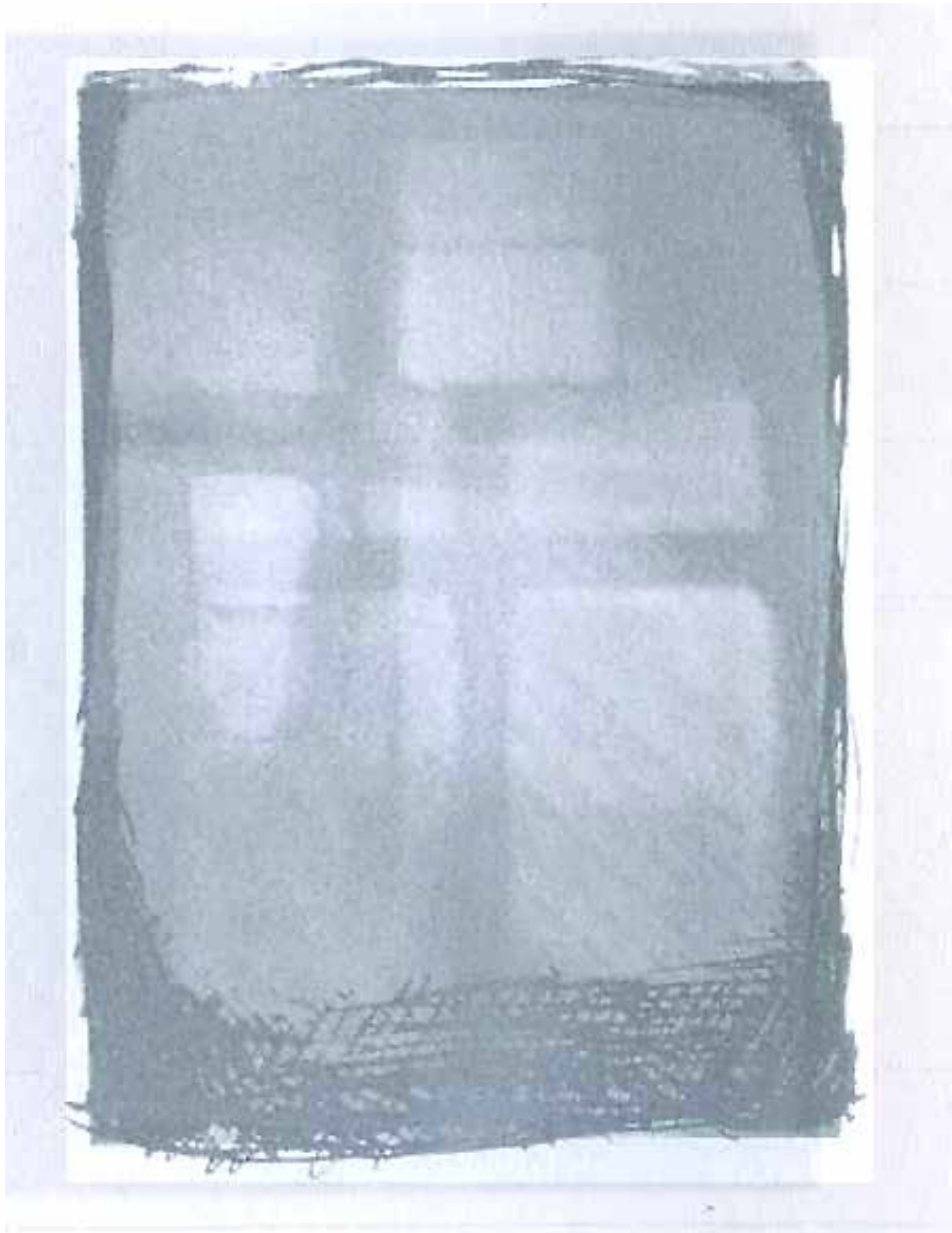


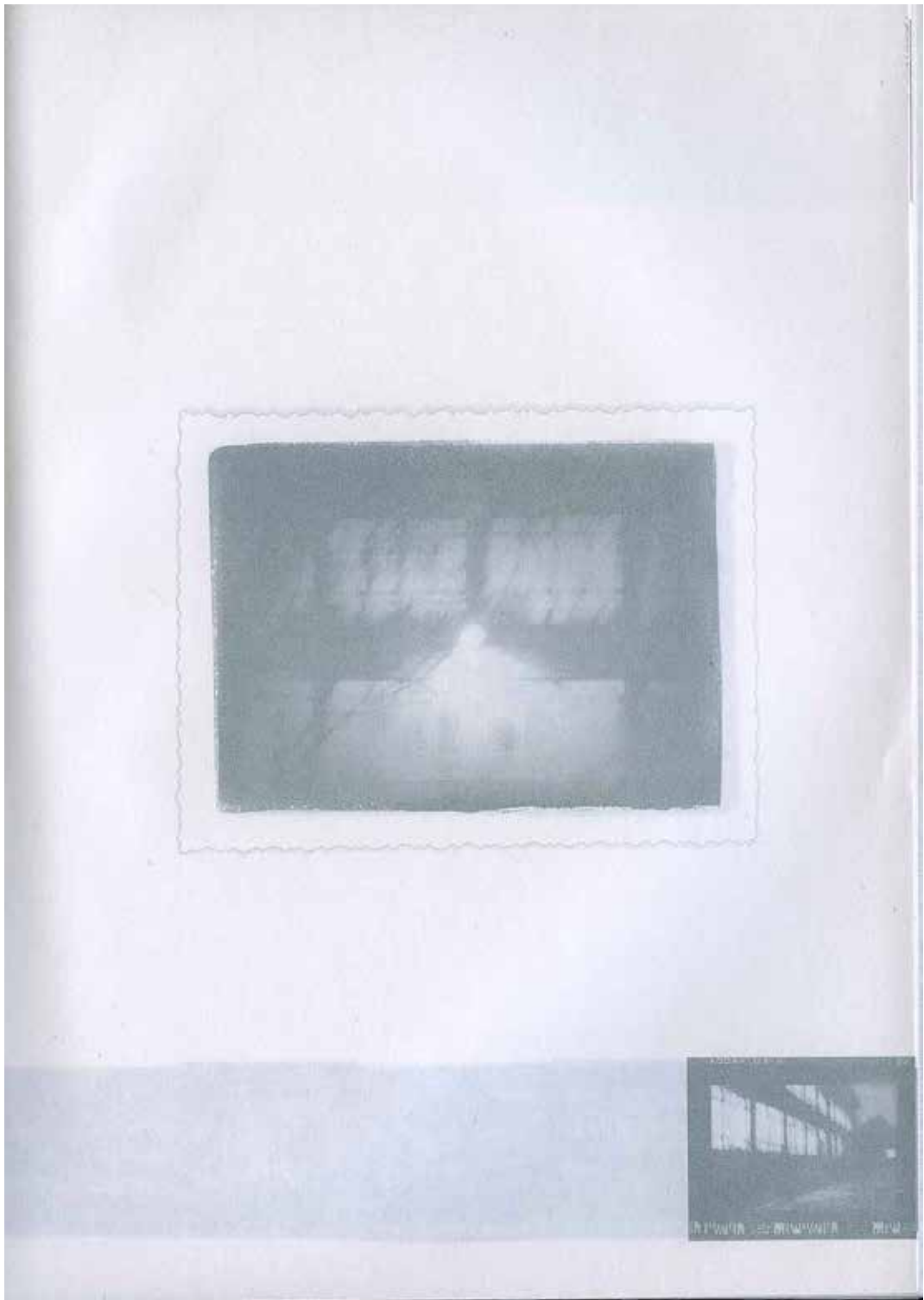


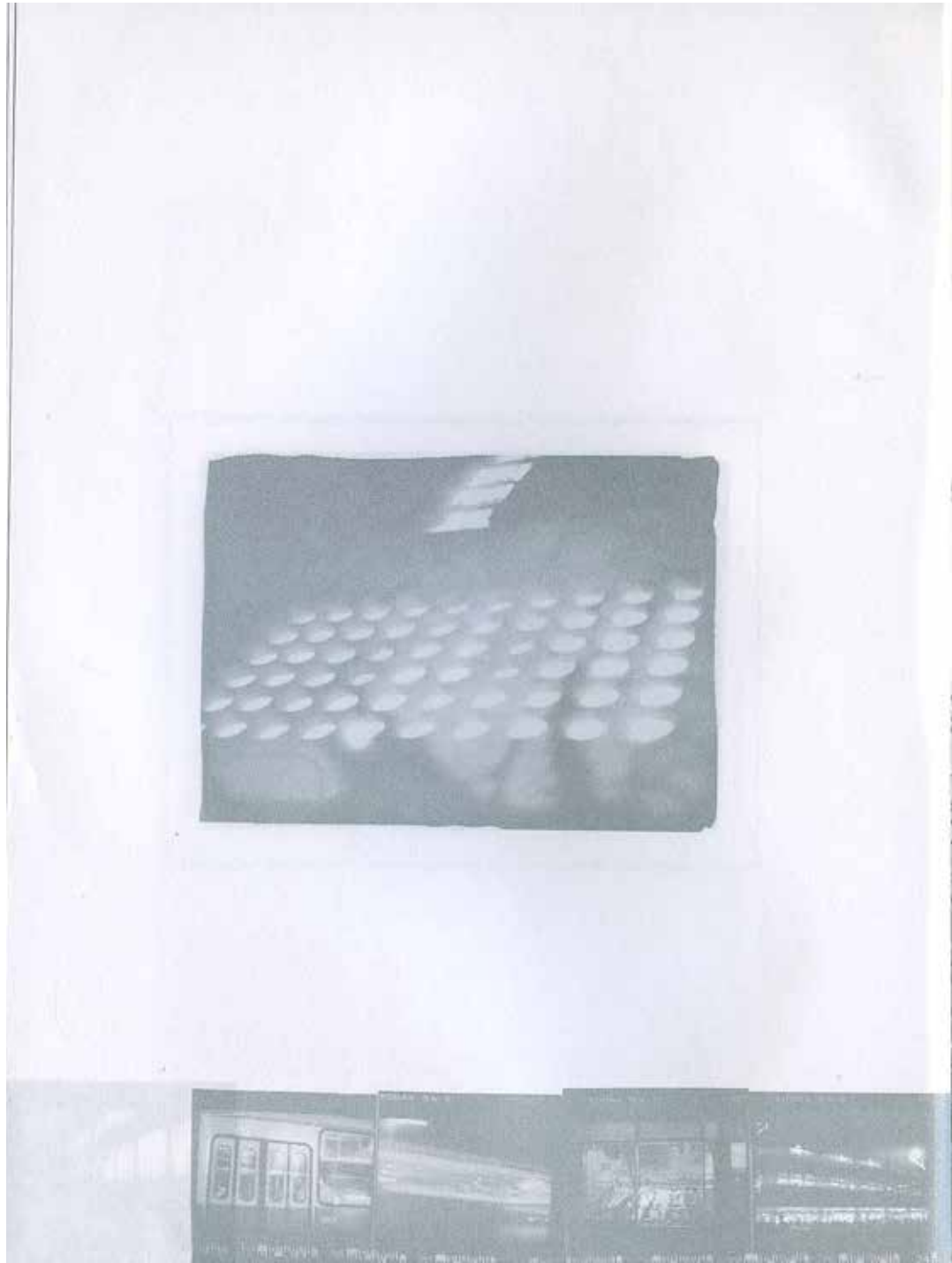


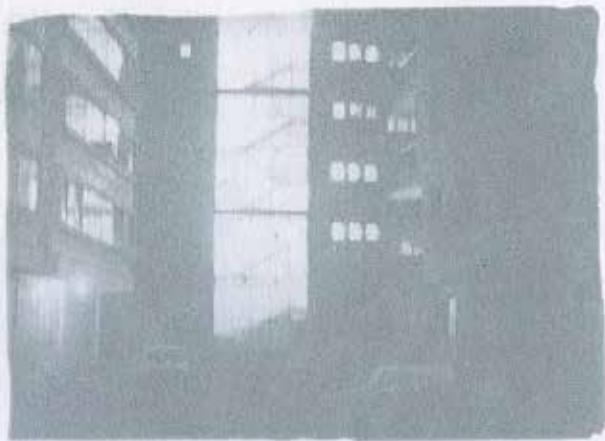


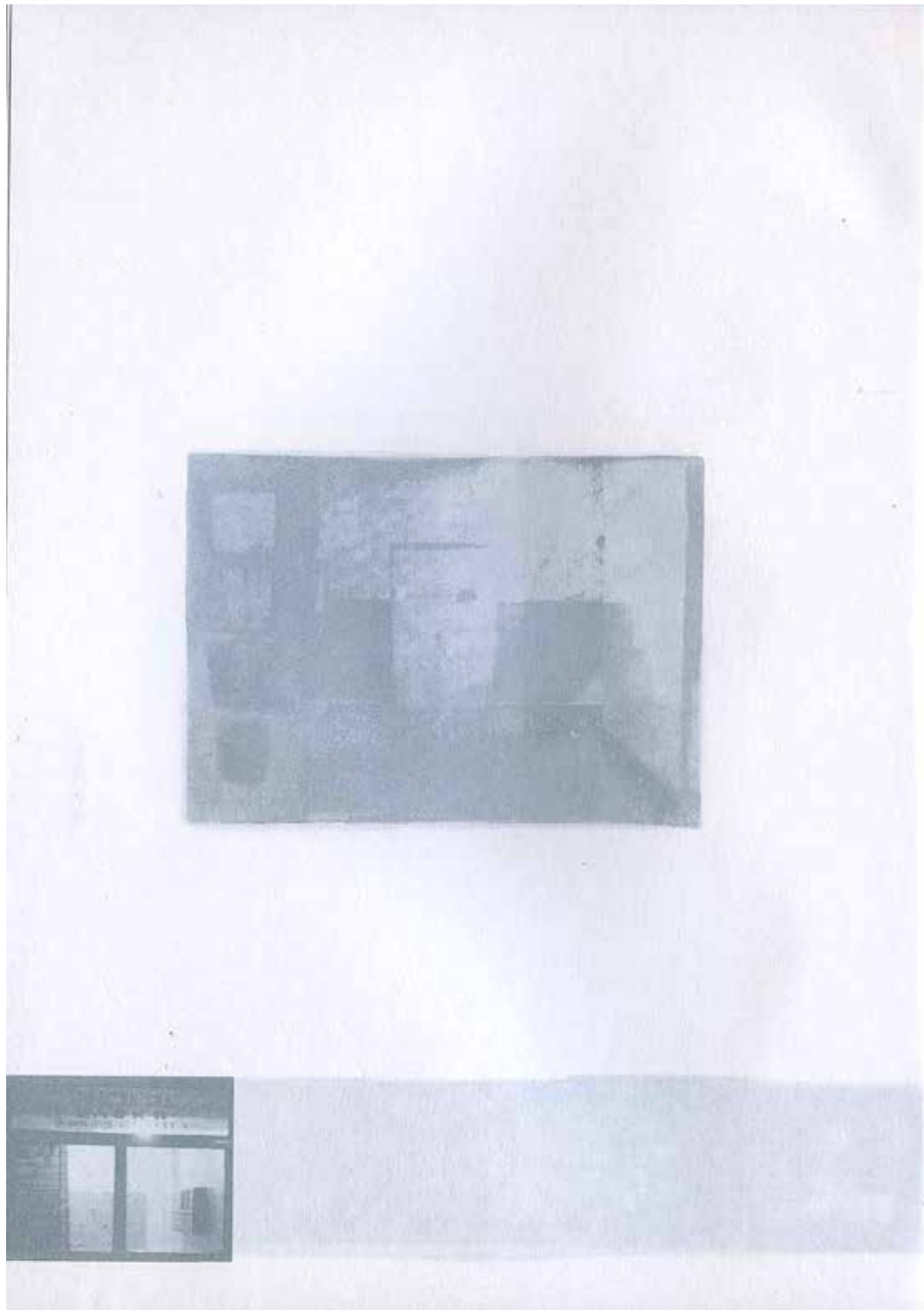






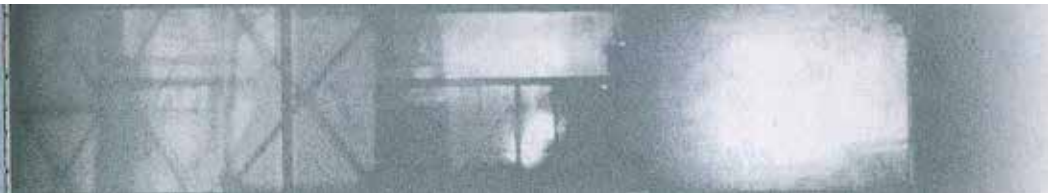










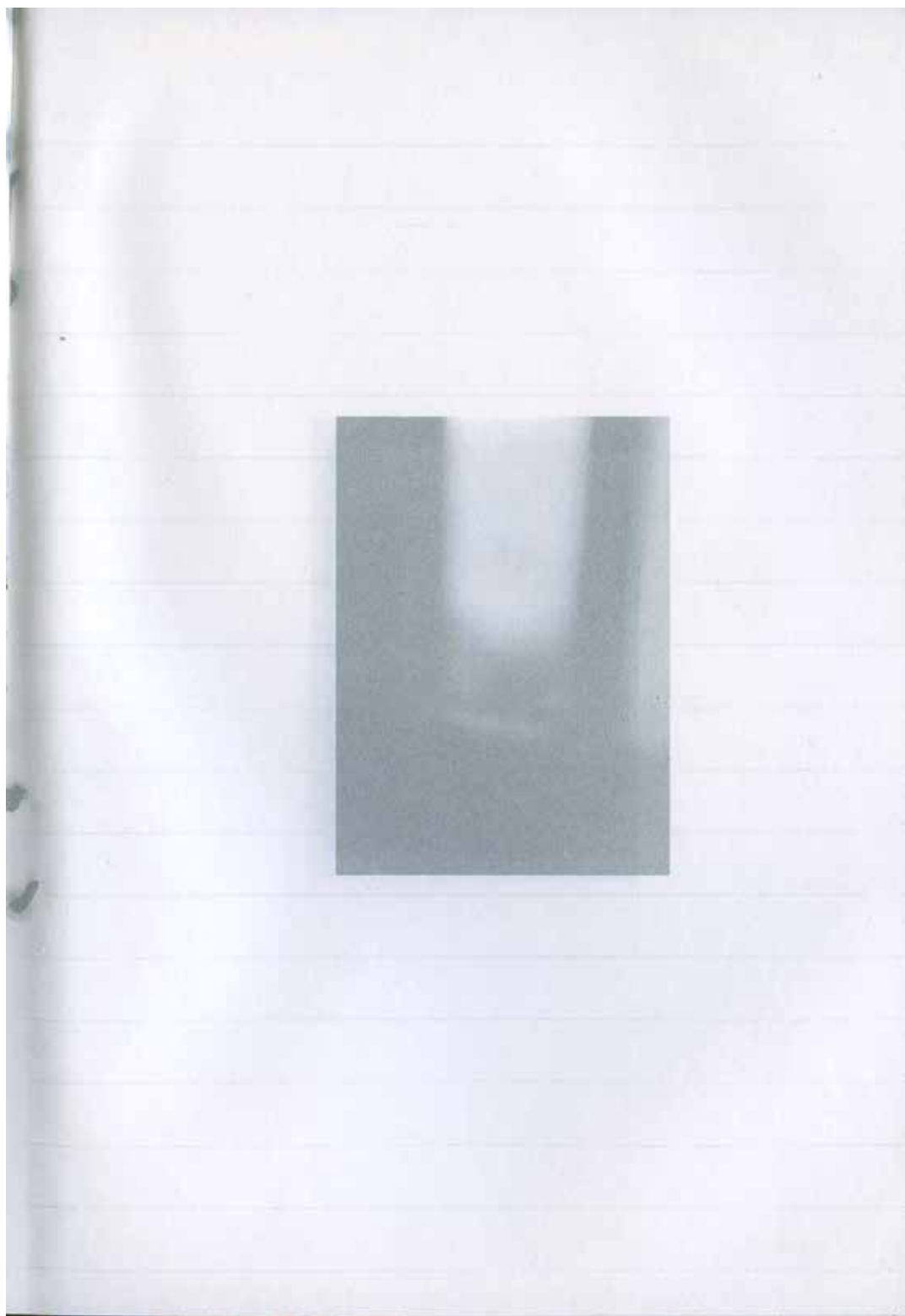


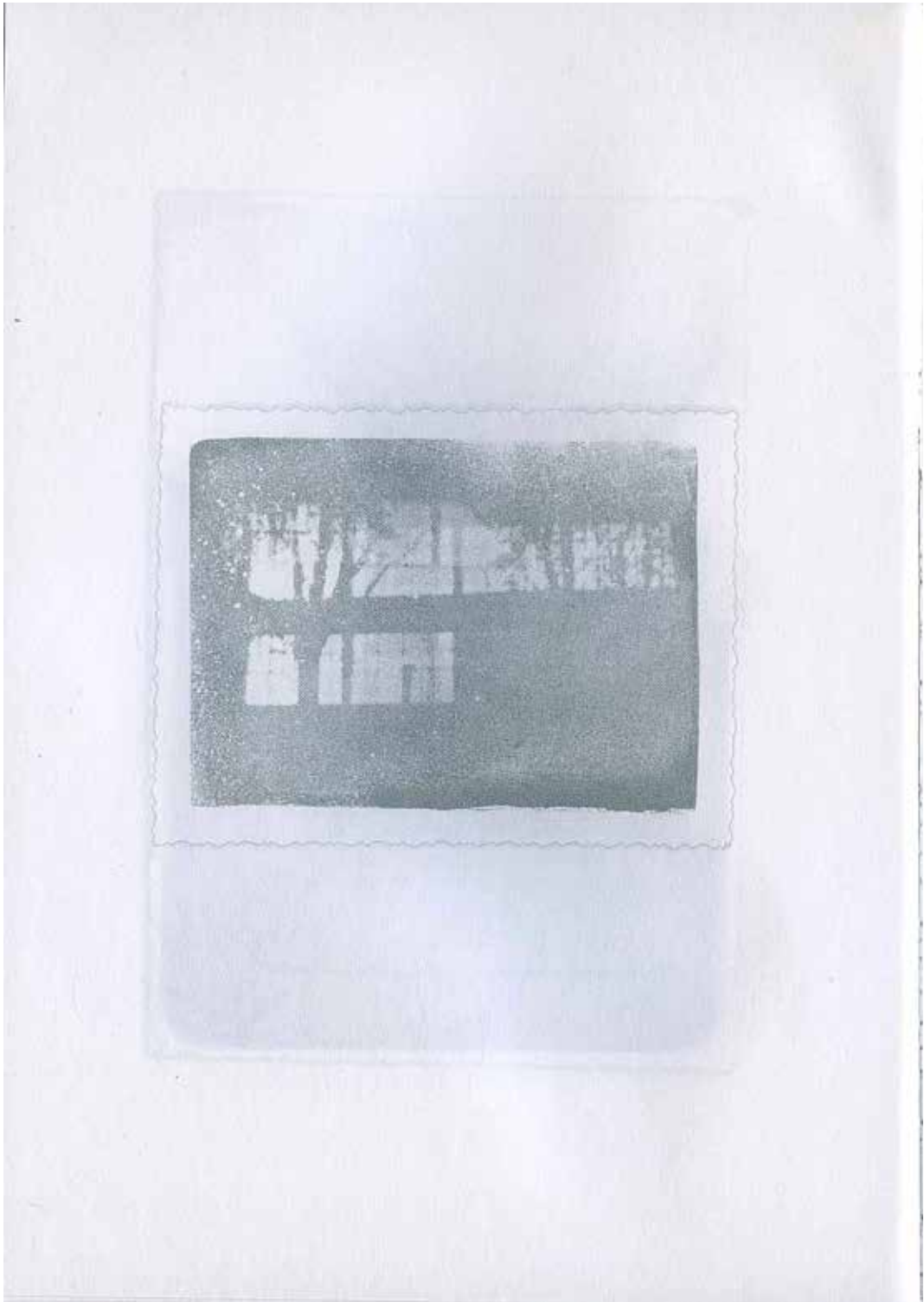
като ја издигаме нивото на турбулентност, кои се
во раде и ^{изволтаме} управале со уштите, еден злогласен. То,
и ако а така ~~ја~~ така нивното ниво уштите
акоа ќе го одржа четрипати со и ќе а
бери строите што

дла. 90804. (4)

1/1







Нада Прља (26) на читателите на Маргина им е позната како автор на кориците на броевите 13-14 (заедно со Б. Пешов), 15-16 и 19-20.

Таа е еден од ретките „ликовњаци“ во Македонија што позадлабочено (и од технички, а посебно од ликовен агол) се занимава со компјутерска графика и анимација, но малку е хендикепирана поради недоволно јакиот компјутер што го има.

Сјаен е „моден креатор“, мошне слободна и „откачена во изразот“ (црпи од маниристичките бунари: гроздови овошје како дел од облеката, флуоресцентни боји, техно елементи, пачворк структури...), а моментно работи на сликање врз ноќници за жени во бања!

Проектот пред вас всушност е дел од нејзината дипломска работа, но сам за себе е една од нејзините најзрели креации, каде што до израз доаѓаат оние елементи што го прават препознатливо разнородното творештво на Прља: лиричноста, интро/ретроспективноста, техничката избрусеност, мошне суптилното чувство да се најдат оние тивки шевови помеѓу мрачно носталгичната нарација и придушената ликовна повеќеслојност на компјутерски обработените фотографии. Станува збор за една графичка приказна (која тече низ фино исплетената игра меѓу тонови, ентериер и екстериер) за детството и училиштето, да речеме во форма на школска тетратка.

Оригиналот (и пообемно) дело е направено со помош на инк-џет принтер и со прилично користење на пауси што создаваат чудни игри на велови и палимпсести (но бараат апсолутна техничка минуциозност). Поради начинот на којшто се подготвува и печати Маргина Прља подготви една „офсет верзија“ на своето дело, во две бои, којашто е и мал печатарски експеримент, така што... ќе видиме!

Вардан Тушар Чучков, пак, прв пат објавува во Маргина и воопшто. Има 22 години, сериозно се занимава со музика, напишал неколку драми и живее во Скопје. И покрај техничката немарност (во поглед на ритмиката, прозодијата, лексиката...), она што фасцинира во неговите песни е храбриот избор на теми и беспопштедната критичка луцидност и искреност - токму она што им недостасува на епигонските фол(к) крда што се распостилаат пред тато, професорот, „националните величини“, во фотелјата на мртвата мајка од „Психо“ впајажинетите културни уредници... Токму поради отпорот спрема ова шугаво време и простор, којшто снажно зрачи од неговите песни, обидувајќи се да се избори за својата точка на поглед, „антипоетичките елегии“ на Вардан Тушар-Чучков се наоѓаат во ова списание.

Вардан Тушар Чучков

.....Presents

БИЗАРНИОТ МИНИМАЛИЗАМ!

Или:

Скриениот шарм на скопската буржуазија

Антипоетички елегии посветени на мојот татко Владо Чучков

БЕЗДНА

Три ливади исушени

три деца на кол набиени

три љубови со камион прегазени

три песни во бездна фрлени...

Во вистински час -

време на мудро премолчување

ГО ЗАБОРАВИВ ЧАДОРОТ НА МАРГИНИТЕ НА МОЈАТА ТЕТРАТКА

-Песна за Тато (оправдана илузионистичка алузија)

Серен К. ми рече една интересна работа,

ако не интересна,

тогаш сигурно битна.

За што битна, ќе се обидеме сега

заедно да процениме.

Проценката, велат, не е важна -

важна е само уметничката вештина,

занаеот, велат, битен бил.

Зошто битен, не знаеше ни мојот татко мил.

А мојот татко мил -

велат, во животот битна личност бил,

пишувал важни, сериозни дела,

фантазијата му била силно смела,

а банкарската сметка - прилично дебела.

Запишувал чудни нешта по тетратките свои

филозофски - точни, пред сè, мудрости, велат, тој брои.

За планински мудреци кои на земја се симнале
пишувал тој,
За стада овци со загубени овчари
повторно пишувал тој.

Велат, на крајот,
со своите мисли војна предизвикал тој!
Кој?
Зарем милиот татко мој!?

СМРТТА НА ЕДНА МАЧКА

Забрането за сите нарко-бебиња под 25 години

Седам на разбеснет стол -
чинам ми кине парче месо од задникот.
Сидовите околу мене крварат,
се лизгам од црвената леплива течност
што отровно се собира
околу моите избоцкани стапала...

Погледнувам надесно,
Бела (мојата мачка) си игра со Шприцот
наполнет од магичниот извор...

НЕ! - извикувам!
Тоа ми е последниот шут!

Бела се исплашува од крикот,
го испушта ганот од устата,
тој се крши,
а најскапата течност на светот
безмилосно се разлива по подот велејќи ми:
- Немаш веќе пари!

БАРАМ ОДМАЗДА!!!

Додавам шеќер во течноста на подот
и со последната трошка задоволство
кое останало во моето скурцано тело,
гледам и садистички уживам

како Бела сласно го излижува подот
и течноста врз него
Можеби почувствував и малку жал
кога ја гледав Бела како врескајќи
се превиткува во смртна агонија,
но - кој ја шнира.
Поради неа, и јас сега
ќе се превиткувам во претсмртни маки!

ПОЧВА

Исто како камен фрлен
во сребрената река на мојата надеж,
прицврстен со коноп
околу вратот мој свиснат...
...Тонам во принципите на принципите
на оваа јагленосана почва
што пород не дава - жена што плод не носи -
почва што на другите занесот
им го однела... одвела,
среќата во бунар им ја закопала,
а бунарот... во почвата сокриен
останал...

РЕБУС

Загубен сум на разбеснетото море.
Брановите ме фрлаат како играчка,
а јас се држам за едно парче изгниено дрво,
за едно парче од брод што не постои веќе.

Загубен сум и спас нема да најдам.
Помирен сум со тоа и ги гледам Ајкулите што кружат.
Но, едно ме интересира:
Дали воопшто постоеше некаков брод
на којшто јас пловав!?

НИТУ СМРТТА НЕМА ДА НЀ РАЗДЕЛИ

Љубовна приказна

Сонуваше за мене - мене ме нема...

(фикција престорена во неверојатна реалност)

Врескаш по гробарот - тој не обрнува внимание
на вресокот.

Во капелата сите плачат,
само ти се радуваш на играта на врапците
надвор... - циуциуциупиуциупиууциу!

Ме отворија, а последната желба ми беше
да не ме отвараат,
затоа што знаев дека ти ќе дотрчаш,
ќе почнеш да ме бакнуваш
и нема да дозволиш
повторно да ме затворат.

Со сила те оттргнаа од моите нашминкани
модри усни...
Љубов моја...

Само до пред два дена, некој да ти кажеше
дека со сила ќе те оттргнуваат од мојот бакнеж -
очите ќе им ги ископаше со своите
пурпурно лакирани нокти.

На гробот повторно ме отворија.
Само ти врескаш од неопислива болка
сите други се смејат
пијат Кока-Кола, Бонаква и цвакаат жито.
(Мама не можеше да дојде. Дента ја удри шлог.)

Плачејќи се обидуваш
да ме извадиш од ковчегот
и да побегнеш со мене
(како некогаш, кога заедно бегавме
од дома, ако помниш, љубов...)

Свештеникот ти удира шлаканица,
го пушташ моето тело, јас се враќам во ковчетот.
Попот ти се дере: -Смири се! Ќе си најдеш нов!
Ти го погледнуваш со твојот добро познат
убиствен поглед, го зашлакуваш попот
којшто без размислување ти враќа со тупаница
која те занесува и те бутка
во два метри длабоко ископаната дупка
за кого друг ископана ако не за мене...

*Утрешниите весници донесоа сензационална вест: СВЕШТЕНИК СО БОКС
ПРЕДИЗВИКАЛ СМРТ НА ДЕВОЈКА! ДЕВОЈКАТА БИЛА НА ПОГРЕБОТ НА
НЕЈЗИНОТО МОМЧЕ! ПОГРЕБОТ ОДЛОЖЕН!*

Причина за смртта: скршен враќ.

Свештеникот во ѓриѓвор, обвинет за убиство!

Гласовите велат дека ќе добие најмалку доживотна!

ПОСЛЕДЕН ВОЗ

На небо, како во рај ја чекам да дојде..
Девојката со милион Сонца во главата,
ја чекам да научи да лета
да ги заборави овоземските гревови
и на последниот маглив воз да се качи.

Тоа треба да се изведе што побрзо,
звучите на зелено веќе не означуваат слепило,
магливи годишни времиња се измешаа
во непробојна смеша на воскреснато лудило.
Тоа треба да се изведе што побрзо, час поскоро
пред лудилото да го нападне слепилото,
пред зимава да заврши, пред снегот да се истопи.
После ќе биде премногу студено да те дочекам!

Девојко со илјада месечини во очите што горат!

Ах! Ах! Ах! Три пати Ах!

Лудилото ги зароби
сонцето и месечината
свездите и планетите

во нашата лична, приватна Галаксија...
Пролетта веќе одамна дојде,
сонцата во главата на девојката со
милион сонцна во главата
изгаснаа како свеќите во
мојата триаголна соба...

Пролетта веќе одамна дојде,
месечините во очите на девојката со
илјада месечини во очите
истекоа низ белузлавата лигава материја
добро позната...

Пролетта веќе одамна дојде,
пред рајските порти стоиме јас и ти.
Девојко слепа со зелени звуци врз мантилот
звуци што тераат на повраќање,
на неподнослив нем говор - молк!

Пред нас стои полупразен воз
за кој се надеваше дека ќе нè врати назад
заедно со полузаспаните ангели
паднати, истоштени.
Стои пред нас возот
што требаше да нè врати назад
таму далеку, пред зелените
полуглуви порти на пеколот.

ЛЈ...

Чуден некој град...
Мистични светла
прегорен алкохол во срцата
изгазени души на плочниците
корумпирани нокти под улиците.

Чуден некој град...
Сите те сакаат кога зборуваш странски
гледаш отровни плуканици врз прогресот
со оловни чевли по техниката газат.

Мистични светла...
Чуден некој град...
Уметноста таму е див ветар
што ги движи едрата на луѓето.
Таму и Питагора би го распнале
ил' на кол би го набиле!

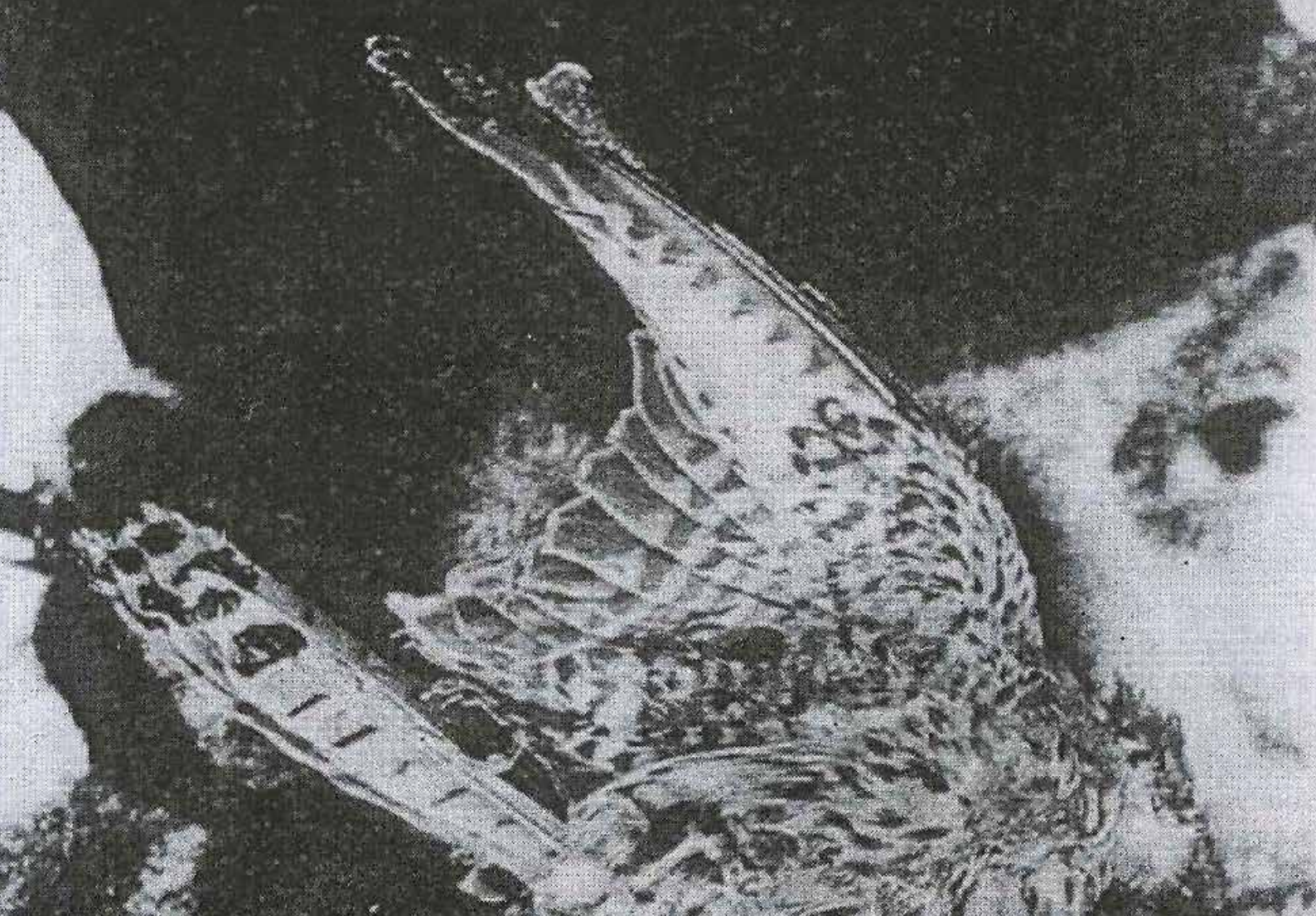
А јас седам таму,
во чудниот некој град,
и ти зборувам тебе
што значи култивираност!

Звукот на слепило означува зелено
уште малку мојата обвивка ќе ја снема.
Кога градот ќе почувствува дека ме нема
ќе дигне два прста и на спиење дома ќе си појде.

НИШТО КАКО СОНЦЕТО

На Стинг

Дека претскажувањето се исполни
знам
дека волците повторно завиваат на месечина
знам
дека чашата со вино се скрши
знам
дека логиката се удави во морето од емоции
знам
дека еден свет е доволен за сите
знам
дека желките повторно сонуваат
знам
дека сум заглавен околу нејзиниот мал прст
знам
дека повторно ќе бидеме заедно
знам
дека историјата нема да нè научи ама баш ништо
знам
дека нема зошто да плачам по тебе
знам
дека никогаш нема да бидам како тебе
знам



СОВРЕМЕН ПОЛСКИ РАСКАЗ

Krzysztof Jaworski

(Кшиштов Јаворски)

ИСПОВЕД НА ЕДЕН ПОЛСКИ ФРИЗЕР

Јас сум внук на фризер и син на фризер, што значи дека мојот дедо бил фризер и татко ми бил фризер. Татко ми пократко, зашто имаше несреќа и стана ноќен чувар. Дедо ми беше фризер цел живот. Цел живот ги стрижеше и ги бричеше луѓето.

Имав среќно детство. Знаев што ќе бидам кога ќе пораснам. Па затоа, речиси од среќното детство мечтаев по машина за пишување. Машина за пишување и машина за пишување. Како да немаше покрај машина за пишување ништо друго достоино за внимание.

А за што, по ѓаволите, би можел да мечтаам да се родев, на пример, додека не била пронајдена машината за пишување? На тоа не помислив, знаеме, човек млад па глуп! Особено фризерите.

Потоа ја купив мојата прва, толку посакувана машина за пишување. Се затворив со неа во осамената соба и стрижев упорно по ретката клавијатура. Тоа на сите им личеше на шега. Пред тоа морав да позајмувам машина за пишување, што не ми успеваше секогаш, значи луѓето можеа спокојно да спијат кога не ми успеваше. Со купувањето на сопствена машина за пишување, станав опасен, зашто доволно долго можев да им се предам на ноќните фризерски оргии. За среќа, тогаш за првпат се иселив од дома. Блокот во кој живеев здивна, а здивнав и јас, оставајќи ја апокалиптичната соба во осаменото срце на бетонската населба и со машината за пишување тргнав да се сретнам со насапунетиот простор на мојот град, мојот свет и мојот космос, за да бричам и стрижам цел живот како дедо ми и татко мил (татко ми, пократко).

Но дали животот им се насмевнува на фризерите? Животот, и тоа најмногу, може да му се насмевне на еден Елвис или на неговиот кадилак, или на убавата Ferronnière, или на Juan de Padille, никогаш не им се насмевнува на фризерите. Сеќавањето на еден осамен фризер од некоја второстепена планета изгубена во нечисти сапуници на неважно гратче се брише брзо, како напис на сидот во нужникот на станицата на тоа гратче. Судбина на фризерот, тогаш си помислив, тоа е судбината на фризерот.

Рано открив, а откривајќи порано, можев да се помирам со тоа. Не е важна внатрешноста, си објаснував составувајќи афоризми, но внатрешната сила не е чевел и врвка, туку духовна убавина. Не чистота на чевелот, туку чистота на духот. И благородност, која треба да се здобие со мудрост, а таа пак со работа. Над својот дух, се разбира, не надворешно, облечен и обуен. Чевелот, сепак, не може да биде благороден, а човекот колку што може повеќе, може, се убедував како чевлар, како дете на чевлар.

И читав, и се учев: „Во клозетската шоља не треба да се влегува со нозете, туку да се седне како на столче, со цела тежина на телото, така што задниците целосно и прецизно да допрат на клозетската даска.”

И читав и размислував: „Истовремено треба да се внимава да не се измоча даската, за таа цел треба да се придржува органот за мочање со рака, насочувајќи го кон шољата.”

И веќе знаев: „При користењето писоар треба да се приближиш до него колку е можно поблиску, дури и да го допираш леко со колената.”

И видов многу народ како молскавично и трепетливо му се приближува колку може поблиску, дури и го допира леко со колената. И јас сред тој народ се приближувам и го допирам.

Исто така: „Да се наведне напред, да се извади органот за мочање, леко да се наведне и да се испушти мочта до последна капка.” Да.

И: „Пред конечното завршување на мочањето не треба да се оддалечува од писоарот, да се избризува мочта по плочките.” Да. Исто така: „Во тој случај плочките околу писоарот ќе бидат суви.” Така беше. Живот едноставен како инструкција за употреба на шољата, живот на еден фризер. Така беше.

Но во животот на секој фризер доаѓа таков момент во кој може да се изгубат надежите. Зашто колку трае инструкцијата за користење на шољата, колку животот на човекот, а колку надежите на фризерот? Нешто што е едноставно за другите, воопшто не мора да биде едноставно за еден фризер што цел живот стриже и бричи и извлекува од бронзен ковчег машина за пишување од некоја некавалитетна домашна марка и тап, тап, тап, и заклучува со некакво диво жалење по хартија што се распаѓа: глупави шрифтови. Баш како што Елвис би пристигнал со кадилакот пред чорштињската фабриката за тенки рустки чорапи од каков било материјал и би заплакал со оловни солзи на разгазениот асфалт. А по асфалтот се тркала саканата кочија, топлата Беатриче, нежната Лаура и плас, коњот се посра. И оловни солзи и гомна коњски, и изменет машинопис, и Елвис мижи со очите, излегува од кадилакот. А од кочијата мавта Шопен, свилен ветер му излегува од градите и со тој ветер ги благословува околните шуми и полиња, но некако срамежливо ги благословува, како некој што е болен. Елвис размислува, очи трие, а има и за што да размислува, има за што да трие, зашто тие во таа Америка се страшно тапи, немаат традиција, мизерии без традиција, бедници интелектуални, отпадници од историјата, ѓубре духовно, коњски гомна на културата, безнадежници.

Така мислев. А од кочијата, оп, Мицкјевич скокна, се поздравува, раката ја извлекува, ја подава. А Елвис ја преместува гитарата и како веќе да нашол тема за разговор, без одлагање, и тоа коњот каква раса е дали е сив или можеби светло кафеав со црна гривна, вранец? Ој, глуп Елвис. Сепак коњ со боја како глушец, или страчка, или жерав, светлобронзен, истрижан, дереш¹, малку црвенкав, зеленикав како мувла, а само по бутовите дете би препознало, дека е како јаболко. Ех, глуп Елвис, се смее во себеси Мицкјевич, а однадвор ништо, ладен дипломатски израз.

А коњот, со сиви влакна распрскани по козината темна испрде како никаде никој на асфалтот пола туршија. А се вика Lamgi или Heizum, но сите го викаат Јашек. А Јашек со ¹ дереш (унг.) - коњ со црна или темнокафеава казина наместа прешарана со бели влакна

копитата клап, клап, клап, во далечината се мати, во маглата се разлева, како коњ, и пљас за збогување уште еднаш, пљас.

Пљас. И никако тоа да го опишам зашто шрифтоот само чука, а Елвис со Мицкјевич, а Мицкјевич со Шопен, а Шопен во кочијата, а кочијата веќе не се гледа а гомното смрди.

Ех, како би го истрижил тој коњ, избричил Шопен или Елвис, мислев и мораше на мене да се забележува дека имам толку голема желба да бричам, зашто луѓето почнаа чудно да ме загледуваат и морав да се откажам од помислата за стрижење, од бричење космичко, од помислата за препознавање на коњите по одекот на асфалтоот. Зашто одекот дефинитивно може да се распознае, како шрифтоот, само по што?

И се откажав. Но само надворешно се откажав. Внатре ме гризеше оган за стрижење и бричење. Но надворешно ладен студ, дипломатија, Мицкјевич.

Секундите се собираа во минути, минутите се лепеа во часови, часовите во денови, деновите испагаа од календарот, се одлепуваа како засушена кал од тркалата на кочијата. Пцовиса времето. Туп, туп, туп, стрижеше со шрифтовите мојата машина за пишување како погребен марш, свиреше на акордеон, составен од Елвис, на кого не му успеа да стане Елвис и стана стражар во местенце помалечко од дупка во гитара, поглупо од плунка на фризер. Тоа беа моите секунди, минути, мојата истресена кал.

Но во душата воопшто не ми свиреше Елвис, ниту стражарите, а уште помалку погребни маршови. Во душата ми свиреше страв. Не некаков обичен, секојдневен страв, туку метафизички страв на фризер.

Но како што е, јас сум тука со машината, па машината туп, туп во име на стрижењето и бричењето, а таму веќе на мене чека, раце трие, некаква секојдневна и обична, крц мене, крц машината за пишување и по крикот, по стрижењето и бричењето, без идеи како некој без промислување, без инструкција проста како инструкцијата за нужникот.

Па, каде е правдината, каде логиката? Навистина започнав да извидувам. И нека и морето се подигне за петнаесет лакти², ќе се спушти, и морските чудовишта ќе се покажат и ќе зарикаат. Па нека се запали и самото море, а од растенијата ќе се испушти крвава роса, зградите да се срушат, земјата да се затресе.

И нека луѓето почнат да лутаат без зборови, коските да станат од гробовите, да паднат ѕвездите, сè што е живо да умре, небото и земјата да се запалат.

Па нека.

Но таму некаде ми здосади извидувањето, морето ми беше далеку петнаесет лакти, а кај мене само река, конче од коњска моч не река, тенка, канализација, трисантиметарска и се вие низ бетонот, до самиот крај на светот. Луѓето и така лутаат без зборови, зашто не би можеле да лутаат зборувајќи, и одвреме навреме на време појдуваат до канализационата река. Сето тоа е некако без мерка, без пропорција.

Па да, може и без нив, мислам. Никому за среќа не му се потребни тие пропорции, таа мерка, глупавите луѓе покрај канализационата река. Се успокоив.

² стара мерка за должина (1лакт = 576 мм)

Бидејќи животот е краток и глуп како историјата на фризерството. Од бедни фризери, од фризерите на крстосците, фризери од белиот, црвениот и црниот гребен, до малтешките фризери, Тркалезната Маса, легендарните фризери што спијат, дури до славната графика на бакар од Albrecht Dürer, „Фризерот, смртта и ѓаволот”. Но, баш така.

Потоа останува само лазење. Лазење од кош, во разни градови, далечни, блиски, и така нема никакво значење. Чекање. Исчекување. Дури на крајот истрижав драма која одеше вака:

Хамлет, управник на берберо-фризерски салон

Лица:

Клаудј,	<i>фризер</i>
Хамлет,	<i>фризер</i>
Полониј,	<i>фризер</i>
Хорациј,	<i>фризер</i>
Лаерт,	<i>фризер</i>
Розенкранц,	<i>фризер</i>
Гилдерстерн,	<i>фризер</i>
Фортинбрас,	<i>фризер</i>
Гертруда,	<i>женски фризер</i>
Офелија,	<i>женски фризер</i>

Дух на фризер

Се случува во Полска во фризерски салон.

АКТ ПРВИ

С ц е н а п р в а. Пред фризерски салон.

ХОРАЦИЈ: Управнику, веќе е дванаесет, ми ветивте дека порано ќе завршиме.

С ц е н а в т о р а. Во фризерски салон.

КЛАУДИЈ: Управнику, веќе е дванаесет. Момци, работете брзо и одиме, старана моја ќе ми раскине, оти ѝ ветив дека ќе се вратам порано.

РОЗЕНКРАНЦ и ГИЛДЕРСТЕРН: Стварно, управнику, ветено беше.

КЛАУДИЈ: Не, не бидете таков. И така денес никој веќе нема да дојде.

ХАМЛЕТ: Н-н-нема да д-д-д-ојде, а-а-од-од-од каде ти, д-да-го-е-ебам, толку сигурен, дека н-нема -да-д-д-дојде?

ГЕРТРУДА: Се извинуваме, управнику.

ХАМЛЕТ: Ма б-б-егај, м-м-амето твое, е-е-еби се.

ГЕРТРУДА: Но ни ветивте дека ќе си одиме порано.

КЛАУДИЈ: Па, не нè подлажувајте.

ХАМЛЕТ: Н-н-на работа, ви велам, прво да го и-и-исчистиме дуќанот.

РОЗЕНКРАНЦ и ГИЛДЕРСТЕРН: Педер.

ХАМЛЕТ: Н-н-не ми м-мрчи таму под м-мустаќ ку-курвин сину. З-з-земај крпата и за-за-затворај.

Човечките трагедии се случуваат пред човечки очи. Особено дваесет и три минути по седумнаесет, сабота, март. Го спакував Хамлет и го пратив до едно познато домашно списание, потпишувајќи се со псевдоним Krzysztof Ptuso. Текстот го сметаа за вулгарен. Господине Krzysztof Ptuso, пишуваше, тоа што Вие го правите е скандалозно и дури не знам како да го наречам, единствена надеж во Бога е дека никаде нема да биде печатено.

А јас навистина морав да се мачам и да се трудам, зашто фризерите воопшто не бираат зборови, особено управниците на фризерски салони. Моите јунаци беа вистински, зашто со месеци посетував фризерски салони, заповедајќи, според студиите за драма, да бричат и да стрижат, да потстрижуваат, моделираат, да шишаат степенесто. Никогаш не се одлучив на тоа за постојано, признавајќи дека тоа не е баш машки. И затоа мојата прва драма, фактички, можеше малку да изгуби од веродостојноста, но да се разбереме, сепак малку изгуби, иако изгуби, не многу.

Бев во десетина фризерски салони, женски, машки и за двата пола: „Самсон и Клеопатра”, „Бербер машки”, „Кај Ромек”. Зачувани се километри магнетофонска лента, снимки, записи крадешкум направени во текот на стрижењето, дури и направени во текот на стрижењето, дури и фотографии направени со апарат „СМЕНА”. Многу добри слики, на крајот на краиштата. А после тоа, такво разочарување. Бев потиштен. Ме болеа влакната по целото тело.

Се свестив брзо. Современците не ме разбираат, добро, никогаш нема да работам за современците. Се помилив со тоа. Се помилив со недостатокот на слава, пари, влог и доход. Со нешто треба да се помириш. Што мислите, дека судбината ги разгалува фризерите, дека ги милува по ангелските коси? Како не. Ветар.

Го променив насловот на драмата во *Трагичнаџа историја на Хамлеџ, уџравник во фризерски салон* и го пратив до едно меѓународно списание *Friseur und Wirklichkeit*. Тоа беше списание кое живо реагираше на актуелните проблеми на современиот фризер.

Драмата ја одбија, зашто мотивирала непедогошки морал. Мојот Хамлет, бидејќи имаше мана во зборувањето, мораше итно да се јави кај логопед. Исто така, како што исчезнува од содржината на драмата, не работи.

Не на ваков начин, си помислив тогаш, Krzysztof-e Ptuso, не така. И се зафатив со пишување нова драма со наслов *Трагичнаџа историја на фризероџ Фаусџ*. Таа имаше исклучиво метафизичка, општонародна и човечка димензија. Таму оперирав со изрази како: добро бричење е крај на стрижењето, стрижење и нестрижење, каде завршува

стрижењето, таму почнува плаќањето, стрижењето е најголемото добро на фризерството. А како додаток во секој момент се појавуваше Mephistopheles со лик на фризер.

Познат домашен месечник ја отфрли драмата, не пишувајќи дури ни збор за појаснување. Почнав да се навикнувам на тоа, во стил на мислата на Ниче: „Тоа што не ме брочи, тоа ме стриже“.

Обидите да напишам роман *Фризерот со шажно лице* или поетска збирка *Бричена шрева*, срамно поминаа. Заборавен и несфатен од никого, се оддадов на невесели размислувања.

Токму тогаш, за првпат, почна да ме фаќа тага за фризерскиот рај. Никој не знае како изгледа фризерскиот рај. Дали е таму секој вака осамен како во својот нормален фризерски живот што треба да го отслужи на земјава? Кој може да се ослободи од службата? Колку фризери се местат на острицата од бритвата? Знаам дека прашањата беа глупи, недостојни за еден фризер. Драма за бричење и стрижење, пред сè, крв, метафизика, а овде меланхолија. Тешко.

Тогаш избегав кај канализационата река, за да набљудувам како по анемичниот и болен сируп се мавтаат партали што дури престанале да бидат партали и отпловуват некаде, никој не знае каде, можеби до фризерскиот рај.

И се влечев по мали улички како плунка, и кои како да беа натапкани со коњски гомна, а не со асфалт. А заедно со мене се влечеше Елвис. Значително побел од тогаш, кога го видов првпат, а неговата славна гитара постојано се покажуваше во замаглените прозорци од посраните згради, како лошо развиен слајд и молчеше, кога одевме така замислени и неми.

Впрочем, престанав да го забележувам Елвис. често се затворав дома, не излегував никаде и го слушав Buddy Holly. Имав таква плоча, од која постојано ги пуштав Heartbeat, Sand Me Some Livin, Hearbeat, Peggy Sue. Можев така со часови. По четири, пет часа ќе ги уфрлев во комбинација Everu day, It's Too Late и Peggy Sue Gog Married. Buddy Holly, најсветлата звезда на рокенролот и Елвис, крал. Но Buddy никогаш не дојде. Можеби веќе беше во рајот на фризерите, со своите глувчешко сиви наочари и залижана кадрава гривна од бесмртната коса, од ден на ден, сè повеќе бесмртна?

И така си најдов една апокалиптична соба во осаменото срце на бетонската населба и така лежев, анемичен, болен и непродуктивен отпад од културата. Ако има некаков рај, сигурно не е за фризерите. Отпловив како парталите од канализацијата по реката на стрижењето, иако се трудев веќе да ја заобиколувам канализационата река, луѓето покрај неа и Елвис, кој полека почна да станува како гратчето во кое се појави. Да оди до Чорштињ а се враќа со пекаес³, се колнам.

На крајот почнав да се мрдам само по назначена траса, од лево на десно, од горе на доле, и никаде повеќе. Само тогаш кога морав. А околу мене улици разгазени со коњски гомна, а околу мене моите партали, туберкулози и калосани декорации. Навистина, по некогаш

³ PKS (Panistwowa Komunikacja Samochodowa) - Државна Автомобилска Комуникација

сирнуваше сонцето, дарежливо делејќи злато исповраќано со својот блесок. И тогаш знаев дека тука е мојот дом, тука се улиците со гомна, во не коњски, туку човечки, гледаш, му велеш на Елвис, потчукнувајќи го по плешките интимно, како мајка на професионалец, тука е мојот дом. А сонцето се бацуваше со кадилакот, гитарата, кочијата и смртта со испотена кошула што невешто свиреше на акордионот. Радосното сонце ги покриваше со злато гомната на улицата. Среќни денови. Но овој пат не се појави ниеден Албрехт Дирер, не закрипе со длабалото, не се искашла во свитканата тупаница и традицијата беше победна за еден мит. Ден, во кој икало Средоземното Море, како што гласи легендата.

И се намурти Елвис, се намурти така, како што можеше да намурти само музиката на Buddy Holly со залижаните шишки. Стана лошо, а всушност стана нормално. Сè се стесни, свена, закрипи, пред посраното гратче пак почна да дефилира трисантиметарската река, ветерот се разбиваше од прозорците како да сакаше да го стави врз нив својот беззаб бакнеж или да засвири на усната хармоника педерска песна, започна губење на значењата, пропорциите и димензиите. Смртта со Елвисовата гитара обесена на вратот, како да смрзна сè со прстите и ми се потсмевнуваше низ бетонските небески тавани и отварајќи ја устата рече еден бесмртен збор: - те, фризер. Нема рај за фризерите, нема ангелски коси, нема милост.

Беше тоа, исто така, време на остри политички промени во мојата земја, па жестоко се заслушуваше во постојаните дебати: „Човекот со мишјо гомно на стапалата контра човекот со мишјо гомно во косата“. Се спомнуваше, исто така, и тоа многу често, за газот на народот, и дека владата сега бие по тој газ.

Така ме затече младоста и морав да зачекорам во векот на возрасните, и така некако невешто зачекорив, како да се симнував во трк од кочијата и со чевлите го стрефив гомното. Како да ми пукна жица на гитарата. Како што една беззаба ноќ, коњот Јашек го посра своето срце од жал по мене и пцовиса. Така пцовиса моето детство.

Денес е ден на фризерите. Се слави во чест на светското фризерство. Се сеќавам. Почнував да бидам возрасен фризер. Во главата ми провејуваа, како знамиња со прекрстени бритви, моите нови мисли. Дали тоа беше потребно, мислев, на пример, таа разновидност на суштества? Зар не можеше да се створи едно нешто, посреќно, што нема да се разликува од себе и меѓу себе, што нема да обрасне со четина? Очигледно не, скоро не успеа, ги кревав рамениците. Имаме разновидност, за да може секој и подоцна да ги разликува фризерите од кучкините синови. На пример, првите апостоли биле фризери. Во права смисла. А како што е познато времето на првите апостоли неповратно помина, останаа едноставно само кучкините синови. И така мислев да чекорам со толпата од фризери кои брзаа пред себе во денот на својот празник. А до мене Елвис и куќа од кибрит. Куќи од кибрит во кои дува ветер. Дали животот не е имитација, оти е некако поинаков од фризерот? Тука се загледав во Елвис, во неговиот како сито издупчен мантил од марката

Próchnik⁴ патики Stomil⁵, гитара Defil⁶. Се движевме меѓу куките од кибрит поттурнати од ветерот. Дрнк, дрнк, дрнкаше гитарата како коњско срце, а луѓето одеа лепливи од сирупот на потта, и ги носеше, парталите кон реката, (до) некаде, никој не знае (до) каде. Сигурно не се преправаа.

Сакаа да ме вклучат во фризерската дружина, но одбив. Тогаш веќе бев често разочаран и го негував своето разочарување. Ptuco Krzysztof, се претставував, авангарден фризер! И тоа беше грешка. Општеството не ги сака фризерите, особено авангардните. Мораш уште многу да учиш, сине, ми кажа општеството, а ние ќе те научиме. И ме набљудуваа. И веќе знаев дека сè знам, како човек што му ја предал својата душа на фризерот, но ќе морам да запомнам, подобро, за да запомнам, во име за доброто на светското фризерство.

Но јас не запомнив, а само се препревав дека запомнив. Сеедно. Животот, сине, се раководи со закони, кои те надминуваат, велеа. Денес мислам дека се тоа бабини деветини. Не, ова не е твој свет. Ова е свет на Господин Бог. А дали фризерите воопшто имаат свој Бог? Водоводциите имаат. Лично го познавам и Богот на водоводциите. Но фризерите?

⁴ од próchnier - гние, гнилеж

⁵ од stomili - стомнји

⁶ од defilada - дефиле, парада

Павел фон Хиле

СЕЛИДБА

Татко ми го најми господин Бјешка за в сабота, рано попладне. Но господин Бјешка го откажа своето доаѓање. Неочекувано му излегла некаква крштивка, некаде во околината на Каргуз, на која морал да оди со целото семејство. Затоа селидбата се одложи за в понеделник, а во сабота на катот каде порано живеевме се случуваа страшни работи. Мајка ми ги препакуваше картоните и куферите и беше лута што мора да го работи истото уште два дена. Татко ми беше лут оти мама беше лута. Значи, беа лути на себеси, а во тој случај - и на мене. Затоа практикував да се држам подалеку од нив и повеќето од времето го поминав во градината. Веќе не паметам, дали бев несреќен поради тоа. Веројатно, не. До вечерата можев да правам баш сè што ќе посакав. Забранети беа, како и секогаш, само две работи. Излегување од портата на градината до паркот и забавата на терасата, од каде што можеше, преку застаклената врата, да се погледне во Големата Соба. Паркот добро го знаев. Негова најголема атракција беа здивените цветни леи, обраснатите рибници, каскадата што не работи со години, од која не исплиуваше ниту една капка вода и каменен постамент, врз кого некогаш, многу одамна, стоел споменик на крал или свештеник. Во густакот коприви се валкаа разновидни предмети. И 'рѓосана када со голема дупка, и рачка од валјак за палење мотор, и скршена фотелја со искинат тапацир и со откриени пружини. Исто така, имаше и други старудии, чија што намена изгледаше нејасна или заборавена. Во тој случај, паркот некако не ме привлекуваше. Можеби затоа, што веќе добро го знаев? Сега, сакав нешто поинакво и Големата Соба! Таму се случуваа нешта, многу одамна исчезнати и таинствени, до кои татко ми, па дури и господин Скиски, нашиот сосед на катот, немаа секогаш пристап.

Во Големата Соба живееше госпоѓа Грета, поранешна сопственичка на зградата. Господин Скиски не го сакаше тој збор бидејќи наместо „сопственичка“ велеше „наследничка“, притоа кикотејќи се злобно. Татко ми едноставно ја нарекуваше госпоѓа Хофман. Затоа пак, мајка ми не зборуваше за неа ништо друго, освен „таа стара Германка“, што не звучеше пријатно. Ја гледав многу ретко. Нè одбегнуваше како што можеше и ние ја одбегнувавме, исто така.

- Не смееш да одиш таму - ме предупредуваше мајка ми - таа не разбира полски.

- Да, така е - додаваше татко ми - не треба да ѝ пречиме.

Не ја гледав госпоѓа Грета често, но ја слушав речиси секојдневно. Секое попладне таа седнуваше до пијаното и два-три часа во зградата одекнуваше музика.

- Наследничката клапа по пијаното - мавташе со раката господин Скиски.

- Пак германска музика - воздивнуваше мама.

- Едноставно си свири - ги креваше рамениците тате. - Што има лошо во тоа?

А јас ја сакав нејзината музика. Ја сакав особено пред заспивање, кога тате ја гаснеше ламбата и во нашата соба загосподаруваше полумракот. Звуците од пијаното

се расплинуваа низ воздухот и го чувствував нивниот кадифен допир врз себе. А кога госпоѓа Хофман престануваше да свири, чувствував како да ми недостига нешто.

Не, воопшто не мечтаев да ја запознам госпоѓа Грета. Всушност, за што би можеле да разговараме? Мечтаев само да дознам, што има во средината. Нели, да се најдам некогаш во Големата Соба. И да ја видам, како свири.

Многу лесно ја заобиколив куќата. Прво го поминав стариот клен, обраснат со ползавица, потоа минав крај прозорецот на канцеларијата, опкован со даски, па најпосле се најдов на терасата, со лицето пред широката застаклена врата. Госпоѓа Грета понекогаш ја отвараше и гледаше во дворот, стоејќи или седејќи на дрвено столче. Тогаш погледнуваше во камениот ѕид, набрзина во дивата лоза или во цветовите на малоката, а нејзината сива главичка на пријатното сонце наликуваше на исплашена птица. Но, тоа се случуваше само лете. Сега вратата беше затворена, а на камените плочи од терасата, кои личеа на шаховска табла, под моите чевли шушкаа жолти лисја.

Го допрев челото до стаклото. Во Големата Соба царуваше полумрак и не можев многу да видам. Колку-толку можеше да се види само масата, која беше најблиску до вратата, целосно затрупана со куп предмети. Кога се привикна на просечната светлина, мојот поглед веднаш започна да талка по густакот, ловејќи разновидни форми од него. Таму имаше сребрени и месингани свеќници, купишта дебели книги и ноти, неподвргнати листови хартија, порцеланска кутија за накит и фигурички, стаклени садови, перничина, материјал за шиене, истрошени макари, саксии од огноотпорна глина, неколку пара ракавички, детски греблиња, дамски шапки, филцани со тацни и без тацни, лакирани и бронзени копчиња, мали бисти на маж, сребрена кутија за шеќер, неколку врамени фотографии, и, на крајот, будилник со големи ѕвончиња, чеканче и скршена стрелка. Меѓутоа, сите предмети имаа размачкани контури, кои се преливаа како да се гледани низ мокра леќа. Во секој случај, најмногу имаше книги и ноти. Натрупани, изгледаа како разрушен град со кањонести улици, со тесни премини меѓу едниот и другиот ѕид.

Штом го задоволив првиот интерес, сега чекав да се појави госпоѓа Грета, да седне на пијаното и да почне да свири. Ако ја немаше во Големата Соба, тогаш, веројатно, таа работеше нешто во кујната. Но, до кујната не можеше да се сирне. Имаше високи прозорци, а и тие беа затскриени со хартија за пакување. Да, тој ентериер не го беше видел ниеден од возрасните. Доколку им се случувало да наминат, накратко и само во исклучителни случаи, во Големата Соба, дотолку прагот на кујната го немаа пречекорено, никогаш. Останатите простории, всушност, не беа во игра. Две соби, спална и бања, налик на оние на катот, беа затворени со катанец и запечатени од службениците. Не се отворени откако паметам, нивните сводови, во секој случај, заплашуваа со затрупување. Госпоѓа Грета мораше да седи во кујната. Кога стаклената врата на терасата не би била затворена одвнатре, би можел да ја подотворам и низ малиот отвор да се вовлечам во Големата Соба. Поточно, би можел да соберам сè и да излезам, од никого незабележан. Но кога би ме фатила на дело? Би помислила дека сум крадец. И кога размислував, дали госпоѓа

Хофман би се пожалила на татко ми, кога размислував како звучи зборот „крадец“ на германски, во Големата Соба блесна светло и меѓу огромниот кревет, шкафот и пијаното, кои неочекувано се појавија од темнината, ја забележав нејзината мала фигура, малку наведната напред. Не отиде веднаш до пијаното, како што мислев. Ја стави чашата со чај на тркалезната маса и седна во длабоката фотелја. Внатре, во Големата Соба, се случи нешто чудно. Нешто, што не можев да го сфатам. И немаше врска со германскиот јазик.

Госпоѓа Грета, пиејќи од чајот, јасно разговараше со некого. Сепак, тоа не беше монолог. Постапуваше прашања, одржуваше внимание, вртеше со главата и дури гестикулираше со рацете и веројатно се караше, бидејќи неколкупати слушнав повишен глас. Само, со кого разговараше? Во Големата Соба немаше никој освен неа. Можеби е луда? Да, можно е, но не беше ни сигурно. Сум сретнал еднаш луда жена на улицата „Црвена Армија“: таа плукаше по минувачите, им се закануваше, беше парталава и нечиста, а од устата ѝ течеа лиги. А госпоѓа Хофман имаше на себе светла блуза, закопчана на вратот со брош од ќилибар и црно здолниште, а нејзината сива и не многу долга коса имаше изразит белег од фризерски раце, иако подалеку од пазарот во Олива и од катедралата во Цистерс таа не посетувала ни едно место во градот. Па така, додека го положив увото на работ и ги ловев еден по еден нејзините зборови, ми надојдоа нови сомнежи: можеби таа сепак разговара со некого, што го гледа, а кого само јас не можам да го видам? Уште почудно што разговорот изразено оживеа. Госпоѓа Хофман, мавтајќи со рацете, занесено нешто објаснуваше и тоа го правеше така, како другата личност да не може тоа да го разбере. Можеби сепак само се преправаше? Но, пред кого? И зошто? Не знаев што да мислам. Но сликата на таа стара жена, која изговараше долги реченици на непознат за мене јазик, сликата на госпоѓа Грета седната во фотелјата, како разговара со некого видлив само нејзе, таа слика беше толку необична, што не се обидов да заминам од таму, не се обидов дури ни да го тргнам погледот од неа.

Од еднаш разговорот стивна. Госпоѓа Грета, не гаснејќи го светлото, отиде со чашата до кујната, по што бргу се врати и седна до пијаното. Не знам, на каков начин ме забележа: во дворот се спушташе самрак, а светлото од лустерот беше, сепак, доста силно. Во еден момент таа се приближи до стаклената врата и уште побрзо ја отвори.

- Што правиш ти тука? - запраша.

- Јас? - пробав да одговорам нешто. - Јас само поминував од тука.

- Гладен ли си?

- Не, Ви благодарам.

- А чај сакаш? Сакаш! - одговори таа побрзо од мене. - Причекај тука, гут? - и отиде во кујната.

Нејзините чекори одекнуваа во долгиот ходник, а јас стоев во Големата Соба и откривав многу необични работи. На пример, слики: сите беа многу темни и многу стари, а на повеќето од нив имаше коњи, пајтони и коњски трамваи - околу катедралата „Света

Марија”, покрај бунарот „Нептун” и покрај Затворската кула. Или, пианото: во неговото ореово дрво беа изгравирани декоративни букви, што се составуваа во натпис, кого со мака го одгатнав: “Gerhard Richter und Sohnen. Danzig 1932”. Во библиотеката подредени стоеја дебели томови со позлатени ‘рбети, по кои се лизгаше светлината. Меѓутоа, мене ме интересираа препарираниите птици - едната бела и другата шарена, како од бајка - и змијата во тегла со течност. Исто така, имаше мала колекција лулиња и порцелански чибуци со сликички. Кога сè разгледав, мојот поглед падна врз една отворена книга, која лежеше до празна вазна. Две илустрации во боја претставуваа слика на маж и жена. Сепак, со ништо не личеа на мајка ми и татко ми. Наместо кожа, всушност, тука кожата ја немаше, се преплетуваа жили, црева, крвни садови, мускули и коски. Во извесна смисла, не беа голи и не чувствував срам. Повеќе гледав во тие две фигури со заинтересираност, помешана со гадење. Ако тие пред мене беа луѓе, тогаш мора и јас да изгледам слично внатре.

Кога се врати госпоѓа Грета, ја затворив книгата. Тогаш таа ставајќи го на маса послужавникот со чајот, питата со јаболко и слаткото, ми рече:

- Имаме Geburtstag. Тоа е празник, разбираш?
- и реков дека не разбирам, а додека јадев од питата, ме праша:
- Ти сакаш, како јас свирам, нели?
- Да, - одговорив, - сакам. Но од каде знаете?
- Јас гледам во твоите очи.

Тоа ме зачуди. Всушност, никогаш не ја гледав право в очи, не ја сретнував дури ни во дворот или по скалите. Сигурно таа самата имаше желба за музика и сакаше да останам покрај неа. Но штом само го отсвири првиот акорд, кој во Големата Соба одекна силно и чисто, се сврте со вртливата табуретка кон мене и ме праша:

- А која мелодија најмногу ја сакаш?

Не знаев што да одговорам. Не знаев, всушност, ни еден наслов. А да подзапејам, ништо нема да излезе. Можев, единствено, да зборувам вака: „Засвирете ми ја мелодијата за добра ноќ. Таа, со која толку убаво заспивав. Или онаа, кога врнеше снег, а мајка ми стоеше пред прозорецот и ме викна и јас да видам, колку големи снегулки полека го напластуваат паркот, алеите и дворот. Или онаа, кога татко ми го поправаше радиото, а таа се мешаше со сите радиостаници на светот”. Можев да ја замолам госпоѓа Хофман за „вечерната мелодија”, за „мелодијата на снегулките” или за „мелодијата на радиостаниците од целиот свет”, но најмногу копнеев да ја слушнам „мелодијата на јунската вечер”.

Тате и мама мислеа дека спијам. Седеа на креветот, покриени со ќебе и пиеја вино од високи чашки, повремено смеејќи се. Потоа, кога шишето повторно беше празно, тате тивко свиреше во грлото на шишето и пак се смееја, бидејќи тој звук наликуваше на сирената на трансатлантикот, со кој мечтаеле да отпловат некогаш на свадбено патување. И токму тогаш, низ отворената врата на терасата на Големата Соба започнаа да доаѓаат звуците од пијаното. Госпоѓа Хофман свиреше некоја бавна, тажна мелодија и тате ја

зеде мама, ја гушна и танцуваа по целата соба, тивко, на прсти, за да не ме разбудат, а јас низ подотворените очи ги гледав нивните силуети што се вртеа, гледав во белите крилја на ќебето што полека паѓаше, а на крајот светлото се изгасна и веќе ништо не видов, само музиката лебдеше понатаму, надоаѓаше низ отворениот прозорец на нашата соба, а заедно со неа и моќниот, густ мирис од божурите во дворот.

- Не знам како се вика, - најпосле одговорив. - Ја свиревте еднаш лете.

- Па добро, јас ќе свирам делчиња, а ти кажи, кога ќе ја познаеш.

Кимнав со главата и госпоѓа Хофман почна да свири. Иако тоа не беше „мелодијата на јунската вечер”, ја слушав воодушевено и ми стана жал, кога по кратко време таа заврши - кога госпоѓа Грета нагло ги тргна рацете од клавишите.

- Гледам, не го сакаш тоа. А знаеш ли, што свирев сега?

- Не.

- Tannhäuser, увертира.

- Танхојзер...

- Да.

- Тоа е композитор?...

Госпоѓа Грета ме погледна в очи, по што стана од пијаното, зеде книга од библиотеката и повлече уште една табуретка кон инструментот. Кога веќе седевме еден до друг, ја отвори книгата со слики од замок. Таму имаше витези, убави госпоѓи, пејачи, коњи, знамиња и одбрамбени кули.

- Тоа е замокот на Landgraf Tuhung, - ми рече.

И така започна нејзината приказна.

Јас ги вртев страниците од книгата, а госпоѓа Хофман ми ги објаснуваше следните слики и свиреше делови од Tannhäuser.

А кога ја оставивме зад себе пештерата Венера, дуелот со песни и лелекот на Елизабета, кога дојдовме до патниците и до дрвената прачка расцутена во зелени фиданки, кога прстите на госпоѓа Грета трчаа по клавишите, а таа велеше: „Внимавај, сега одат труби! А сега рогови и обои!” - јас навистина слушав труби, обои и рогови, иако звуците исплинуваа само од пијаното Gerhard Richter und Sohnen.

- Дали сето тоа е вистина? - прашав во тишината. - Тоа навистина се случило?

Тогаш госпоѓа Грета го отвори албумот со фотографии. Забележав слики, налик на оние од книгата, а сепак, некако поинакви. На големата сцена, среде букови дрвја, стоеја мажи, облечени во историски носии, држејќи факели во рацете.

- Die Kunst, - ми одговори. - Тоа е само пиеса. Тие го пееја ова, а јас свирев. “Beglück darf du nicht, o Heimat!” Тоа беше претстава во wald, опера, разбираш? Во Сопот. А овде стои маж ми.

На фотографијата се гледаше висок маж во пругаст костум. Тој стоеше на дното на каскадата и рибникот покрај друг маж во црн костум. Двајцата се смееја и личеа на пријатели.

- Но, тоа е нашиот парк, - реков. - Каскадата, скалите... Дури се гледаат и покривите зад дрвјата.

- Да, - рече госпоѓа Хофман. - Тоа беше паркот. А маж ми беше музичар и композитор. Овој другиот е господин Макс. Тој тогаш дојде од Виена. Да го пее Tannhäuser. Обајцата веќе не се живи. А ова - ја покажуваше наредната фотографија - е Ериксон. Тој беше Норвежанец, од Осло. И пееше во следната сезона на Хаген во Gotterdammerung. Тоа беше прекрасен глас!

- А каде е Готердамеринг? - запрашав. - Исто некаде во Сопот?

Тогаш госпоѓа Грета донесе уште една книга, ми покажа уште слики, по што повторно седна до пијаното и го засвири погребниот марш на Zygfyrd, при што морници ми лазеа по грбот. А потоа ги засвири уште "Steuerman lass die Wacht" и "Gesegnet soll Sie schreiten", и "Wach auf, es nahet gen der Tag", по што сè започна да ми се меша во главата. Парсифал како одел по паркот над исушениот рибник, мажот на госпоѓа Грета покрај страшниот врисок на Валкирите, со Нибелунг го гонат Хаген по сцената на шумската опера во Сопот, Ериксон стои на терасата во домот на госпоѓа Грета и со факел во рацете пее "Beglück darf du nisht, o Heimat!", а морнарите од Летечкиот Холанѓанин се враќаат од кај пазарот Олива по патот за Сопот и пеат „Heil! der Gnade Wunder Heil!"

Сето тоа беше необично и интересно. И прекрасно - како паркот на старата фотографија. Ја слушав госпоѓа Грета со зажарено лице, а таа постојано свиреше нови делови, веќе без раскажување и покажување слики во книгата. Обајцата бевме во некоја чудна состојба, во некаков транс веројатно, бидејќи не ги слушнавме чекорите на татко ми, ниту забележавме кога тој застана над нас, исто така маѓепсан од таа музика, а можеби и од таа сцена, што ја виде во Големата Соба на госпоѓа Хофман: таа, наведната над пијаното, и јас, како хипнотизиран, загледан час во неа, час во нејзините прсти. Можеби беше маѓепсан од нешто друго, во секој случај, стоел зад нас неколку минути, па ми ја стави дланката на рамото и мирно ми рече:

- Мора веќе да си одиме.

Госпоѓа Хофман го удри силниот завршен акорд и се сврте кон тате.

- О, господине Sziftbaumeister! Ние тука малку свириме. Не се лутите, веројатно?

- Не се лутам, - рече тате. - Но веќе мораме да си одиме. Добра ноќ, госпоѓо Хофман.

- Guten Nacht. Добра Ви ноќ, добраноќ.

Кога се вративме во собата горе, мама долго не можеше да се смири. Зошто сум отишол таму? Нели ме замолила, толку пати! И што правеше со мене таа, таа стара Германка?

Тате се обиде да застане на моја страна:

- Му го свиреше Вагнер. Тоа е сè.

Но од мама изби бесот:

- Германци! Германци! Германци! - велеше сè погласно и погласно. - Секогаш тие германци! Градат автостради и машини, имаат авиони, најубави на светот и печки за палење луѓе. Германците го свират Вагнер и се чувствуваат прекрасно, секогаш се здрави и имаат добар апетит!

Никогаш порано не ја бев видел мајка ми во таква состојба. Викаше по тате дека непотребно ја донел во овој град, дека веројатно го сторил тоа за да живее пет години под ист кров со Германка.

- Зошто таа не заине одовде? Зошто не избега, како другите?

- Смири се. - Тате се обидувахе да влијае врз мама. - Тој не е должен да го слуша ова. Но бесот не ја напушташе мама.

- Зошто не е должен? Некогаш, најпосле, мора да дознае! - И започна гласно да набројува разни имиња, имиња нејзе добро познати, сакани, и при секое име собираше по еден прст, прво на левата, па на десната рака, а кога веќе беа собрани сите, плачејќи го изведуваше тој гест уште многу пати од почеток, зашто убиените беа значително побројни од прстите на раката, па дури и на рацете и стопалата земени заедно.

Тогаш тате, не можејќи веќе да го истрпи тоа, ја молеше да престане, врескаше дека всушност, тој не ја предизвикал таа војна, тој не ја поместувал границата, тој не ги земал градовите од едни да им ги даде на други, а јас стоев меѓу нив, распнат на две страни и ги гледав нивните тела, гледав фигура на маж и на жена, како шарена илустрација, две отворени рани што пулсираат.

Најпосле тате смолкна, по што извлече прашок од шкафчето и ѝ го подаде на мама со чаша вода. На крај, мама си дојде при себе и се смири со него, но сепак, и покрај тоа, кога веќе заспаваме во креветите, зборот „Германци!“ уште долго кружеше по собата како птица разбудена во темнината.

Наутро, во понеделник, господин Бјешка се паркира пред самиот влез на куќата. Го натоваривме сиот наш имот на платформата, а коњите мрдаа со ушите, како и секогаш пред пат. Најпосле тргнавме надолу по липовата алеја, помеѓу редовите стари дрвја. Гледав во пресушениот рибник, во каскадата, од која не избиваше ниту една капка вода и во копривите, каде се криеја предмети со нејасна и заборавена намена. Куќата на Грета Хофман стануваше сè помала и помала, дури најпосле не исчезна меѓу дрвјата како бронзена точка на црвени ќерамиди на кровот.

Копитата тропкаа по калдрмата. Коњите на господин Бјешка весело фрчеа, а тој самиот си пееше кашубска песна, која, веројатно, му се вртеше во главата уште од крштевката: „Сакаше да ме опијани со тоа мало шише!“ Го поминавме мостот и гаражите за трамваи. Овде започнуваа костените и улицата „Свети Хубарт“. Веќе беше во близина новата куќа, уште немалтерисана. Кога влегов во мојата соба, почувствував мирис на свежа боја, вар и на штички од паркетот. И тогаш пак помислив на онаа мелодија. Госпоѓа Грета не стигна да ми ја отсвири. Веројатно, тоа беше љубовна мелодија. Но дали ја напишал Рихард Вагнер? Зад сидот, во другата соба го преместуваа мебелот. А јас размислував дека никогаш нема да го дознам тоа. И исто така, нема да дознам со кого разговараше госпоѓа Грета Хофман, кога ја набљудував низ стаклената врата на Големата Соба.

Превод од ѝолски: Елизабета Инагеска

Станислав Текели

ЖЕНАТА НА МОЈОТ ЖИВОТ

Мојата жена има стотина имиња и - не е исклучено - повеќе од еден пол. Не паметам кога оди по мене по коридорите, кои вечно вртат на лево, врескајќи: „Извинете, си ја загубив ракавицата!“ (а топло суптилно лето е, папагалите врескаат како поулавени). Наместо награда за благодарност, ја канам на кафе и водиме љубов, уште истата ноќ.

Ми ја претставуваат утредента по венчавката („Таков е обичајот, така е поубаво за двајцата вас!“). Издивнувам со олеснување: убава е и не зборлеста, не личи на кавгаџика. Само лицето, што да се стори со толку големо лице? Би можел да насадам кактуси.

Жените на мојот живот патуваат со други возови. Освен неа. Секогаш е покрај мене. Од куферите извлекува огледала и ги разместува по преградите. „Гледај, љубен - ми вели - ние сме судени еден за друг“.

Ја гледам од трамвајот, скокам и паѓам на колена. Не реагира, па затоа ја следам, чекам кога се задржува покрај ѓубриштето и ползам до нејзините стапала низ нечистотиите. Ги бакнувам чевлињата, луѓето застануваат зачудени. Американците фотографираат. Победив, ме прима на пробен период.

Мојата жена е пантер. Долго се сомневав во тоа, но се убедив дури утринава, дефинитивно! Станав додека таа сè уште спиеше, нервозно запалив цигара. Пантер, - си мислев, - таа сепак е пантер. Па, какви оргазми!

Не може да ме љуби, бидејќи, - ми вели, - во неа седи голем клинец. Есеноска одела низ шумата, од елите паѓале клинци од три цола. Моите чести полуции ја доведуваат до лудило. Си заповеда да плати за утринското кафе.

Ја сретнувам на плажа, прави замоци од песок, има желба, но некако не можам да се инкорпорирам. Имам малку проблеми во последно време, впрочем, стареам и тие нешта веќе не ми одат од рака толку лесно. И покрај сè, се обидувам: ја грицкам по нозете, по градите, ја држам за раце. Нема ништо од тоа, нема збор за инкорпорација, барем малку, колку ноктов. Тогаш ќе бидам ваша љубена, - ми вели тажно. Можеби некогаш ќе ми успее, - се тешам, - почетоците секогаш се тешки.

Необично си замина. Врз неа не влијаеја дури ни моите ветувања за дожд, иако ни за другите не се фаќаше. Навистина, потекнува од Брамапутра, каде што има дожд во изобилство, но и тие таму, исто така, не биле од пустина!

Другата, пак, верзија вели дека сум ја наследил уште од детството и од градинка, од колегата кој умрел од тифус или се крие некаде во Јужна Америка. Бидејќи ми е добро со неа, би сакал да не е жив. Во меѓувреме, таа нажалено ги чека средите, кога поштарот ѝ носи пратки од анонимен испраќач.

Како и сите, ни таа не е без недостатоци: нејзините колена оставаат отисоци во воздухот, од кои постојано се препнувам, skutot ѝ има кисел вкус, непријатен за мирисање. Некојпат не издржувам и ја кројам на ситни перничина, но веднаш се присетувам дека сепак, некогаш скокав за неа од прозор, пишував по тортата: „За Алиса, чијашто само

една насмевка...”, напишав чекови за шест замоци! Веднаш ја составувам, но бидејќи ми се тресат рацете, секогаш нешто расипувам, нешто ќе излезе наопаку, на пример, кошмар, на кој не можеш да се привикнеш.

Кога ќе ѝ свикам, веднаш хибернира и остатокот на зимата трчам по собата со големиот пенис. Јас, првиот курвар во околината, чии мадиња сè уште, по четириесет и нешто години, во склеротичен афект си ги прават од пластелин некогашните љубовници, што сум ги напуштил.

Ја сакам, дури и тогаш, кога не ги плаќа сметките за струја и кога го гасне светлото, одвреме-навреме.

Стои на вратата, гола, вели: „Земи ме!”, по што паѓа во сопствените петици.

Мојата жена има седум октави и се приближува до осмата, највисоката, која за среќа не ја слушам.

Наутро, пред да ги вклучи сите пишталки, за момент ми ги повикува сите проблеми на светот. Исто така, приготвува одлично кафе.

Мојата жена има љубовник, кој постојано си го менува ликот. Таа секогаш ми го претставува како водоинсталатер.

При подолги размислувања, се заменува со вино. Несвесен за ништо, се опијанувам со неа до смрт.

Таа најубаво изгледа од далеку, како да ја гледам низ стаклото, кога ги свлекува гаќичките, влегува под ќебето, ја стега перницата со бутините. Нагло констатирам дека стаклото е вистинско, а јас сум стара, непристојна игуана во резерват. Ништо чудно, што ме гледа со одвратност.

Откако воопшто не ме бидува за секс, ме изневерува со калориферот, по што, исплашена, поминува неколку пати низ спалната. Еднаш јавајќи, потоа, пак, со ролшули, а секогаш со поинаква шминка. По неколку рунди ѝ простувам, всушност, тоа е моја вина.

Губам контрола над нејзиното тело. Таа набабрува, обраснува со фластери и кап, кап под нозете на случајни мажи. Ја губам, делче по делче.

Оди до креветот, потполно гола, одделена од мене со ѕид, од каде ме провоцира пеејќи стара поезија. Со голем напор на волјата проникнувам низ ѕидот, но при возбудата секогаш заборавам понешто, и макар што тоа е само уво, мене ми е срам од неа. Се враќам, го фаќам увото и повторно проникнувам низ ѕидот, но таа веќе не е таму.

И пак, исто преку ѕидот, онанирам за неа, а таа секојпат забременува. Од навика, тогаш оди во бањата да го повлече плодот, некојпат уморна заспива, а пред зори раѓа деца. Дечињата плачат, врескаат: „Тато, тато!”, но кога ќе им се приближам со свечалката, тоа се веќе возрасни мажи. Се бричат со електрична машинка, си врзуваат вратоврски, ги чистат чевлите и одат во светот, да градат кариера.

„Но, но!”, - мласкаа тетките, „Хо, хо!”, - се мешаа соседите, но никој не успеа да нè скара. Дури ни водоинсталатерот, кој едно утро откри дека не спиеме веќе заедно. Наскоро желката ни умре, а деца немавме.

Среде ноќ, таа почувствува нагла потреба да му се исповеда на еден кардинал, кој

на времето беше дисквалификуван заради премногу авангардната поезија. Таа нешто наметнува врз голото тело и веќе ја нема.

Се враќа пред зори, пијана, долго повраќа во клозетската шолја, врескајќи: „Сташ, Сташ, помогни ми!“. На нејзиниот скут и на градите како печат светат прстите на првосвештенството.

Таа се обидува да биде сурова. Зборува за љубовниците од редовите на владата, аристократијата, банкарството и клерот. За вечери во надморските замоци, за галопите низ заспаните гратчиња. Набројува видови вина, какви никој не пие кај нас. Споредува должини на пениси, мириси на пот.

Заминува, долго време ја нема, по што, со изненадување, ја наоѓам во џебот. Или ја гледам на телевизија, како во палата од школки на некој Мартиник меланхолично е загледана во длабочините на морето. Момчето со црвена ливреја ѝ го оросува телото со шампањско.

Во годините на револтот таа беше матадор. Нејзините чекори по скалите, толку инакви од чекорите на соседите. И лукот, со кој го мами мојот нос, чувствителен на туѓа сперма.

Мојата жена е алпинистка, се качува по карпи, од кои, на крајот, мора да слезе. Тоа, всушност, не го разбирам. Потпивнувајќи пиво, легнат во лулашката, низ дурбин ја набљудувам планинарската експедиција.

Мојата жена старее, забите ѝ паѓаат. Пишува тестамент, а в зори - зарем е за изненадување! - повторно е гимназијалка. Јас веќе ја пречекорив четириесетката. Се разбира, ја тужам за сè, одам со неа дури и в црква. Си ја потпирам брадата на клупата и со искрена љубопитност, по стоти пат го слушам преданието за каколот и житото, кое, нели, сам го напишав. Што сè не се прави за млади, убави жени!

Откако нема менструација, еднаш во месецот си го менува лицето. И тоа бидува, бидејќи видов едно такво лице во пристаништето, исклоцано од невнимателните минувачи. Крадешкум го сокрив, го носам дома и го ставам под купот весници.

Одвреме-навреме мојата жена не се враќа. Ја барам насекаде, демолирам станови, но сè е залудно. Кога би имал барем лизгалка од неа, или обетка - нешто од чифтот. Но немам, ми останале само неколку фотографии и кош валкани долни алишта. Наоѓам џуце во гаќите. Јас ја перкав сиве овие години, - ми вели, - тебе само ти се сонило.

Во автобусите ги нема повеќе нејзините глупи ликови, нејзината насмевка исчезнала од плакатите. Ја нема ни бижутеријата - од нешто морам да живеам, а откако таа си замина, јас можам да играм само џамли, следејќи го напредокот на реуматизмот во прстите.

Некогаш си мислам дека е излезена на кратко, бидејќи исцрпен е репортарот на бајки. И покрај гладната плата, поминувајќи покрај оџачар, ја поканувам на ручек. Денес е Велики Петок и сè е затворено, одам по целиот град, барајќи музика. Со појавата на муграта оџачарот исчезна, а таа веќе не го памети бројот на трамвајот со кој стигнува до мене во никогаш не фиксирано време.

Превод од џолски: Инадеска Елизабета

Дарек Фокс

ВЕТЕРИНАРИТЕ НА НЕЈЗИНИОТ ЖИВОТ

1. Каде е Месечината? Што се случи со Сонцето? Зошто кучето веќе не му е најдобар пријател на човекот? Зошто тоа сирото суштество носи на вратот табличка со натпис: **МОЖЕШ ДА МЕ ПОГАЛИШ САМО ВО ПРИСУСТВО НА МОЈОТ ВЕТЕРИНАР?** Зошто натписот е изгравирен со готско писмо? И кој ќе ми каже, по гаволите, од каде јас го знам сето тоа? Сепак, темно е.

2. Вее ветер, кој не дозволува да прашаш, зошто птиците не летаат. Ги проверувам вратите и прозорците, размислувајќи каде таа можела да се вдене, дали нашла поубави врати и прозорци и дали може да најде поубави врати и прозорци.

- Поубави врати - рече кога го разгледувавме новиот дом на нејзините родители.

3. Наоѓам грамада пликови што ни ги подарија за свадбата. Секогаш сокрива такви работи за спомен, а јас ѝ ги пронаоѓам. Во пликот на сопругата на богатиот ортопед има банкноти, што сè уште не излегле од оптек. Купувам три шишиња вотка и молив за резерва, затоа што има денови кога ми попуштаат нервите и тогаш имам потреба од резервен молив за грицкање.

„Не пишувај ништо за хомосексуалците зашто ќе дојдат и ќе те излепат со розови етикети; не пишувај, исто така, за феминистките, зашто ќе те опколат и твојата кошула ќе ја впије рибјата смрдеа; за тоа, дека не треба да спомнуваш за ветеринарите, дозна пред еден месец, сега само ти приспомнуваме“. Така гласи мојот хороскоп во „Батка“, списание за батки. Го грицкам моливот и гледам низ прозорецот.

- Поубави прозорци - одговорив, кога се вселивме тука и ги разгледувавме прозорците.

Еден тип во мокра поткошула трча по млад пристоен маж со бел мантил и гумени ракавици. Од дебот на мантилот паѓаат предмети со непозната намена. Типот во поткошувалата замавнува со секира. Затоа што има секира. Неговата силуета и лицето ми делуваат познати. Тоа е Бестрашниот Убиец на Мачки, мојот школки другар од основно.

4. Би излегол да се прошетам, но на ѕидовите во последно време се појавија натписи, кои вчера ме предомислија да го купам најдолгиот молив од продавницата за моливи: **ВЕТЕРИНАРИ? ШТО СЕ СЛУЧУВА? ИМАШ ЛИ ПРОБЛЕМИ СО ВЕТЕРИНАРИТЕ? ФРЛИ ПО ИДИОТИТЕ СО НАРИЛНИЦИТЕ! ШТО ЈАДЕ ВЕТЕРИНАРОТ? ГИ ЈАДЕ БИВШИТЕ ПАЦИЕНТИ НА КОНКУРЕНТИТЕ,** итн.

- Дали ветеринарот има сенка? - запраша еден човек, кој пред мене купуваше три пакетчиња најевтини и најтврди моливи од Русија.

5. Седам, бидејќи сакам да седам и цртам животни, мислејќи на ветеринарите на нејзиниот живот. Цртам крава со црни дамки, прасе со навиткан опаш, мачка без козина и куче без шепа (за да не си помисли дека не ми зависи од неа). Не треба да цртам животни. Почнуваат да ми се сонат животни. Сонувам дека сум животно. Не знам дури ни какво. Ми ставаат разни предмети во разни отвори, ми зборуваат чудни нешта и зјапаат, како да

сум змија. Сонувам дека сум човек, претворен во коњ. Трчам, трчам и победувам. Многу луѓе од трибината ѝ должат пари на мојата добра форма.

6. Двајца се и лукави се, иако не мора посебно да се напрегнуваат за да ме стават во рамнотежа. Знам нешто за тоа, бидејќи накривувам од раѓање (всушност, не накривувам, само така велам за да не си помисли дека не ми значи). Нивниот основен интерес е хранењето верверички.

- Дојди, ќе ги храниме верверичките, - велат.

И таа оди, како никогаш да не видела верверички. А всушност, самата е верверичка. Ветеринарите знаат дека верверичката најлесно ќе се залета по друга верверичка. Зарем не се лукави? Луѓето велат дека се повеќе од двајца и дека само еден на сто има чпртав нос. Мене, сепак, ме интересираат тие двајца.

7. Пишувам песна, во која е видливо влијанието на ветеринарите врз мојот живот.

ЧОВЕКОТ КОЈ ПРДЕШЕ КАКО КОЊ

Мораш ли да го правиш тоа?

Што е?

Знаеш на што мислам. Некои луѓе не го прават тоа. Особено кога разговараат со некого.

Што знаеш ти за луѓето?

Ги сретнувам овде-онде. Раскажуваат разни истории, се допираат едни со други, понекогаш се клоцаат по задниците. Лесно е да ги препознаеш.

Што знаеш ти за распознавањето луѓе?

Кој од вас испушта вакви гасови?

Тој. Дали гледам во типот кој испушта гасови?

Што знаеш ти за гасовите?

Имаше таква војна.

Исусе, човеку, не сфаќаш дека прди како коњ?

Што знаеш ти за Исус?

Имаш право. Тој прди како коњ.

Што знаете вие за коњите?

Навечер, ме посетува духот на Волт Витмен.

- Само продолжи така, - ми вели.

8. Ветеринарите се делат на тукашни и нетукашни. Тукашните е лесно да ги совладаш. Треба само да се распрашаш меѓу луѓето. Инаку изгледа работата со нетукашните. Не е страшно ако живеете во провинција, низ која поминува само еден пат. Полошо е кога има повеќе патишта. Тешко е во денешно време да собереш неколкумина храбри кои со палки за безбол ќе се вртат по предградијата и ќе се трудат да здогледаат бели дамки во тие темнини. Во споредба со другите, имам олеснета задача: ме интересира само еден нетукашен.

Со другиот, тукашниот, лесно ќе се справам. Треба само да се распрашаат луѓето.

9. Во барот Под Сакатото Куче (за да не си помисли дека не ми значи) го сретнувам градскиот Роберт Де Ниро и ги споделувам моите забелешки со него.

- Работата е тешка, - ми вели.

Има право.

Насекаде е полно од тие споулавени дрндала во бели мантили. Не те збеснува тоа, Де Ниро? - прашува градскиот Џон Вејн, седнувајќи на нашата маса. Притоа, го испива моето пиво.

Има право.

Штета што не ми успеа да стигнам до градските браќа Маркс. Со задоволство ќе им признаев дека имаат право.

10. Одам до читалната, во која има оддел за книги за ветеринари. Барам дневници на ветеринари, споменари на ветеринари и прирачници по општо ветеринарство, од кои сакам да ги запишам нивните заклетви. Не ја забравив, исто така, ни листата на ветеринари загинати за време на окупацијата.

- Не можете да го користите овој оддел - ми вели библиотекарот.

- Зошто?

- Не сте ветеринар, - одговара.

- Внимавај, - велам.

- Можеби сакате нешто за луѓето без носе или за кривите кучиња? - ме прашува.

- Реков, внимавај, - му велам.

- За да не помисли дека не ти значи, тупак, - додава.

Се појавуваат тројца полицајци и ме изнесуваат надвор.

- Овој е веќе седми денеска, - велат.

11. Се препнувам од човек без носе (за да не помисли дека не ми значи) и од ремен, што поврзува една старица со куче без шепи (за да не помисли дека не ми значи). Луѓето немаат баш најдобро мислење за ветеринарите. Што се однесува до кучето, тоа не изгледа најдобро, дури буди и извесни сомнежи.

12. Зошто немам најдобро мислење за ветеринарите? Едноставно: работат со животни, ги потчукнуваат кравите по задниците, со вешти движења на дланките ги доведуваат мачките и кучињата до екстаза, ги пцујат понервозните суштества, гледаат длабоко во очите на сопственичката на лисичарот која мисли дека бргу ќе престане да биде сопственичка на лисичарот, а за момент дознава дека продолжува да биде тоа. Со еден збор, си го прават кефот и собираат пари за тоа. По неколку години работа, знаат што и како. Ниедна женска не им се спротиставува. Ова го вели човек, воспитан во слабата светлина на аквариумот.

13. - Фотокопир.

- Што, фотокопир?

- Има ли тука некаде фотокопир?

- Има.

14. Во тримесечникот што го читам веќе десет години „Нема литература” наидувам на стихови, кои ми стануваат омилени:

ВЕТЕРИНАРИТЕ СЕ ВЕЧНИ

Погледни ги, стојат целите бели

Како да не се исончани:

Ги нацериуваат забите,

ги истегнуваат клетките

Сè во претчувство на кланица.

Ако не бидеш добар со нив

Ќе ти направат водна масажа

Спротистави се. Што ти е гајле,

Ќе загубиш од ветеринарот

И ќе те завиткаат во завој.

Ги фотокопирам и одам кај човекот кој печати натписи по кошули. Порачувам седум бели кошули со тие стихови, по една за секој ден од неделата. Чекајќи нарачката да биде готова, читам сурова рецензија во илегалната брошура од програмата на едната од радикалните партии на ветеринарите, објавена во истиот број на „Нема литература”.

Суровата критика укажува на сличноста со Risoluzione della Direzione Strategica della Brigade Rose.

- Што е со кошулите? - прашувам.

- Ми излегоа со грешки - вели човекот кој печати натписи по кошули. - Можам да ви направам седум пара гаќи од нив, бесплатно.

15. Можно е тоа да е сериозен заговор, чии резултати не можат да се предвидат. Специјалните служби вчера соопштија дека во некои реони во државата е забележано зголемено движење на ветеринари. Од анализите на сателитските снимки произлегува дека најчесто тие се упатуваат на север. Сите знаеме што има на север, - тивко вели градоначалникот. - Не е можно да се сопрат.

- Што е со оние, кои одат во други правци? - прашуваат од печатот.

- Тоа се ветеринари за специјална грижа, - одговара градоначалникот. - Ќе ги совладаме.

16. - Ветеринарите се движат кон север! - се дерат колпортерите.

Забележувам еден и се обидувам да го фатам. Бега, стискајќи го последниот примерок. Ми изгледа дека мора да му го однесе на стариот негов.

- Човече, морам да му го однесам дома на стариот, - ми вели.

Тој е побрз од мене, па се обидувам да трчам по другите, но се покажува дека сите продавачи на весници имаат сурови татковци.

17. Разболи се, оти ќе умрам од глад, - вели млад човек, кој седи до постара госпоѓа со лисичар во скутот. - Разболи се, до Бога!

18. Го листам „Локален ветеринар”, списание на тукашните ветеринари. Има крстозбор, што може да го реши само многу вешт ветеринар; имам воведен напис, според кој излегува дека ветеринарите не се в ред; има краток расказ, од кој може да се дознае како изгледа метаморфозата од мизерен во совршен ветеринар; има текст за сексуалната иницијација на ветеринарите; има скица во која некој се обидува да докаже дека Франц Кафка бил ветеринар и тоа речиси му успева. Во рубриката „Мојот прв ветеринар” е објавена исповед на една педесетгодишна жена, која неодамна имала околност со ветеринар. Има, исто така, гола верверичка на последната страна.

19. - Толку млад, а веќе ветеринар, - вели постарата госпоѓа, стискајќи го ременот на кучето во дланката.

Ќе се симне на наредната станица и ќе го причека наредниот автобус, во кој нејзиниот лисичар ќе биде задеван од наредниот ветеринар на печалба.

20. Ветеринарите вршат многу смели отуѓувања на имот. Ограбуваат банки и каси на големи фабрики, пијани минувачи и незаштитени старици. Сето тоа со цел да добијат средства за понатамошно дејствување.

- Како изгледаа напаѓачите? - прашуваат полицајците.

- Како тоа, како? Како ветеринари, - одговараат оштетените, - белки знаете како изгледа ветеринар?

21. Очи в очи со ветеринар.

- Запомни си: јас сум ветеринар, од седма година ме воспитуваат лекари. Типот, кој ме собра од сиротиштето, беше забар. Немаше нормален кабинет, но наговори некој дебелко, кој беше сопственик на биртија, да му дозволи да се користи со неговата шупа од седум наутро до пладне. Многу заработуваше и многу од заработеното мораше да им го раздаде на секакви. Затоа станав ветеринар.

- Ветеринару, не ме убеди баш - велам.

- Не знаеш што зборуваш, - вели и се симнува на деветтата станица.

22. Градскиот Бела Лугоши, кој тргува со старини, се движи по својот мал дуќан, бришејќи ја прашината од разни предмети.

Влегувам и прашувам, како оди.

- Мизерно, - вели. - Луѓето постојано прашуваат за бели мантили, гумени ракавици и разни предмети, чии називи не можам ни да ги запомнам. Да не знаеш каде може да се дојде до поголемо количество мантили и гумени ракавици?

- Сите знаат каде може да се земе таа стока, но никој не се осмелува да појде таму, - велам.

- Да не сакаш спреј со мирис на верверичка? - прашува пак, кога тргнувам кон вратата.

- Спреј со мирис на верверичка?

23. - Ти реков дека имаш убава кошула.

- Имам седум такви.

- Седум убави кошули?

- По една за секој ден од неделата.

- Денес е четврток.

- Што сакаш да кажеш со тоа?

24. - Нè исвиркаа, - вели тапанарот на групата „Повреден тапанар”.

- Дали тоа значи дека вашата концертна турнеја не успеа? - прашува новинарот на „Радио Ветеринар”.

- Баш така, - офка тапанарот, грицкајќи си ги прстите.

25. - Ги собравме, - вели комесарот. - Се криеја во задната просторија на барот Под Сакатото Куче (за да не си помисли дека не ми значи). Го минувале таму сето слободно време, бидејќи животните се поздрави од обичното.

Комесарот покажува четворица претепани ветеринари.

Мене ме интересираат тие двајца.

- Моравме да ги повредиме бидејќи даваа отпор и тресеа глупости, - вели заменик комесарот. - Нè заплашуваа со верверички.

- И морав да пукам зашто не можев да го слушам тоа - додава комесарот.

Сево ова го гледав кај соседот. Се откажав од својот телевизор кога пуштија три серии за ветеринари одеднаш.

Слушнав дека токму мојот сосед го извадил мојот телевизор од кантата пред зградата, во која живеам.

Слушам тропане на мојата врата.

- Морам да одам, - велеам.

- Ма тебе во главата ти чука, - вели соседот, чесен човек. Стана малку нервозен, кога неговата жена избега со ветеринар. - Остани, ќе има филм за еден шекнат кој ги докусурува ветеринарите со помош на жената на сопственикот на фабриката за гумени ракавици.

26. Веројатно ми чука во главата.

27. Седи на моите колена зашто знае дека сакам кога ми седи на колената. Не може да изустува ниту слог, поа затоа претвора по хартиите на мојата маса. Ё ги подвивам ракавите и проверувам дали ветеринарите оставаат некакви карактеристични траги по жените, кои не им припаѓаат.

Мирно, момци, не остануваат. Ги гледам нејзините усни, размислувајќи дали би биле способни да ја изговораат реченицата: „Ах, ти, мој ветеринару!”

Можете така да си мислите до посраната смрт.

Ги извлекува ливчињата, на кои имав нацртано крвава со црни дамки, прасе со навиткан опаш, мачка без козина и куче без шепа. Наоѓа и молив. Гледа во мене, во кучето без шепа, па му доцртува шепа (за да не си помислам дека не ѝ значам). Шепата е голема. Оваа ноќ, многумина од нас имаат работа со преголема или премала кучешка шепа. Оставете ги вашите паметни забелешки. Ова не е изложба, ова е животот. Помогнете им да го облечат мантилот и испратете ги до најблиската такси станица.

28. - Што пушиш?

- „Ветеринар”.

- Со филтер?

- Со дупли филтер.

29. - Што бараш? - прашува градскиот Бела Лугоши, бидејќи сигурно долго разгледувам по продавницата.

Сега, кога помина сè без проблем, добив сè што ми треба, бел мантил, гумени ракавици и неколку инструменти, чии називи не сум во состојба да ги запознам.

Градскиот Бела Лугоши е дебел и розов.

- Дебел сум и розов, затоа што сè продавам двапати поскапо, - вели, тапкајќи се по стомакот.

30. На маскенбал сум. Мажите се маскирале во ветеринари, а жените во нивни пациентки. Таа не можеше да дојде со мене, затоа што ѝ се јави една репортерка од „Светот на Верверичките”. Седи таму со неа, дава интервју и позира за насловната страна на едниот од априлските броеви.

Април е месец на верверичките.

- Верверичката Мики, човече! - вреска некој тип до мене. Толку е дебел, што едвај го собираат два сошиени мантила.

- Зар тоа не е добра замисла? Ги гледаш париве? - прашува, мавтајќи со двата непотребни ракави.

Не гледам. Гледам мажи, кои си признаваат дека не умеат да пијат. Гледам жени, кои им покажуваат дека, ако се вратат ветеринарите, пак ќе го сторат тоа со нив.

Гледам работи, за кои повеќе би сакал да ги читам.

31. - Си пробал ли да гледаш на тоа од другата страна?

- Се обидував, но еден ветеринар ме засолнуваше.

32. Околу креветот, на кој спие, лежат расфрлани примероци од „Светот на верверичките”. Ги читам сеќавањата на триесетгодишната домаќинка: „Знаев дека тоа се тие, ветеринарите. Преминав на другата страна и го забрзав чекорот. Почнав веќе доволно бргу да се оддалечувам од нив, кога ги слушнав нивните предлози. Не можев да одолеам. И појдов со нив”. Ги отвора очите. Го тргнувам „Светот на Верверичките”, се насмевнувам и велам:

- Дојди, ќе храниме верверички!

- Ќе размислам, - воздивнува и ја вовлекува раката под перницата. Нејзиниот глас е чуден, а спрејот, со кој ми прска во очите, има мирис на солени кикирики.

33. Мирисот на верверички е пронајден во 1938 година од Хорациј Херберт, познат снабдувач со спрејови за сите намени. Верверичките беа кошмарот на неговиот живот.

34. - Здраво, Верверичке, се викам Исус Христос, - вели постар господин во пижами.

Кога не би бил во пижами, би можел да работи за градскиот Ерик фон Штрохајм. Кога

ќе излегува, ќе го упатам во продавницата на Бела Лугоши. Таму видов убави пруски униформи.

- Еве, јас веќе не можам.

Се загледувам во апчињата на неговата дланка. Мислам дека Исус Христос знае на што паѓаат верверичките. Не издржувам и прашувам:

- Од каде го знаеш јазикот на верверичките?

По ова што го слушна, сè повеќе личи на Ерих фон Штрохајм.

- Една таква ме научи, - ми вели, - ме научи и избега со ветеринар.

35. Пронајден е мртов библиотекар. Од неговото тело се извадени ножови и се ставени покрај него.

- Раз, два, три, четири, пет, шест, седум,- вели човекот, кој за живот заработува со броење ножови.

Значи, тогаш бевме осуммина.

36. Заедно со мене, од болница го пуштаат Бестрашниот Убиец на Мачки. Го втерале во амбулантната кола со ветеринар, кој на крајот го зграпчил и му ставиле инјекција. Стои на влезот и проверува нешто да не му украде додека спиел, зашто долго спиел. Не е веќе тој истиот тип, кој трчаше со секира по улиците. Не е веќе тоа истото момче, кое ме извлекуваше од часови, ме носеше по цбунови и ми покажуваше три мачки што висеа на иста жица, и што чекаше од чантата да ја извадам земичката со кашкавал и да му ја дадам со зборовите: „Еве, мене веќе нема да ми треба”.

Се приближувам до него и прашувам, што има ново.

- Рихард Вагнер, брат - вели. - Рихард Вагнер.

- Рихард Вагнер?

- Да, Рихард Вагнер, - повторува. - Ми ја дрпнаа лентата со музика од Рихард Вагнер.

37. - Ај, кажи уште нешто.

- Ќе ти кажам, ако ми дадеш лешник.

Превод од њолски: Елизабета Инадеска

Пјотр Спихала

ШУНКА

(метафизички расказ)

Успеав да купам месна конзерва со бонови.

Одамна не сум јадел шунка. Дали веќе кажав дека во конзервата имаше шунка?

Конзервичето беше херметички затворено.

Враќајќи се дома купив две шишиња пиво.

Штета, прекрасниот момент за конзумирање на шунката го поминувам сам, бидејќи моите пријатели отидоа на одмор. Еден момент помислив дека би можел да почекам со отворањето на конзервата до нивното враќање. Сепак, летно време месото, дури и затворено во конзерва може да се расипе, а јас не поседувам фрижидер кој би ја чувал мојата шунка од тоа.

Ја покрив масата со шарен чаршав. Седнав покрај неа. На чинивчето лежи шунката. Ја подигам раката во која држам шише пиво. Жолтата течност влетува во чашата, правејќи дебел слој пена. Меурите со воздух полека пукаат. Проста насмевка се појави на моето лице.

Разделувам големи фластери шунка со помош на нож и вилушка и зајадувам со мали парчиња леб со масло. Сето тоа го испивам со пиво. Ми останува пена на мустаќите.

По вечерата легнав на креветот, потсмевнувајќи се во мислите, дека и за доручек ќе јадам исто.

Ми се сони весел сон. Се разбудив и сакав да се присетам. Скоро беше близу, кога станав свесен, дека тешко дишам.

Се затрчав кон клозетот. Кратко размислував дали да седнам на шољата или подобро е да ја наведнам главата над неа.

Сместа од мојот желудник, излегувајќи низ устата ги разврзуваше моите дилеми. За среќа сè падна во шољата.

Се исплакнав и се вратив во креветот. Се чувствував многу подобро.

Кога се разбудив, брзо стартував кон бањата. Пак ми успеа да ја погодам шољата.

Се измив. Не го познав ликот во огледалото,

Болката во желудникот не престануваше. Седнав на шољата.

Главата ја потпрев на колената. Нозете потскокнуваа независно од себе. Чувствував, дека престанав да бидам господар на своето тело. Тоа си живееше сопствен живот. Секој дел постоеше самостојно. Помислив дека секој од нив може да појде на друга страна, а јас да се распаднам. Тогаш надојде таков грч во желудникот што веќе не се сеќавам на тој момент.

Сега, кога ги пишувам овие зборови ме боли тоа бесознание.

Безознание за моментот, во кој моето тело повторно мене ми припадна, во кој ништо освен мене не постоеше, а јас не знаев дека постојам.

Превод од њолски: Елизабета Инагеска

Анджеј Тузјак

МЕТОД УСТА НА УСТА

Никој од редовните купувачи на продавницата не очекуваше дека тој ден ќе дојде до толку голема мешаница. Како и обично, купувачите ги услужуваше Жената на Сопственикот, а тој, пак, се маткаше во канцеларијата зад продавницата. Жената беше значително повисока од него, но тој сам ги дигаше сите папки и кутии со стока, никогаш не молејќи ја за помош. Тоа беше мала, но добро снабдена продавница, па си имаше свои редовни купувачи. Во неа секогаш мирисаше на свежи пецива, а подот беше чист дури и кога врнеше.

Тој ден, редот се состоеше од неколкумина. Жената, која ги пакуваше поупките, пензионерот, кој нешто си мрмореше. Десетгодишното Девојче, кое во раката го стискаше списокот со сè, што требаше да купи. Грубаска, која носеше уште една полна мрежеста торба и Момчето со рацете в цеп, кое зјапаше во Жената на Сопственикот.

Жената на Сопственикот штотуку ѝ врати кусур на жената која купи шест земички и запалки и сега се движеше кон излезот, кога ненадејно Момчето ги одмина останатите во редот и се упати кон тезгата.

- Што правите? - запраша Жената на Сопственикот. - Ве молам, вратете се во редот. Овде нема самопослужување.

- Стоеше последен, а се турка напред, таква е денешната младина, - констатираше Грубаска.

Момчето воопшто не обрна внимание на тоа. Застана пред Жената на Сопственикот и го набљудуваше нејзиното лице, поточно нејзините усни, како да го заинтригира нешто во нивниот изглед. Како да му се поткраднуваше лесна насмевка, или пак, тоа беше само грч.

- Ве молам, вратете се во редот, - рече Жената на Сопственикот, трудејќи се да биде љубезна како и секогаш.

- Нам ни се брза, - додаде Грубаска.

Момчето уште поблиску се доближи до Жената на Сопственикот, ја гушна и ја бакна в уста. Вчудоневидената Жена на Сопственикот не успеа да изреагира и стоеше како парализирана додека момчето страсно ја бакнуваше.

- Но, ве молам, огорчено констатираше Грубаска. - Што сè нема да им се случи на луѓето во продавница.

Жената на Сопственикот се обидуваше да го оттурне Момчето, но тоа воопшто не беше лесно. Прегратката беше непопустлива и силна. Конечно, сепак ѝ успеа да ги оттргне макар усните и да земе воздух, кој мирисаше на свежи пецива.

На чистиот под, од вратата, се подаде Нервозен Маж.

- Има пиво? - запраша тој од вратата, но веднаш, штом забележа што се случува зад тезгата, излезе без збор, оставајќи зад себе размачкани траги на чистиот под.

Од канцеларијата одзади излезе Сопственикот и првото што го забележа беа дамките на подот. Тој воздивна, ја зеде метлата и се упати да ги исчисти дамките што го валкаа чистиот под, без да го забележи момчето, кое го нарушуваше мирот на неговиот дом. Но веднаш по отстранувањето на дамките, дозна и за тоа.

- Што ова значи? - праша Сопственикот, но никој не му одговори.

- Интересно, кога некој ќе нè послужи? - запраша Грубаска реторички, и веднаш потоа иронично.

- Пуштете ме, - молеше Жената на Сопственикот.

Момчето и понатаму ја набљудуваше со малку замаглен поглед, не испуштајќи ја од својата прегратка.

- Го разбираам, - рече Пензионерот. - Ниту јас не би Ве пуштил толку лесно.

Конечно, Сопственикот дојде зад тезгата и застапа до прегрнатиот пар. Тој беше понизок најмалку за една глава од обајцата, па мораше да гледа нагоре кога им зборуваше:

- Пуштете ја! - побара Сопственикот.

- И крајно време е! - констатира Грубаска.

- Да не сте нем? - Жената на Сопственикот го запраша Момчето.

Момчето како ненадејно да се припитоми.

- Не, - рече.

- Во тој случај, барам да ја пуштите жена ми! - му рече Сопственикот.

- Не можам, - беше одговорот.

- Ти го познаваш? - се вознемири Сопственикот.

- Не... - одговори Жената со колебање. - Мислам дека има купувано овде неколку пати, како што ми се чини...

- Е, па, пуштете ја! - бараше Сопственикот.

- Не можам.

- Какви глупости се тоа?

- Мислам дека ме фати грч, - објасни момчето.

- Каков грч? - се вознемири Жената на Сопственикот.

- На мускулите.

- Ако може погласно, овде ништо не се слуша, - бараше Грубаска. - Што му се згрчило?

- Мускулите - објасни Пензионерот. - Сум слушнал за нешто такво, но со мои очи немам видено. Тоа е среќа?

Десетгодишното Девојче прислушуваше со отворена уста.

- Какви мускули се згрчиле? - запраша Девојчето.

- Детето тоа не треба да го гледа, - констатира Грубаска, но никој не обрна внимание на тоа, дури ни десетгодишното Девојче.

Телата им беа допрени, тој ги чувствуваше нејзините гради на своите, а под прстите, надразнувањето на дојките. Секој момент можеше да очекува ерексија на познатиот орган.

- Се шегувате? - со надеж во гласот запраша Жената на Сопственикот.
- Сериозно ви велам, - рече Момчето. - Блокиран сум.
- Така е, - рече Пензионерот. - За такво нешто ми зборуваше Лекарот.
- Вас никој ништо не ве праша - одговори Сопственикот, кој никако не знаеше како да се постави во целата ситуација. Сите видоа како типот му ја бакнува Жената, потоа ја пипка, а згора на сè, за цела глава е повисок од него.
- Можеби некако можат да ви се отпуштат рацете, - запраша Жената на Сопственикот, која сè потешко дишеше.
- Сопственикот ревносно тргна да проба да ја ослободи жена си, но тоа ништо не помогна.
- Ау, боли, - заофка Момчето.
- Намерно ја стегате, - се пожали Сопственикот.
- Ама како, кога тоа е надвор од мојата контрола, - објасни Момчето.
- Можете ли да ми помогнете? - му се обрати Сопственикот на Пензионерот, - вие повлечете ја едната, а јас другата рака.
- Не би се обидувај - рече Пензионерот. - Лекарот ми рече дека во вакви случаи ништо не може сосила да се стори, зашто можат да се скршат коските.
- Вие, господине, за сè имате одговор - злобно забележа Грубаска.
- Па како тоа, ништо не може да се стори? - очајуваше Жената на Сопственикот.
- Треба да се причека, додека не си помине само од себе, или пак може да проба да се размасира - додаде Пензионерот.
- Јас нема никого да масирам! - се спротистави Сопственикот.
- Може ли да добијам два килограми шеќер? - плашливо дофрли десетгодишното Девојче, но никој не обрна внимание на тоа.
- Веројатно треба да се викне Брза помош, - рече Пензионерот, - да му стават некаква инекција за отпуштање.
- По ѓаволите, како си го замислувате тоа? - праша Сопственикот. - Треба да јавам во Брза помош и да им кажам да дојдат, оти некој тип ми ја гушка жената?!
- Во продавницата се појавија двајца нови, Поштарот и Глувонемиот, и застапаа на крајот од редот.
- Добар ден, - рече Поштарот. - Гледам, ви допатувал некој роднина, - додаде, кога го виде Момчето како ја стиска жената на Сопственикот зад тезгата.
- Каков роднина, - протестираше Сопственикот, - тоа е сосема туѓ лудак.
- Колку ми е жал, - рече Поштарот. А јас, згора на сè, имам за вас сметки за плаќање.
- Тоа е обичен грч на мускулите, - им објасни Пензионерот на новодојдените.
- Како, обичен, - дофрли Грубаска. - И мене некогаш ме имаат гушкано, но некогаш не ми се случило нешто вакво.
- Затоа што вас треба двајца во исто време да ве гушкаат, - злобно рече Пензионерот.
- Господине, вие не реагираате кога ги навредуваат вашите клиенти? - му се обрати

Дебелата на Сопственикот со претензија во гласот.

- Што ми е грижа сега за тоа? Сега си имам проблем со сопствената жена!
- Слушајте, - му се обрати Грубаска на Глувонемиот, кој само слегна со рамениците.
- Миличка - ѝ рече Сопственикот на жена си - собери си ги рацете и пробај да се извлечеш од тој стисок.

Жената се обиде да го изврши советот, но кога ги подвитка нозете, и Момчето ги свитка неговите и заедно со неа се спуштија на подот.

- Но, не! - збесна Сопственикот. - Господине, зошто клекнавте?
- Јас не клекнав, - објасни Момчето. - Вашата жена ме повлече со себе.
- Сега ме заболела колената! - се пожали Жената на Сопственикот.
- Нема ништо да се реши без лекар, - тријумфално рече Пензионерот.
- Замолчете! - го искара Сопственикот и му помогна на парот да стане од подот.
- Е, сега сè ќе се реши! - заклучи Поштарот.
- А вие немате свои работи? - се нервираше Сопственикот.
- Морате да се потпишете за прием на препорачана пратка, - со навреден тон објасни Поштарот, подавајќи му го на Сопственикот листот за потпис.

- Мајка ми ми рече брзо да се вратам, затоа што пече колачи, - плашливо рече десетгодишното Девојче, но ниту сега никој не ѝ обрна внимание.

Момчето го почувствува топлиот здив на Жената на Сопственикот и се трудеше низ броењето на тие нервозни издивнувања да ја задржи ерекцијата, која му надојдуваше.

Во продавницата се појавија нови луѓе, кои не внесоа ништо интересно во настанатата ситуација, а чиешто присуство го иритираше Сопственикот.

- Дали денес продавницата нормално ќе функционира? - запраша некој.
- Обидете се да прејдете во канцеларијата одзади, - ѝ рече Сопственикот на жена си. - Морам да ги услужам купувачите.

Жената на Сопственикот и Момчето се одвлечеа кон вратата од канцеларијата, таа напред, а тој одзади, следејќи ги нејзините упатства кога и како да сврти.

- Ве молам, вратете се во редот. Ништо не се случува, - рече Сопственикот, обраќајќи им се на заинтересираните купувачи по повлекувањето на парот зад тезгата.
- Внимавајте на пецивата - пензионерот дофрли предупредување.
- Кој од вас беше прв? - праша Сопственикот, стоејќи зад тезгата.
- Конечно мрдна, - констатира Грубаска.

Во канцеларијата на продавницата, Жената на Сопственикот заради поголема сигурност се намести со Момчето среде собата, исполнета со полици со продукти, еден орман, работна маса и две столчиња. Под нозете им чкрпеше истурениот шеќер, а во воздухот се чувствуваше миризба на пиво што испаруваше од отворените шишиња.

Што ви стана, - праша Жената на Сопственикот.

- Молам? - Момчето малку се беше изгубило во терапевтското броење на издишувањата на Жената.

- Зошто го направивте ова?
- Неколкупати бев овде и ве набљудував...
- Така и си помислив, - рече Жената на Сопственикот.
- Ме заинтригиравте...
- Со што?
- Мислам... со вашите усни.
- Што, нешто не е в ред со нив? - се вознемири Жената на Сопственикот.
- Не, едноставно... Не знам, како да ви објаснам.
- Вие, воопшто, здрав сте? Не боледувате од нешто... или нешто слично?
- Не, не! Не плашете се, совршено сум здрав.
- Но, можеби, освен што ве фати грч, - забележа Жената на Сопственикот.
- Ова првпат ми се случува! Навистина ми е жал.
- Направивте проблеми, и мене и себеси.

Во просторијата влезе Сопственикот, за момент погледна во својата жена и во Момчето, а потоа ја праша:

- Не попуштил?
- Не, му одговори Жената.
- Нема друг излез, своам во Брза помош.

Тој седна на масата и го заврте бројот, објасни што и како се случувало, малку слушаше што му одговараа од другата страна, а потоа ја спушти слушалката.

- Ќе дојдат, - рече и се врати во продавницата, од каде допираа нетрпеливите гласови на новите купувачи.

По тие зборови, Момчето како малку да се смири, но Жената на Сопственикот и натаму испитувачки го гледаше.

- Зошто ме бакнавте? - праша таа.
- Има нешто во вашите усни... Не се работи за тоа, дека ме потсетија на некои туѓи, други усни, сепак, не.
- На ниедни дамнешни?
- Не, вашите усни ми се чинеа такви... универзални.
- Како тоа? - праша Жената на Сопственикот.
- Тие ги содржат во себе сите особини на женските усни. Такви замислени, а сепак привлечни, некако ладни... одбивни. Не знам, дали сум јасен.
- Мислам, не.
- Не се работи за тоа, како зборувате, поточно, ме заинтригираа неподвижни, кога беа, поточно, кога се како изрезбарени.
- Дали сте резбар? - праша Жената на Сопственикот.
- Не, тоа е само споредба.
- Ми се допаѓа.
- Живеам во близина на другата продавница, но пазарам овде само поради вашите усни.

- Но, ве молам! - Жената на Сопственикот почувствува прилив на гордост.

- Денес, кога ве набљудував, ми дојде на ум дека кога би ве бакнал... не ми забележувајте... мислам на вашите усни.

- Да? - го поттикна жената.

- Тогаш би ми се причинило... така најмалку ми се чинеше... како да ги бакнувам сите женски усни истовремено.

- И што?

- Молам?

- Па, беше ли така? - се интересираше Жената на Сопственикот.

- Не знам точно.

- Зошто?

- Така, брзо беше. И потоа, тој грч...

- Значи, ништо не почувствувавте? - Жената на Сопственикот изгледаше разочарано.

- Не се сеќавам.

- Велите, брзо беше?

- Да, - потврди Момчето.

- Можеби... но, не знам...

- Молам?

- Можеби би требало уште еднаш да пробате?

- Мислите?

- Не знам, - Жената на Сопственикот не можеше да се реши.

- Но, мажот ви... Не можам така...

- Зафатен е.

- Не сум сигурен...

- Можеби тогаш ќе ви помине грчот? - претпостави Жената на Сопственикот.

- Мислите ли?

- Мислам дека треба да пробаме.

- Доколку така сметате...

- Само, ве молам, концентрирајте се.

Момчето ја бакна Жената на Сопственикот, двајцата беа со затворени очи. Малку подоцна, усните им се раздвоија.

- И, што? - праша Жената на Сопственикот.

Момчето малку молчеше, како да размислуваше за нешто.

- Грчот не ми помина - одговори тој.

- Знаам. Прашувам за тоа - чувството. Моите универзални усни и другото. Почувствувавте ли сега? - праша Жената на Сопственикот.

- Веројатно... - Момчето размислуваше за момент, гледајќи во полното со исчекување лице на Жената на Сопственикот. - Веројатно, беше нешто. Мислам, да.

Жената на Сопственикот лесно се насмеа.

- Дааа, - рече слободно и развлечено.
 Обајцата стоеја замислени, не сакајќи взаемно да си ги мачат мислите.

- Стигнаа, - тријумфално соопшти Сопственикот, отварајќи ја вратата пред екипата на Брзата помош.

- Што се случило? - праша Лекарот.

- Грч, - рече Жената на Сопственикот.

- Ме фати грч и не можам да ја пуштам, - објасни Момчето.

Лекарот ја погледна Медицинската сестра, разговараа нешто со шепот и потоа ја подготвија инекцијата. Лекарот ја повлече јаката од кошулата на Момчето и ја заби иглата во неговите разголени плеќи.

- Би требало веднаш да дејствува, - рече Лекарот подготвувајќи го приборот в торба.

За момент, рацете на Момчето се опуштија долж телото на Жената на Сопственикот и сите гласно воздивнаа од воздухот што мирисаше на пиво.

Брзата помош си замина. Жената на Сопственикот падна на столчето, а Момчето си ги триеше здрвените раце.

- Простете за нередот, - рече.

- В ред е, - утврди Сопственикот.

Жената на Сопственикот седеше без зборови, занесена во размислувања.

- Веќе си заминувам, - рече Момчето одејќи кон вратата. - Довидување.

- Се надевам, повеќе нема да ве видам, - рече Сопственикот.

- Да, разбираам, - додаде Момчето и излезе.

- А ти, што се насмевнуваш така? - праша Сопственикот.

- Ништо, мило момче...

- Да не се мрдна! Лудак! Повеќе да не ми разговараш со него!

- За ти со мене така да разговараш?

- Се одмори? - ја прекина Сопственикот. - Е па, на работа, оти купувачите се изначекаа.

Жената на Сопственикот си го погледна мажот, воздивна и стана од столчето.

- И кој би помислил од утринава дека нешто вакво ќе се случи... - си промрморе Жената на Сопственикот повеќе за себе отколку за мажот &.

Превод од њолски: Владимир Василевски

Олга Тукарчук

ПИТЕР ДИТЕР

Кога Питер Дитер и жена му Ерика ја поминаа границата на дланката му долета буба мара. Внимателно ја загледа - имаше седум точки. Се израдува.

- Ете, добредојде - рече.

Патуваа по чуден автопат, а по обете негови страни стоеа девојки во куси тесни сукничиња и мавтаа кон автомобилите.

Вечерта стигнаа во Вроцлав, и Питер беше изненаден оти го познава градот. Само што сè му се чинеше потемно и помало, како да се најдоа во било која фотографија. Во хотелот мораше да земе, пред спиење, од своите апчиња, зошто срцето нервозно му биеше, а паузите помеѓу ударите се зголемуваа во бесконечност.

- Касно пристигнавме - рече Ерика и седна на креветот. - Престари сме за потресувања.

Утредента го разгледаа Вроцлав, беше ист како и сите други градови кои ги имаа видено. Потоа започнаа планини. Карпатите полни со бутки со сувенири, Шкларска Поремба за која Питер велеше Шхранберац, како да се плашеше да се стреми кон новиот полски изговор. Но сè на сè, нештата не ги заинтересираа, и мислеа само на едно, кога на крајот на краиштата ќе тргнат понатаму кон Неурода и Глац. Питер сакаше да си го види селото, а Ерика сакаше да го види тогаш него. Си помисли дека тогаш целосно ќе го разбере Питер, од почеток до крај, сите негови таги, негови лаконски сонови, наглиите менувања на одлуките, кои ја нервираа или дури и тоа упорно отворање пасијанс, губењето време на глупости, ризично продавање на автомобилите на автопат и сите туѓи нешта, кои отсекогаш во него тлееа и не можеа дури ни 40-те години заеднички живот да ги променат.

Се задржаа во селскиот мотел, во кој сите написи поттикнуваа, предупредуваа, замолуваа и информираа на германски. Уште пред доручекот, Питер се облече и излезе надвор. Беше мај, млечките цветаа многу подоцна отколку во рамнините. Ги виде своите планини како замаглени тесни линии на хоризонтот. Длабоко зеде воздух и го почувстува. Дури мирисот а не погледот направи да како лавина надојдат слики, осветлени, неизострени, но пополни со живот отколку целиот сегашен. Го отвори шлицот и се измоча на природот посипан со чакал. Веднаш се засрами, што така се заборави и збунет се подзаврте наоколу.

Тргнаа веднаш по доручекот на кој имаше ровки јајца затворени во ослепувачко жолти лушпи. Патот најпрвин ги водеше надолу а потоа во блага нагорнина. Се протегаше со серпентини се дури целосно изгубија чувство за правец. Минуваа покрај расфрлени села по падините, големи и мали куќи, некакво загаточни поточиња кои и покрај изгледот беа постојано една иста рекичка. Секое селце имаше своја долина, изгледа како чоколадца во кадифени вдлабнатини.

Најнепријатно чувство тој ден - Питер не го позна своето село. Се згрчило до таа мерка како населба, фалеа куќи, дворови, патчиња, мостови. Од него останал скелет. Го

паркираше автомобилот пред затворената црква.

- Тука беше мојот дом - рече Питер и покажа на плацот обраснат со трева помеѓу огромни липи.

Потоа веќе ништо не фалеше. Талкаа по тесното, набиено патче и одозгора го видоа селото, скелетот на селото, одгризено од месо, скелетот на селото, неколку куќи, мали градини и големи липи. Но сето тоа живееше - по долот одеа луѓе, тераа крави, трчаа кучиња, некој маж одеднаш се засмеал со грохот, свирнал автомобил, погоре човек со ведро им мавна (со раката), од оџаците се димеше, птиците летаа на запад.

Им се чинеше дека гледаат претстава или дури дека и самите земаат учество во неа, само што нивните улоги се помали, или можеби сега започуват тие од некојси таму чин. Како и да е, сега се најдоа во средина на акцијата.

- Понатаму сам иди - рече Ерика.

Одеднаш и се пристори како да зазвучи официјално.

- Не - одговори - Сакам селото да ти го покажам одозгора, така како го паметам.

- Касно стигнавме. Стара сум и немам сили да се качувам. Ќе се вратам во кола и ќе те чекам.

Нежно го помилува по раката и се заврте. Ја чу неговата последна реченица:

- Дај ми два-три саата.

Ерика се натажи.

Нога пред нога Питер си одеше, ги гледаше камењата, цбуновите диви ружи, кои сеуште имаа пупки. Секои десетина метри застануваше и тешко издивнуваше. Тогаш се загледуваше во лисјето, гранчињата и печурките на тенки ноџиња, кои пополека ги нагризуваа превртените дрва. Патот најпрвин го водеше помеѓу ритчиња а потоа навлезе во шума со ели. Но и шумата заврши, па Питер имаше зад себе панорама од планини, која дотогаш ја носеше во себе. Само еднаш се заврте, оти се плашеше да не ја уништи глетката со самото свое гледање, потполно исто како и скапите маркици кои ја губат бојата, и моделот, кога пречесто се гледаат. Дури на самиот срт подзастна и се вртеше наоколу, ја сисаше и пиеше глетката. Сите планини на светот ги споредуваше со тие планини, и ниедни не му се видоа толку убави, или беа преголеми, огромни, или премали. Го извади апаратот и испослика се што виде. Штрак - растурените површини со селски градби. Штрак - темни елини шуми, полни со темни сенки. Штрак - нитка од поточе, штрак - жолти репини полиња од чешка страна. Штрак - небо. Штрак - облаци. Си помисли дека сите фотографии му се болно нереални.

Појде уште погоре и дојде до туристичката патека, каде некои млади луѓе со ранци го поздравува, тогаш кога го бришеше потот кој му идеше во очи, и си продолжија понатаму. Бвсушност криво му беше што продолжија. Би можел да им раскаже, како тука доаѓал кога бил во нивни години, како, малку подолу на влажната мов, првпат водел љубов со жена; или одзгора да им покаже каде стоеше ветерницата која со раздвижени перки му даваше знаци на селото. Дури сакаше да ги викне но сними воздух. Срцето му биеше негде во грлото и го даваше. По изгубената прилика требаше да се враќа, но со огромен

напор се искачи уште неколку стотина метри, до самиот врв, каде минуваше границата. Оддалеку ги виде граничните столбови. Омалакса кога си го замисли враќањето. Што би било кога овде би умрел, си замисли и се повлече до столбовите. Незнаејќи зошто тоа му се виде смешно. Да идеш толку по планини, да ја препатуваш пола Европа, толку години да живееше во пристанишен град, да направиш двајца убави, снажни Германци, да изградиш дом, да сакаш до смрт, да преживееш војна. Самиот си се изнасмеа и извади, од џепот чоколадо. Подзастана и внимателно го одвиткуваше златцето, но кога го лапна, веќе знаеше дека нема да го голтне. Телото му беше зафатено со нешто друго, не му беше до јадење. Срцето ги одбројуваше ударите, артериите се разлабавуваа, мозокот произведуваше наркотик на блага смрт. Питер седна под граничниот столб со чоколадото во уста и далечниот хоризонт му го влечеше погледот. Едната нога му беше во Чешка а другата во Полска. Веќе саат време така седеше и секунда по секунда умираше.

На крај се сети на Ерика, дека таму долу во автомобилот седи, чека и се грижи. Дури можеби и полицијата ја известила. Сега и неговата сакана Ерика му се виде далечна и нереална. како да го пресонувал целиот живот. И воопшто незнаеше кога умре, зошто тоа не се случуваше одеднаш туку пополека - се во него се распадна.

На смрачувањето го пронајдоа чешки граничари. Едниот му го бараше пулсот на раката, а помладиот со страв ја гледаше бронзената чоколадна лига која течеше од устата кон вратот. Тој првиот го зеде токи вокито, прашално го погледна другиот и двајцата го погледнаа часовникот. А потоа сосема еднодушно ја помрднаа Питеровата нога од чешка на полска страна. Но и тоа не им беше доволно, па потоа го повлекоа целиот погоре во Полска. И си отидоа.

Половина саат подоцна, Питер го однајдоа светлата од лампите на полските граничари. Еден од нив повика „Боже“ и се тргна; другиот махинално го грабна оружјето и наоколу гледаше. Беше сосема тивко, а градовите во долините изгледаа како расфрлани златца од чоколада во кои се рефлектираат ѕвездите. Пољациите погледаа во Питеровото лице, и малку, тивко се посоветуваа. Со свечено молчење го зеда за раце и нозе и го пренесоа на чешка страна.

Така Питер Дитер ја запамети својата смрт, потоа неговата душа засекогаш замина - како механичко движење, од една на друга страна, како балансирање на ивицата. И последната реална слика која се појави во неговиот ум, кој се распаѓаше, беше сеќавањето на „вамбиершката божиќна куќичка“ - дрвените човечиња се поместуваа во насликаниот крајобраз, извршувајќи, припишани од нивниот творец, механички движења - одат дрвени луѓе, тераат дрвени крави, трчаат дрвени кучиња, некој човек дрвено се смее, погоре друга личност со бардачиња на рамења мавта со раката, во насликаното небо се дими насликан дим, на запад летаат насликани птици. Два пара дрвени војничкиња до бесконечност го пренесуваат Питер Дитер од една страна на друга.

Преведе од њолски: Владимир Василевски

Кшиштоф Марија Залуски

RHEINFALL

Отворив очи, веднаш потоа се слушна будилникот. Лежејќи, гледав во темнината. Леплива и густа, во која мислите најпрвин потонуваат а веднаш потоа тонат без траг. Каде што јавето и сонот сè проникнуваат, избришуваат, сумираат, како да нема никаква разлика меѓу нив. Не се трудев да мислам, ниту да чувствувам, ниту да слушам. Бесвесно го барав таванот над себе, некоја точка за да го сместам своето тело, во конкретна инсталација, во конкретен простор, во конкретно време, единственото нешто што го видов беа трепкачките црвени бројки од електричниот часовник. Но тие бројки ништо не ми велеа. Изгледаа како кумур од одамна изгаснато огниште. Или искри кои не се во состојба ништо да осветлат дури ни сосем блиското минато. А сегашноста? Сегашноста беше таа темнина, и таа тишина, и тој пулсирачки шум некаде позади во главата. Сегашноста беше рапидното бодеење на заспаното срце. А иднината? Иднината во такви моменти воопшто и не постои.

Ги чув птиците на прозорецот. Деликатното, полупитомо, жално пискање на скворците. Го чув и полуденото летање на врапците и далечното кракање на чавките, како ехо на тоа што допрва ќе следи. Седнав на креветот, за одново да не потонам во сон. Го исклучив алармот од будилникот и со дланките го протрив лицето, И тогаш се појави првата мисла како ладна оштрица од меч. Излегов во претсобијето и ја дигнав слушалката. Го свртев бројот. За малку од таа страна се јави женски глас, рапав како бессона ноќ.

- Дobar ден, контролна психијатриска клиника, група Рхеинфалл. Марит Робен на телефон.

- Dobar ден, овде Јан - реков.

- Ох, Јан . . . Мило ми е што звониш - рече, а потоа тишина, и го слушав само забрзаното дишење.

- Нешто не е во ред? - запрашав.

- Со Јиржи е полошо отколку што мислевме - зборуваше пополека со тврд холандски акцент. Во три го барав лекарот. . . Доктор Хејне мисли дека е излив во подмозочната кора. Уште еднаш треба да се направи томографија и знаеш се понатаму. . . . Вчерашните тестови не покажаа епилептички напад.

- Па, што беше?

- Незнам, никој не знае. Слушај Јиржи практично не реагира на никакви импулси. Најверојатно ќе го однесеме на наурологија. Сигурно се удрил. Сигурно, проклето силно се удрил. Јан сето тоа е многу чудно, ти велеам од тоа ништо добро нема да излезе.

- ОК, Марит, во седум сум таму - реков?

- Сепак имаш слободни. . . .

Петнаесет минути подоцна со кас трчав долж Рен. По таа траса, обично, секојдневно

по будењето трчав веќе три години. Така трчав за да ја сочувам ирационалната доверба во себе. Доверба во тоа дека сеуште постои нормален свет. Зошто доколку нормалниот свет би можел негде да постои, тоа е токму тука, и сега, во мугрите во оваа долина. И сакав да верувам дека му припаѓам на тој свет. Како таа темница, како пролетен сон, како шумот на исушени треви, како издивувањето на ѕвездите што паѓаат и космосот што умира во мугри. Но денес долината ја немаше. Исчезнала во маглата заедно со манстирот и лозјето кое се простираше стрмно надолу кон каменеститот брег на реката. Исто така немаше ни ветер. Имаше само тишина и Јиржиевиот кожен шлем. Ист таков како од тој ден, негде пред Божиќ кога санитарите за првпат го донесоа во групата.

- Би ве замолил - реков. Да му го извадите тој нарилник?

Не реагираа, си гледаа како да им реков побеснето куче да пуштат од ланец. Еден од нив ми ја даде папката со документацијата за пациентот.

- Тој не е баш сигурен.

- Знаеш овде ниеден од нив не е баш сигурен. Тие токму затоа тука живеат.

Јиржи стоеше потпрен на ѕидот, обврзан со чаршав и стеснувачки појас за раце. Очите му се движеа несвесно по ѕидовите и плафонот, како очи на луд ангел, стеснат со сопствените крилја.

Се трудеше негде да ги закачи, задржи на нешто што не би било така туѓо. Но се лизгаа од белите ѕидови во страв и ништожност. Па само ги подзатвараше капаците, можеби зашто темнината му се чинеше поблиска. И тогаш санитарите мораа да го придружуваат да не се преврти. Кожниот шлем што му го набија на глава, го чинеше сличен на нокаутуран боксер. Сепак Јиржи не беше боксер.

Вечеерта откако се вратив дома ги прелистав неговите документи. Четириесет и две страници. . . Биографија, историја на болеста, степен на умствена оштетеност, мануални способности, воспитување, можности за разбирање со надворешниот свет, дозирање на лекарствата, хигиена, храна, сексуални склоности. Четириесет и две страници. . . колку просто.

Јиржи Хавелка не беше боксер. Беше Чех. Се родил во 1945 година во Прага, како прво дете на лекарка и правник. Мајка му во седмиот месец на бременост била силувана од војници на Вермахтот. Како последица на силувањето било мозочно оштетување на плодот. Оштетувањето предизвикало сериозни нарушувања во развојот. Јиржи долго не можел да се научи да седи и оди. Имал проблеми со координација на движењата и во учењето да збори. Не умеел да се сконцентрира. Одед во специјално училиште, а по завршувањето останал дома под грижа на мајка му.

Кога во 1968 година руските тенкови влегоа во Велтава, Јиржи заедно со брат му и родителите пребегаа во Австрија. Потоа семејството Хавелка се преселило во Цирих, каде братот на Јиржи станал адвокат. По смртта на родителите Јиржи добил кожна кацига која требала да го штити од повреди за време на епилептичните напади. Требала да ги ослаби ударите со кои Јиржи ги дарувал работниците во болницата. Поминав, со кас, два реда куќи. Бели, спратници, такви како мојата. Тука живеела лекари, педагози и психотерапеути.

Понатаму стоеја метално сини павиљони за стражари, медицински сестри и техничкиот персонал, растеше мала градина и мала бавча. Позади нив се простираше мало пасиште за кози и малку понатаму зад друмот, се наоѓаа полиња за пасење крави.

Потрчав надолу, помеѓу лозјето, во ова годишно време, сиво и мртво. Чувствувам, како со секој метар, крвниот притисок во моите вени, пополека расте, како се враќа во свест. Се трудев да ги средам мислите во некој логичен редослед на настаните. Во нешто, што верно би го претставило тој ден пред половина век. Тие моменти, кои го решија Јиржиевиот живот, тој ден, кој веќе никој не го паметеше. Оти таквите денови никој не сака да ги помни. И си ги замислив тие војници. Млади, плави Германци, или можеби тие биле старци од Волкстурн, избрчкани фанатици во исфлекани мундири. Надлуѓе, бранители на илјадагодишниот Рајх. Ми се стори, дека гледам, како ги фрлаат шлемовите и пушките на каливиот тепих. Ја помрднуваат, на средина од собата, масата од махагони со дебела даска одозгора. Како гледаат со омраза на салонот полн со книги.

Некој од нив го повлекува везениот чаршав и вазната полна со сончогледи паѓа на подот. Војниците ги отвораат цигарите, и потоа ја ставаат жената на маса. Ги засукуваат ракавите, и по ред ги спуштаат панталоните. Се смејат на своите надигнати пениси, и виснатите јајцести вреќи. Ги подставуваат во устата на жената со заокруглен стомак. Таа се трга, па ја удираат по лицето и зголемените гради. Мажот и го клоцаат по гениталиите и викаат да ја натера на послушност. И тој можеби ја моли, да им се покори, можеби плаче, зошто е сигурен, дека тоа од негова страна е подло, дека треба да им плукне в лице, а можеби се плаши дека таа тоа нема да му го прости. Но сепак знае дека тоа е единствен начин да преживеат. Исто така и таа го знаела и конечно мора да се покорила, зошто сепак преживеале. А потоа се труделе да забораваат, зошто со тоа сеќавање не се живее. И би заборавиле кога не бил Јиржи - главен сведок и доказ. А сепак го сакале. . . .

- Па симнете му го тоа, или јас треба тоа да го направам? - прашав.

- Добро, добро - рече еден од санитарите - само помнете, на него треба да се внимава.

И тогаш се врати сликата на вчерашниот напад. Малиот Ремо, се испаничи, кога Јиржи со своите дваесетина килограми падна на подот и почна ритмички да си ја мава главата со него. Ремо ги растргна алиштата од себе, Фреди си го дркаше а Сузи плачеше. Врзувајќи го Јиржи, викав некој да го однесе Фреди горе во соба, а тој потоа се врати без предните заби. А знам дека некој од мојот тим тоа ќе го злоупотреби, дека јас го претепавам Јиржи, па оттаму тој напад. Можеби Гари, можеби Беа, или Марлис, а можеби некој од Германците. Само од Марит не треба да се плашам, зошто таа е Холанѓанка, а нели постои некаква солидарност меѓу странците. . . . Или можеби само така ми се чини.

Северо-источната страна на небото почна да осветлува. Островот со старата болница, сеуште беше пропадната во темници. Своната од бенедиктанскиот манастир звонеа за шест саат. Тогаш завртев кон болницата. Точно во седум бев на одделот за интензивна нега. Веќе четврт час Јиржи не живееше.

Енген, 26.08.1996 год.

Превод од њолски: Владимир Василевски

Александер Јенско

ТЕЛЕФОНИРАЊЕ ОД ЛУБЕКА ДО ПАРИЗ

За да телефонираш од Лубека до Париз треба да ја кренеш слушалката, да притиснеш по соодветен ред (тоа е важно битно) десетина типки означени со броеви, при што никој не знае зашто некои цифри настапуваат почесто, други поретко, уште поинаку воопшто, а има и такви што се повторуваат повеќепати. Никој не го знае тоа. Сметам дека за ова никој никогаш не се заинтересирал или не сум во право. Со математичарите никогаш не се знае. Секогаш можат да изградат повратни скали.

Знаеме само толку дека првите четири цифри преставуваат повикувачки број за Париз.

По отчукувањето на сите неколку случајно потребни (не знам да си го објаснам тоа поинаку) цифри, се чека на сигнал. Сигналот означува дека таму некаде звони телефон. Тешко е да се помисли дека некаков телефон звони во градот, во кој уште не сум бил.

Јасно, во овој момент звонат илјадници телефони во Париз. Париз е голем град, во него живеат многу луѓе, и сите сакаат да имаат телефони, се разбира, можеби, за да се јават во Лубека. Но од Париз до Лубека никој не звони. Дури ни еден таков пример не ми е познат. Можеби затоа што Лубека не е голем град.

За да се живее во голем град, треба да се потпреш на нешто, што се нарекува некако, при што се работи за еден вид внатрешна енергија, која дозволува да се задржиш на главната улица, во предградијата, во вилите или бетонскиот блок, а и во катакомбите. Последните, впрочем, како што велат во Париз, не изостануваат. Не знам, ви велам, никогаш не сум бил во Париз.

Силата потребна за живот во голем град можеби не е таква реткост, како што ми изгледа. Но во секој случај ја немам. Има такви што ја немаат и други што доволно ја имаат. На пример, братучед ми. Секогаш некој ме прашува, кој братучед, и тука имам проблем, не знам, колку братучеди имам, впрочем, еден од нив видов пред добри петнаесет години, кои, всушност, не беа добри. Затоа може да ги оставиме братучедите.

Уште подобро, зашто на другиот крај од ланецот од десетина цифри, во Париз, некој ја крева слушалката.

Цезарџ Домарус

РАСКАЗ НА ТЕМА

Кјепура¹ кој стои во центарот на околинскиот град и жена во екот на годините, која шепоти, да, го помнам тенкото торзо. Кјепура кој ниша дете на рамениците, на кое му дал име Карузо. Жената која вели дека тоа е презиме. Кјепура кој е населен за секогаш во земјата на 400.000 хамбургери и истиот Кјепуро кој седи на терасата во сопствената куќа во момент кога зборува со својот гостин дека сега се пишуваат чудни и неоспориво разбирливи раскази, на пример, што почнуваат со зборови, Кјепура во амфас.

Маж што вели дека тој фраер имал радосни и искрени очи. Кјепура без црнокосата, без хотел и без пари. Изјава на домаќинот дека има мерак да акне нешто мокро во неговата фаца. Вујко Алфонс кој стои на два метра оддалеченост од риката на лавот. Истомисленик, но само за добрите пријатели на Кјепура исполепено по сидовите во форма на антивоени плакати. Мал магацин во кој лежат неколку навлажнети и дотогаш глупави филмови. Кјепура кој зборува пророчки зборови: Смртта ќе дојде по мене во најскоро време. Кјепура, арогантно оптегнат на канабето: Смрт? Никогаш не сум помислил на тоа. Фараонските мравки на ракописот од расказот што почнува со зборовите: центарот на градот комплет со споменикот на четиристотини милиони жени во полн ек на годините. Кјепура во поза полна со напрегнатост, се дере: Енрико! Предавач во Јелскиот Универзитет: Не, не сум слушнал. Кјепура кој ја стиска дланката на Џорџ Вашингтон. Невозможно огромна плажа без Кјепура. Кјепура изморен, кој клима со главата и вели: Заврши.

избор и превод на двајца раскази: Елизабета Инагеска

¹ глупчо (заб. на прев.)

ЗА АВТОРИТЕ:

Кшиштоф Јаворски е роден 1966 г., а дебитира 1988. Објавувал песни и раскази во списанијата "Брулион" и "Гвурчошч". Има објавено две стихозбирки и една книга раскази.

Павел Хиле е роден 1957-та во Гдањск. Завршил филологија, а во почетокот на осумдесеттите работел како новинар за "Солидарност". Покрај пишувањето проза (има три објавени прозни книги) се занимава со пишување критика и поезија.

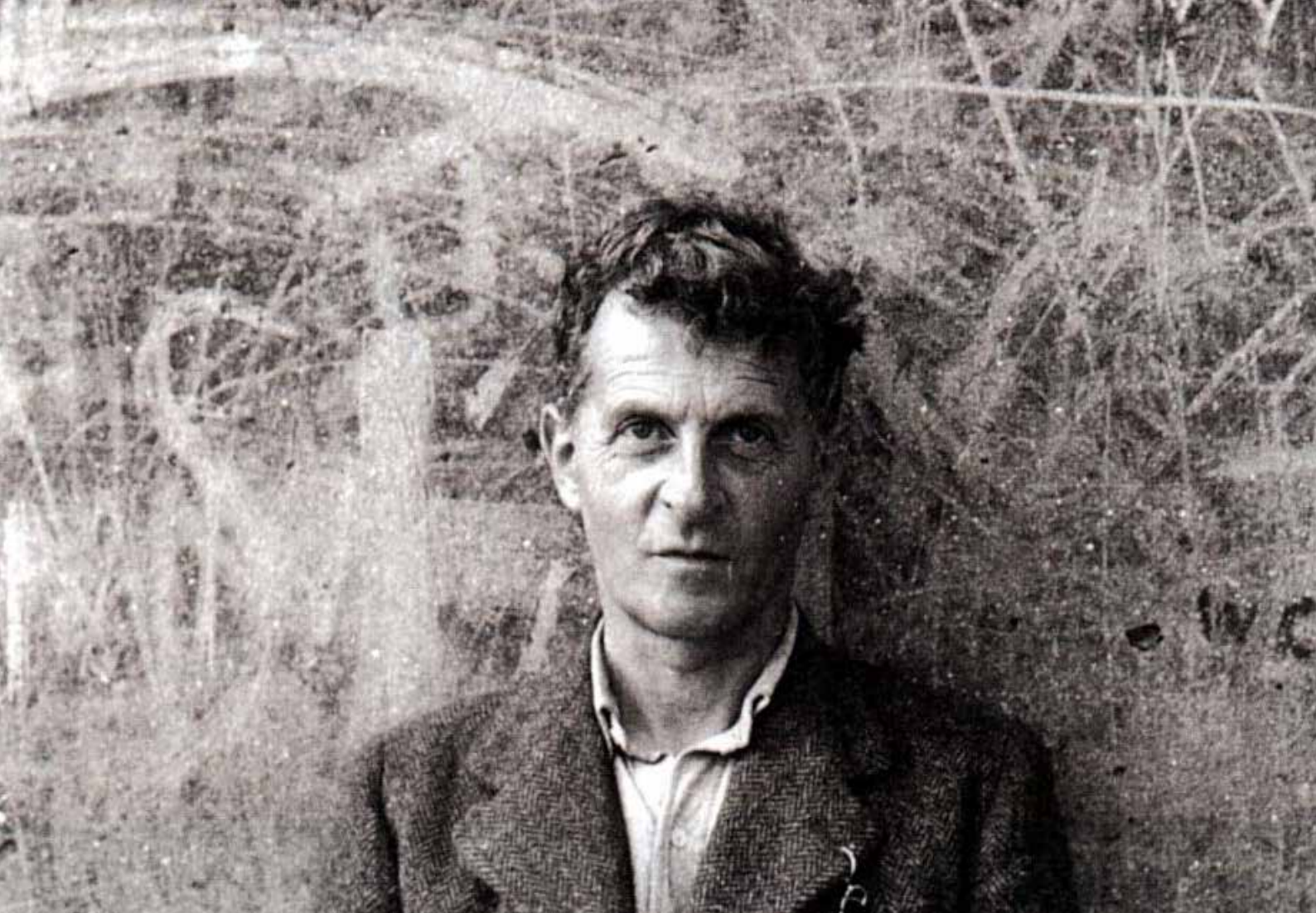
Станислав Текели е роден 1965-та во Варшава; студирал ориенталистика. Работи како новинар.

Анджеј Тузјак е роден 1958 год. во Битом, дипломирал социологија и драматургија на Шлонскиот универзитет, каде и предава Пишување на филмски сценарија. Автор е на еден учебник "Работилница на телевизиски сценарист"; според негов расказ и сценарио направени се два ТВ филма. Издал неколку збирки раскази. Добитник е на наградата "Анджеј Бурса" и на "Стипендијата Станислав Виспјањски".

Кштиштоф Марија Залуски е роден во Гдањск 1963 год. Во декември 1992 го основал литературното списание "Б1". Главно публикувал во емигрантскиот печат и во Полска во "Нови нурт", "Газета Виборча" и во локалниот печат. Од 1987 год. живее во странство, прво во Лондон, а потоа во Германија.

Олга Тукарчук е родена во 1962 год. во Валбжих. Прозаистка, пишува раскази, а издава во полските издавачки куќи и литературните списанија како "Б1", "Час култури" и др. Нејзин последен роман е "Правек и други времиња" издаден во Варшава 1996 год.

Повеќето раскази се преведени од неколку понови броеви на полското списание "Брулион". За некои автори застапени во изборот што го направија Бети Инадеска и Владо Василевски не успеавме да ги дознаеме елементарните биографски податоци, што останува да го направиме во некој следен избор од полската современа литература. Целиот овој "полски блок" во Маргина среќно и случајно се поклопи со деновите на полската култура што во текот на ноември оваа година се одржуваа во Скопје.



ВИТГЕНШТАЈН

Иван Џепаровски

УМЕТНИЧКОТО ДЕЛО И „ЈАЗИЧКИТЕ ИГРИ” - ЛУДВИГ ВИТГЕНШТАЈН

„(Етиката и естетиката се едно.)”

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (6.421)

Веќе е станато општо место укажувањето дека Лудвиг Витгенштајн во текот на својот живот напишал многу малку, а објавил уште помалку: една книга, неговиот познат *Tractatus logico-philosophicus* (1921), еден текст, „Некои забелешки за логичката форма” (*Some Remarks on Logical Form*, 1929) и едно писмо до уредникот на списанието „Mind” - во коешто се откажува од идеите и ставовите презентирани во објавениот текст!

Сево ова, како што укажува и познатиот хрватски филозоф Гајо Петровиќ, „изнесува околу 100 страници. Па сепак, тој уште за време на својот живот стана еден од највлијателните филозофи на XX век.”¹

Во текот на својот живот Витгенштајн (1881-1951)² пишува уште едно дело врз кое работи цели петнаесет години, уште попознатите „Филозофски истражувања”, книга која се објавува дури по неговата смрт во 1953 година. Но без оглед на неговата квантитативно необемна филозофска продукција, неговото влијание врз севкупната филозофска мисла од XX век не само што е обемно, туку, според мнозина толкувачи, прави Лудвиг Витгенштајн да биде „еден од најоригиналните и најпредизвикувачките филозофски писатели на XX век.”³

Токму затоа и ја обработуваме во нашиов труд филозофската мисла на Лудвиг Витгенштајн: таа, секако, формално ѝ припаѓа на првата половина на XX век (Витгенштајн умира на 29.IV 1951.), но според своето огромно влијание е далеку поактуелна во втората половина од овој век. Оттаму, најнапред, накратко, ќе укажеме на разликите од првата и втората фаза од филозофскиот развој на Витгенштајн (од „Трактатот...” до „Филозофските истражувања”), ќе ги проследиме консеквенциите по уметноста и по уметничкото дело што оттаму произлегуваат, ќе се осврнеме врз неговата практична „уметничка” дејност (која произлегува од неговиот теориски став) и на крајот ќе го потенцираме, врз основа на неколку конкретни примери, влијанието на оваа мисла врз конкретната уметничка практика во ликовното творештво од втората половина на XX век.

На почеток, мора да се укаже дека Витгенштајн во текот на целиот свој живот само на двапати во пишана форма се има произнесено за прашањата на естетиката, уметноста или, пак, уметничкото дело. Првиот негов став од „Трактатот...” (веќе го цитиравме земајќи го како мото на овој текст) гласи: „(Етиката и естетиката се едно)” (6.42), а вториот кој, исто така, се наоѓа во ова дело гласи: „дали доброто е помалку или повеќе идентично од убавото.” (4.003)⁴ Згора на тоа вториот став е наведен само како пример не за лажен туку за бесмислен филозофски проблем кој произлегува од неразбирањето на логиката

на нашиот јазик. Првиот, пак, став произлегува од неговото сфаќање на проблемите на вредноста - што сумарно треба да се појасни.

Генералниот став на Лудвиг Витгенштајн во однос на вредностите, а тоа се однесува и на севкупната аналитичка филозофија, е дека сите теории кои настојуваат во самите вредности да изнаоѓаат рационално-сознајни темели треба да се отфрлат како теории кои се засновани врз една т.н. „натуралистичка грешка“ што се состои од изведување на вредносни искази врз основа на фактички искази. Според Витгенштајн, за рационално познание може да се говори само во природните науки кои почиваат врз т.н. елементарни пропозиции со коишто се искажуваат т.н. „атомарни факти“. Бидејќи системите на искази за стварноста, во „Трактатот...“, се слики на атомарните факти, а односот меѓу вистинитиот исказ и фактите е однос на „пресликување“, затоа „севкупната филозофија е критика на јазикот“ (4.0031), односно целта на филозофијата е да даде логичко разјаснување на мислата кое нема да резултира со „филозофски ставови“ туку со разјаснување на ставовите. (4.112). Еден од заклучоците што произлегува од ваквиот став е дека „сè што воопшто може да се мисли, може да се мисли јасно. Сè што може да се искаже може да се искаже јасно.“ (4.116)

Ставот на Витгенштајн од „Трактатот...“ дека смислени ставови можат да се изрекуваат само во областа на природните науки го доведува него до заклучокот дека „не можат да постојат никакви ставови на етиката“ (6.42), а бидејќи „(етиката и естетиката се едно)“ (6.421), оттаму не можат да постојат никакви вредносни ставови ниту во естетиката. Но, според Витгенштајн, „секако постои нешто што е неискажливо. Тоа се покажува, тоа е Мистично.“ (6.522) Крајот на „Трактатот...“, со неговата последна реченица, јасно го покажува „мистицизмот“ на Витгенштајн: „Она за што не може да се зборува, за тоа мора да се молчи.“ (7)

Значи, ако консекветно се толкува Витгенштајн, естетиката (исто како и етиката) не може да создава вредносни судови за уметничкото дело⁵, таа може да биде единствено „мета-естетика“ (како што и етиката може да биде само „мета-етика“) која теориски вредносно-неутрално ќе го „опишува“ вредносниот говор. Естетиката заедно со етиката, исто така, спаѓа во подрачјето на „мистичното“, та оттаму, како што видовме од завршните реченици на „Трактатот...“, основниот став на „мислителот“ треба да биде „молчењето“, зашто и етиката и естетиката се наоѓаат од онаа страна на јазичката анализа. Во естетиката овој став од „Трактатот...“ води, како што укажуваат мнозина естетичари, кон „прескриптивното ‘Гледај и молчи!’“⁶, односно кон пристапот кој се залага кон уметничкото дело да се пријде со „негово искуствување преку разбирање - читање, слушање, замислување, гледање, создавање на самото дело.“⁷ Овие ставови, исто така, можат да се протолкуваат и како своевидна заложба за естетска практика, за естетска егзистенција, што на определен начин е во согласност со авангардните движења во уметноста од нашиов век, со нивната саморефлексија и самодостатност, со нивното мислење дека естетиката не може да каже ништо битно за уметноста и за уметничкото дело.

Што се однесува, пак, до преминот што Витгенштајн го спроведува во „Филозофските истражувања“, тој може да се протолкува како прагматичко дополнување на теоријата на значењето - во „Трактатот...“ јазикот се сфаќаше како „огледало“ на светот - а јазикот во ова дело се сфаќа како определено орудие, инструмент, додека зборовите имаат онолку значења колку што имаат функции.⁸ „Значењето на еден збор е неговата јазична употреба“ (I.43), но, сепак, правилата на употреба на јазикот се општествени конвенции слични на правилата на играта, та затоа тие „игри“ Витгенштајн ги нарекува „јазички игри“ (I.7). Аналитичката филозофија на Витгенштајн од „Филозофските истражувања“, исто како и од „Трактатот...“, и натаму има за цел да биде критика на јазикот, но сега, таа треба да овозможи и разбирање на техничките правила на „играта“ и да биде опис на постојните „јазички игри“.⁹

Затоа можеме да се согласиме со следниов заклучок: „Ако во Tractatus-от имплицитно е присутно Витгенштајновото гледиште дека уште единствено филозофот може да има пристап кон она што не може да се изрече, дека единствено филозофијата може да се обиде да го искаже неискажливото, во Филозофските истражувања единствената задача на филозофијата е да покаже како и зошто настанале збрките во јазикот и, елиминирајќи ги нив, дефинитивно да нè ослободи од сите филозофски проблеми.“¹⁰

На тој начин Витгенштајн „елегантно“ ја ослободува филозофијата од најголемиот број нејзини проблеми, наедно ја „ослободува“ и естетиката од нејзините проблеми, зашто таа веќе не треба да се занимава со конкретните уметничките дела, со уметноста воопшто, туку треба само да внимава на „правилната употреба“ на зборовите, поимите и „јазичните игри“. Оттаму поимите „уметничко дело“, „уметност“, „убаво“, „естетска вредност“, според консеквентното толкување на Витгенштајновата мисла, немаат однапред определена суштина втисната во нив, туку напротив, вредноста на делото е определена од природата на искуствувањето на самото дело, а не од кои и да е други „искуства“ што тоа ги создава. Затоа уметничкото дело, ќе го повториме уште еднаш ставот на Витгенштајн, треба најнепосредно да се доживува или искуствува преку читање, слушање гледање и создавање на самото дело.

Ваквиот свој теориски став Витгенштајн, доследно, го применува и во практиката. Покрај неговиот интерес за архитектурата, за кој веќе проговоривме, Витгенштајн најмногу е заинтересиран за музиката и литературата. Свирењето кларинет и огромното познавање на музичката литература, сепак, за него е сосема „достатно“, та затоа, според едно негово признание, тој не кажал ниту еден збор за музиката во „Филозофските истражувања“, зашто она што би можел да го каже - би останало неразбрано! Ваквиот став е во согласност со неговото credo дека она што е вредно во уметноста и во уметничкото дело мора да ѝ се измолкне на мрежата на јазикот, та затоа за него и не може и не треба да се зборува.

Сепак, во неговите предавања од доцнежната фаза тој многупати се навраќал на естетичките прашања, особено на оние врзани за уметноста и за уметничкото дело.

Клучните прашања на кои се обидуваат да даде одговор биле: што е заедничко за сите уметности во однос на својството дека сите тие се форми на уметност и што е заедничкото својство што сите убави објекти ги прави убави? Тој го отфрла ставот дека сите тие се она што се, затоа што делат некое заедничко општо својство, а го прифаќа толкувањето дека тоа е така затоа што се случува „вкрстување“ и „преклопување“ на многу сличности, при што уметностите создаваат „семејство“ или определен „семеен идентитет“.

Овој став на Витгенштајн, како што ќе видиме во следното поглавје, битно ќе влијае и врз оформувањето на т.н. институционална естетика, но овде треба да укажеме дека една од најраните примени на овој став ја среќаваме во есејот на Морис Вајц „Улогата на теоријата во естетиката“ (The Role of Theory in Aesthetics, 1956¹¹) каде што со еден *conversio simplex* на Витгенштајновите категории „семејство“, „игра“, „јазик“ и „јазичка игра“ во „уметност“ и „уметничко дело“, добиваме ситуација во која уметноста и уметничките дела не се обединуваат под заедничкото име уметност поради тоа што имаат определени заеднички особини туку затоа што тие се слични: слични не на планот на формата или содржината или појавноста, туку единствено во однос на концептот на уметничкото дело или уметноста. Затоа не случајно влијанието на Витгенштајн е најсилно и најизразено на планот на концептуалната уметност (Џозеф Кошут, Art & Language), минималната музика (Џон Кејџ¹²) и експериментите на т.н. јазичка/сигналистичка/конкретна поезија - language poetry - (Ричард Костеланец, Макс Бензе, Зигфрид Шмит, па дури во една фаза од своето творештво и нобеловецот Октавио Паз¹³).

Сега, на крајот, ќе се осврнеме токму врз ова влијание - што Витгенштајн го изврши во однос на самото уметничко производство од втората половина на овој век и тоа единствено на планот на ликовната уметност.

Во средината на шеесеттите години концептуалистот Џозеф Кошут (Joseph Kosuth, 1945-) ги применува ставовите на Витгенштајн во својата конкретна уметничка дејност - на пример, во делата „Едно и три столчиња“ (1965), „Идејата (уметност како уметност како идеја)“ (1967) - при што смета дека занимавањето со уметност има иста функција каква што има и Витгенштајновото занимавање со филозофијата како анализа на самиот дискурс на филозофијата, та оттаму уметноста не е специфичен медиум туку и самата е дискурс кој во себе може и треба да ги обедини другите различни дискурси. Значењето на уметничкото дело не е во неговото онтолошко постоење (претставување на предмети, ситуации и случувања), туку се создава врз основа на описите што самиот уметник ги оформува, што критиката и историјата на уметноста ги „внесуваат“ во уметничкото дело. Најрано теориско образложување на овој став наоѓаме во неговиот програмски есеј „Уметноста по филозофијата“ (Art after Philosophy, 1969), каде што изрично се застапува авангардистичката идеја за „уметноста како идеја“, која води кон превреднување на историјата на уметноста при што редимејдите (readymades) на Марсел Дишан се земаат како клучен пресврт во модерната (за разлика од вообичаеното мислење дека модерната во сликарството започнува со Мане, Сезан или кубизмот). Овој есеј на Кошут се смета

за манифест на аналитичката насока во рамките на широкото концептуалистичко уметничко движење. Ќе цитираме затоа дел од овој есеј и тоа оној кој директно се однесува на уметничкото дело а произлегува од филозофските ставови на Витгенштајн.

„Уметничките дела се аналитички искази (propositions). Тоа значи, ако ги набљудуваме внатре нивниот контекст - како уметност - тие не даваат никакви информации за каква и да е ствар или факт. Уметничкото дело е тавтологија зашто е претставување на уметничката интенција, што значи: се вели дека определеното уметничко дело е уметност, што значи: тоа е дефиниција на уметноста. На тој начин, дека тоа е уметност е a priori вистинито (тоа е она што Доналд Сад го мисли кога образложува ‘ако некој тоа го нарекува уметност, тогаш е уметност’).”¹⁴

Затоа воопшто не е случајно што Џозеф Кошут во 1989 година ја реализира изложбата во Брисел под наслов „Лудвиг Витгенштајн и уметноста на XX век: Играта на неискажливото”, каде што јасно го застапува ставот дека сите оние предмети што се претставуваат како уметнички дела (маси, столчиња, писоари, фотографии, книги, шишиња, чаши, кревети, итн.) иако се според својата форма и материјал различни, сепак се „семејно сродни” според начинот на нивното воведување и користењето во територијата на уметноста. Тие, всушност, стануваат очигледни примери и потврдувања на Витгенштајновите „јазички игри”.

Се вративме повторно на Витгенштајн, а сиов овој пат навистина ни покажа дека сето она што тој не го кажа за уметничкото дело и за уметноста е далеку повредно од она малку што го кажа. И навистина, низ примерот на рецепцијата на Витгенштајновата „естетика” во теориската-практика на концептуалната уметност, како да се соочуваме со една „дејност на интертекстуалноста, уште повеќе, со една дејност на интерконтекстуалноста”¹⁵, при што неможноста за оформување и засновување на естетички дискурс се надоместува со можноста за создавање на дискурс во самата уметност и од самата уметност во ликот на уметниците.

Згора на тоа, како што покажува Ферид Мухиќ во неговиот текст посветен на Витгенштајн: „Филозофијата, критиката и ‘јазичните игри’, (1976), клучниот елемент што ги поврзува „јазикот” и „играта” е токму категоријата интенционалност, т.е. фактот дека „јазикот како и играта, е интенционална насочена активност која се состои од пренесување порака и која се реализира во процесот на комуникацијата.”¹⁶ Врз основа на воведувањето на феноменолошката категорија „интенционалност” и врз основа на успешната „аргументациска презентација” дека поимот „јазични игри” ја потврдува комуникативно-социјалната природа на јазикот, Мухиќ консекветно изведува заклучок, битен за природата на критиката, заклучок кој е на линијата на ставот на Витгенштајн дека естетиката а оттаму и критиката не можат да создаваат вредносни судови: „Имено,

доколку основниот момент во уметничкото јазично дело претставува неговата интенција кон дијалог и комуникација, тогаш критиката веќе не може да ја наоѓа својата задача во мерење, ниту во изнесување вредносни судови. Критиката која пресудува дека во едно уметничко јазично дело има 'три килограми идеи' или 'еден метар стил', ја промашува основната содржина на својот објект.¹⁷

Но, да се вратиме кон Витгенштајн. Неговиот клучен естетички став, сепак, се сведува на максимата „гледај и молчи“, што како да е еднакво на „гледај и гледај“ или, пак, на „молчи и молчи“. Бидејќи модусите на „мистичкото“ се отаде која и да е јазичка анализа, оттаму и нашата анализа на Витгенштајновите ставови во однос на уметничкото дело, од гледна точка на неговите - Витгенштајновите - излезни позиции, логично, како да ја „промашува“ целта. Но, дури и тогаш како да има оправдување за нашиот „обид“. Тоа го овозможува Витгенштајн со неговиот став од „Филозофските истражувања“ кој гласи: „Филозофијата на никаков начин не умее да се вплеткува во актуелната употреба на јазикот; таа на крајот може, значи, само да го опише. Зашто таа не може ни да го заснова. Таа остава сè какво што е.“ (I.124)

Затоа ќе ја оставиме, сега, Витгенштајновата мисла таква каква што е, задоволувајќи се сознанието дека неа „едноставно ја изнесовме пред нас“ (I.126), а ќе преминеме кон нејзината „примена“ во една гранка на аналитичката естетика - позната под името институционална естетика.

(Извадок од Докторската дисертација „Уметничкото дело во втората половина на дваесеттиот век“)

¹⁷Gajo Petrović, *Suvremena filozofija*, [kolska knjiga, Zagreb, 1979, str. 213.

²За нас, во оваа пригода не се толку битни делата што се објавуваат до денес како научнички „паразитирања“ врз неговите предавања и патемно искажани ставови по определени прашања (т.н. Сина и кафена книга /The Blue and Brown Books, 1958/; Ливчиња /Zettel, 1967/; За извесноста /On Certainty, 1969/; Разни забелешки /Vermischte Bemerkungen, 1976/; Последни списи за филозофијата на психологијата /Last Writings on the Philosophy of Psychology, 1982/; итн.) туку многу повеќе оние моменти од Витгенштајновиот живот кои како да укажуваат на уметничкиот карактер на неговата личност, но и на практичната уметничка дејност, зашто во неговиот пристап кон филозофијата - за уметноста и за естетиката нема место. Познато е дека по смртта на татка си, во 1912 година, Витгенштајн добива огромно наследство кое анонимно го подарува за унапредување на литературата (станува добротвор на Г.Тракл и Р.М.Рилке) и за помош на воено настраданите (во Првата светска војна). За време на студирањето кај Б.Расел во Кембриџ се занимава и со музика, свири кларинет и помислува да стане диригент! Во раздобјето од 1919-1928 година кога целосно престанува да се занимава со филозофија тој работи како селски учител, градинарски помошник и се занимава со архитектура и скулптура, градејќи за една од своите сестри палата во Виена која и ден денес постои на Kundmannsgasse 19 во која - според некои тврдења што треба да се проверат - денес се наоѓа амбасадата на Бугарија! Овие податоци од животот на Витгенштајн се мошне битни и за неговиот однос кон уметничкото дело и кон уметноста воопшто, та затоа ќе ги прокоментираме

во основниот текст. Овде само ќе укажеме уште на неговите Предавања и разговори за естетиката, психологијата и религиозното верување (*Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, 1966) во кои се наоѓаат определени ставови битни за нашата тема.

³(*The Cambridge Dictionary of Philosophy*, General Editor: Robert Audi, Cambridge University Press, 1995, p. 855.

⁴Се цитира според преводот на Г.Петровиќ: *L.Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1987, str. 185; 61;

⁵Пообемно за сфаќањето на вредноста во аналитичката филозофија види: М. Životić, *Aksiologija*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 78-85; Што се однесува, пак, до севкупната филозофија на Витгенштајн, види: G.Petrović, *Suvremena filozofija*, Školska knjiga, Zagreb, 1979, str. 213-251; види ја и монографијата на: J. Berberović, *Filozofija Ludwiga Wittgensteina*, Svjetlost, Sarajevo, 1978, str. 142; од обилниот англосаксонска литература за Витгенштајн укажуваме само на прегнатното проследување на оваа мисла, што и ние го користевме, од книгата на D.W.Hamlyn, *A History of Western Philosophy*, Viking, New York, 1987, pp. 303-306; 310-314;

⁶Види: М. Damjanović, *Estetika i stvaralaštvo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1988, str. 501.

⁷Malcolm Budd, „Ludwig Wittgenstein”, in: *A Companion to Aesthetics*, (ed.) David Cooper, Blackwell, Oxford, 1992, p. 445.

⁸Помисли на алатот во еден сандак: тука се чеканот, клештите, пилата, одвртката, лењирот, садот за лепак, лепакот, шајките и навртките. - Како што се разновидни функциите на овие предмети, исто така се разновидни и функциите на зборовите. (А се наоѓаат тук-таму и некои сличности.) Секако, она што не збунува е еднообразноста на нивното појавување кога тие зборови ќе ги чуеме изговорени или кога ќе ги видиме напишани со рака или отпечатени. Зашто нивната примена не ни е толку јасно пред очи. Особено не кога се занимаваме со филозофија!” (I.11) (Според преводот на K.Maricki-Gajanski, *Ludvig Vitgenštajn, Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.)

⁹„Да се разбере една реченица значи да се разбере еден јазик. Да се разбере еден јазик значи да се овладее со една техника.” (I.19); „значењето на еден збор е неговата јазична употреба.” (I.43);

¹⁰Jelena Berberović, „Problem jezika u filozofiji Ludwiga Wittgensteina”, *Predgovorka: L.Vitgenštajn, Filozofska istraživanja*, op. cit. str. 30.

¹¹Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XV, 1956; цит. сп.: *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, (ed.) Joseph Margolis, Temple University Press, Philadelphia, 1987, pp. 143-153.

¹²Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, Cambridge, Massachusetts, 1991; *Art & Language 1966-1975: Selected Essays*, Museum of Modern Art, Oxford, 1975. Во уредничкиот вовед кон првиот број на списанието *Art & Language* (мај 1969) авторите-уметници, меѓу кои Тери Аткинсон е најзначаен во создавањето на концептот, укажуваат дека „овој концепт на претставување на есеј во уметничка галерија, есеј кој се однесува на себеси во сооднос со своето бидување во уметничка галерија, помага да се фиксира неговото значење.” („*Art & Language*”, in: *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, (ed.) Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell, Oxford, 1992, p. 877)

¹³Види: John Cage, *Silence*, Cambridge, Massachusetts, 1969; и John Cage, *Radovi, tekstovi 1939-1979*, SIC, Beograd, 1981

¹⁴Види: тематски број под наслов: „Konkretna, vizuelna i signalistička poezija”, *Delo*, Beograd, br. 3, 1975; Branko Vuletić, „Vizualni pesnički znak”, *Književna smotra*, Zagreb, br. 47-48, 1982, str. 3-14; Vladan Radovanović, *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987, особено стр. 112-206.

⁷Ферид Мухиќ, *Мотивација и медитација*, Наша книга, Скопје, 1988, стр. 216. (Целиот текст, за првпат објавен во *Разгледи* 9/1976, се наоѓа во оваа книга од стр. 196-224) *Ибид.*, стр. 220.

¹⁵Joseph Kosuth, „Art after Philosophy”, in: *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, (ed.) Charles Harrison и Paul Wood, Blackwell, Oxford, 1992, pp. 845-846.

¹⁶Miško [uvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, 4^{etvrti} talas, Novi Sad, 1995, str. 208.

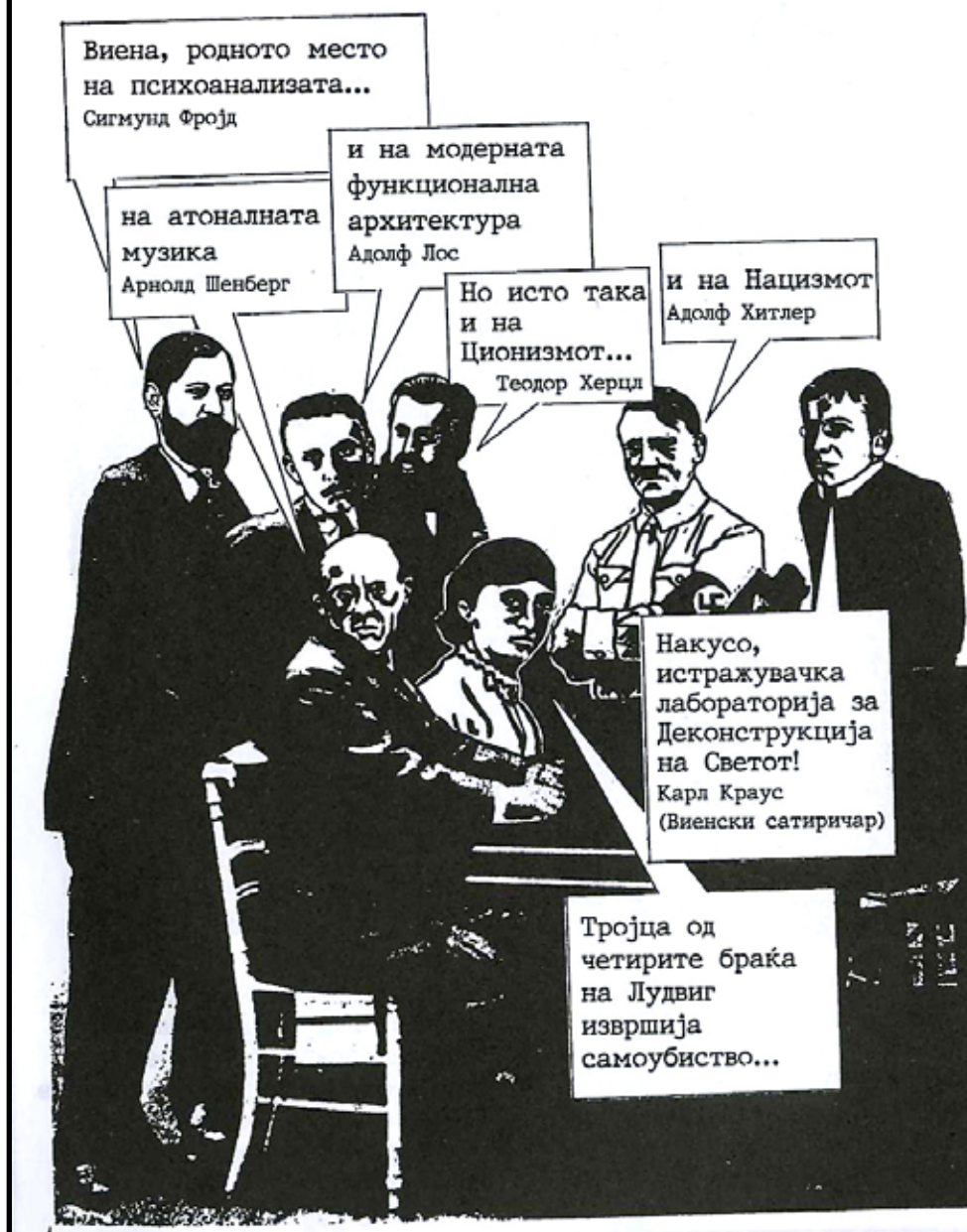
¹⁷Ферид Мухиќ, *Мотивација и медитација*, Наша книга, Скопје, 1988, стр. 216. (Целиот текст, за првпат објавен во *Разгледи* 9/1976, се наоѓа во оваа книга од стр. 196-224)

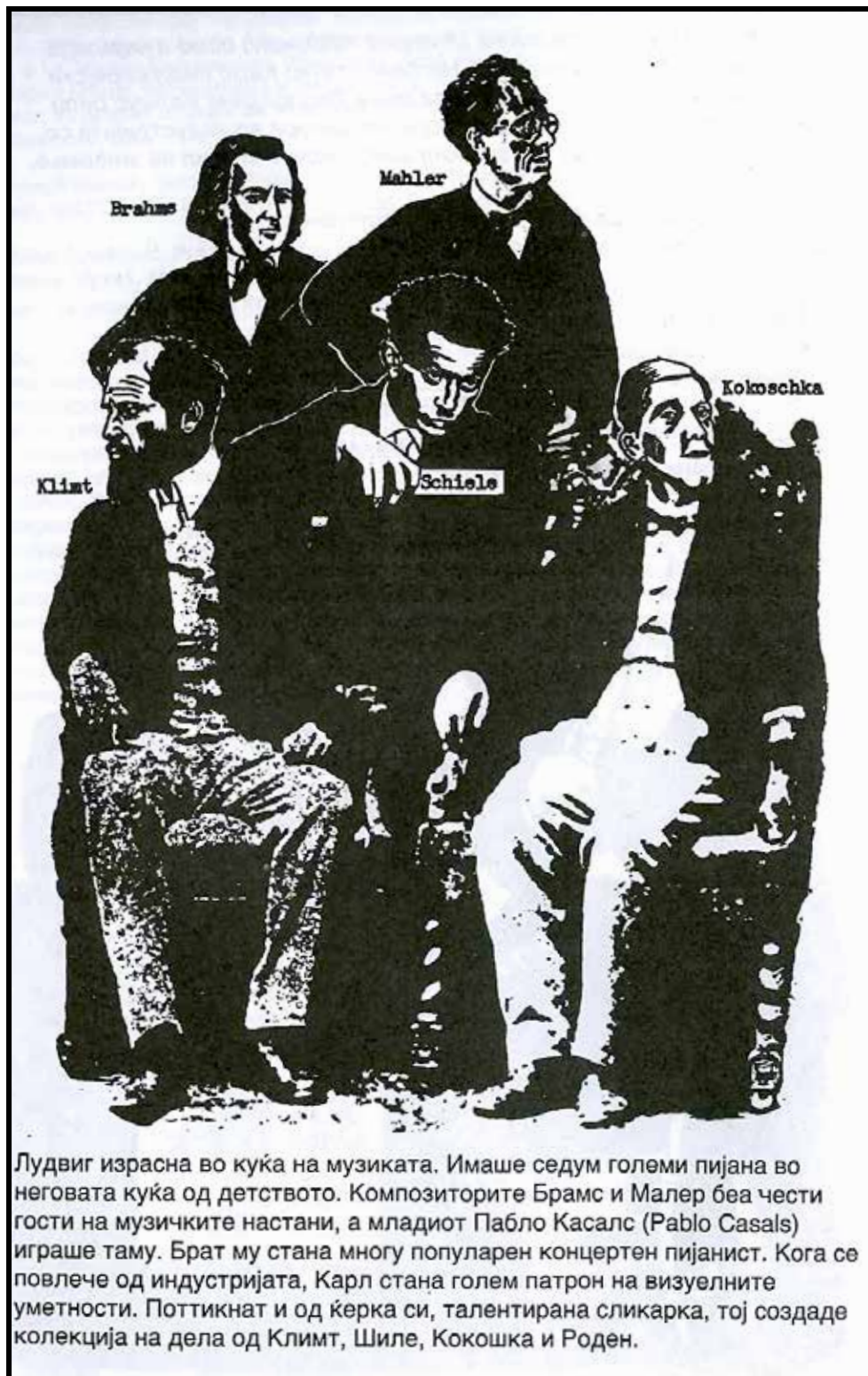
¹⁸*Ибид.*, стр. 220.

Оваа идеја на Мухиќ континуирано е доразвивана, та така во последното негово филозофско дело критичкиот однос, но сега насочен кон „филозофијата на јазикот”, ја достигнува својата кулминација: „Така и во анализата на јазикот, каде што резултатот се сведува врз конципирање одредена ‘филозофија на јазикот’, филозофијата е на просто еден вид кантар, метро, хемиска солуција - во секој случај, пресуден, неопходен, па сепак, само - метод и мерка. Таа е должината на патот во километри - но дури и да е беспрекорно точна, таа не е самиот тој пат, и особено, не е изодувањето на патот.” (Ф.Мухиќ, *Јазикот на филозофијата*, Култура, Скопје, 1995, стр. 7) Значи, критиката на „филозофијата на јазикот” не води кон самата филозофија, кон „јазикот на филозофијата” сфатен како еден „голем разговор, дијалог, комуникација.” (стр. 16) Критиката на „молкот” и апотеозата на „дијалогот и комуникацијата”, како клучна излезна позиција на Мухиќ, секако, можат да се применат и врз уметноста. Уметничкото дело, оттаму би можело да се протолкува како разурнување на молкот преку дијалог и комуникација. (определбата е наша!)

Лудвиг Витгенштајн е роден на 26 април 1889, како осмо и најмладо дете во мошне богато семејство. Неговиот татко Карл имал еврејски корени, но бил протестант; неговата мајка Леополдина Калмус била католичка. Карл Витгенштајн бил водечка фигура во индустријата со челик, и на семејството му овозможил аристократски стил на живеење.

Витгенштајнови беа во центарот на културниот живот на крајот на векот во Виена.





Лудвиг израсна во куќа на музиката. Имаше седум големи пијана во неговата куќа од детството. Композиторите Брамс и Малер беа чести гости на музичките настани, а младиот Пабло Касалс (Pablo Casals) играше таму. Брат му стана многу популарен концертен пијанист. Кога се повлече од индустријата, Карл стана голем патрон на визуелните уметности. Поттикнат и од ќерка си, талентирана сликарка, тој создаде колекција на дела од Климт, Шиле, Кокошка и Роден.

Исто како и неговите браќа и сестри, Лудвиг беше образуван приватно, со татори и гувернанти. Тој беше тивок и послушен, но имаше голем практичен талент.

Нема да ги праќам моите деца во училиште каде што ќе ги научат лошите умствени навики на Австрискиот естаблишмент!

Сите наши деца се многу надарени, освен сиротиот смотан Лудвиг!



На 10 годишна возраст конструирав работен модел на машина за шиење од парчиња дрво и од жица.

На 14 години, го испратија во едно неакадемско училиште во Линц. Таму беше и Адолф Хитлер, кој беше речиси на иста возраст.



На седумнаесет и пол години, тој отиде да студира механичко инженерство во Берлин, во најпроучената германска инженерска школа Technische Hochschule, каде што се здоби со диплома. Во ова време тој започна да запишува мисли за својот живот, што ќе продолжи да го практикува речиси низ целиот живот.



Во 1908 Витгенштајн отиде во Манчестер како студент-истражувач по Инженерство. Таму остана три години.

Го интересираше аеронаутиката. Ги започна своите истражувања со змејови. Тогаш малку се знаеше за условите во атмосферата...

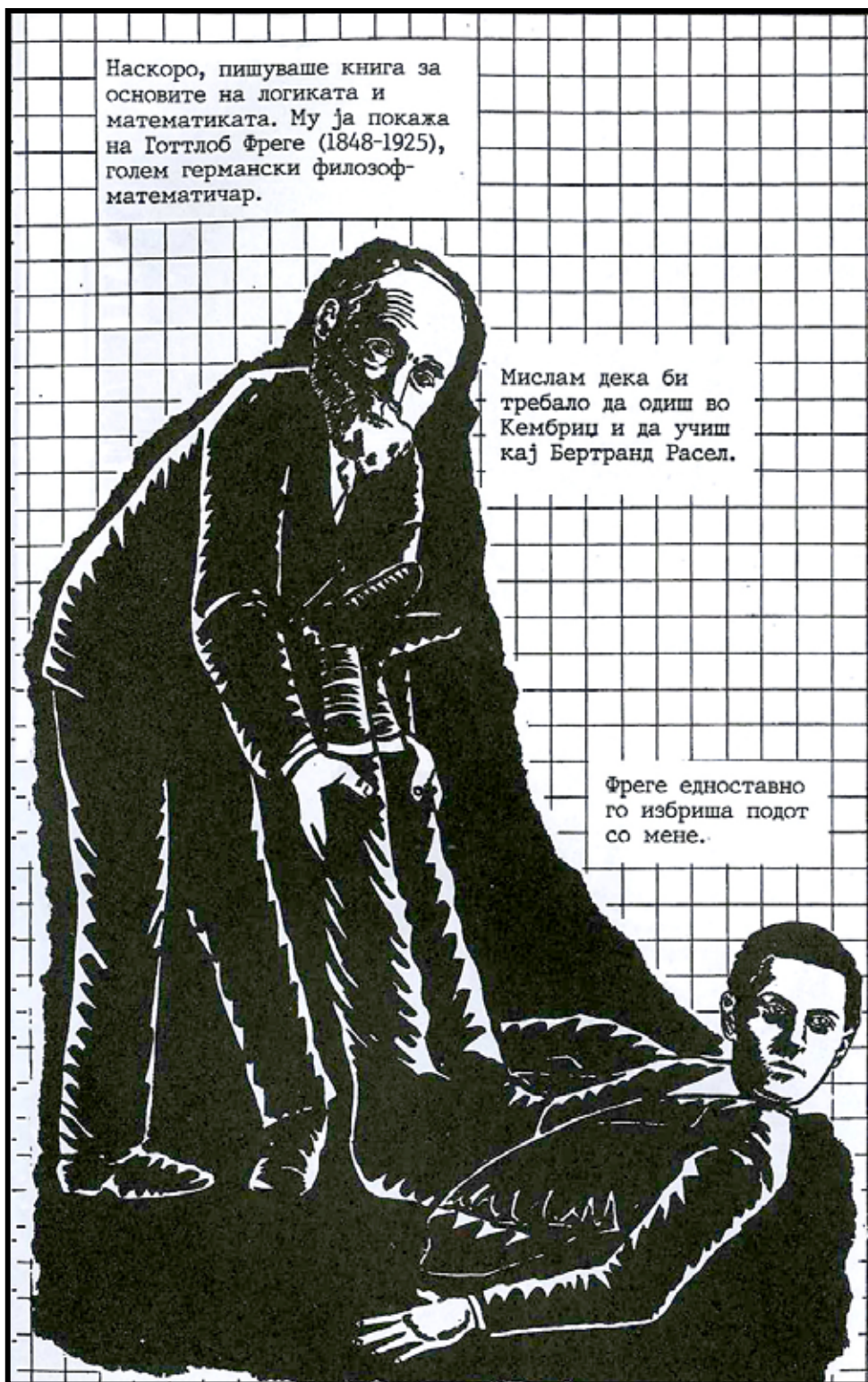
Тој се заинтересира за конструкција на пропелери. Ова бараше математички пресметки, па започна со проучување на основите на математиката.

Ова беше судбоносниот момент што ме донесе до филозофијата! (Витгенштајн)

Наскоро, пишуваше книга за основите на логиката и математиката. Му ја покажа на Готтлоб Фреге (1848-1925), голем германски филозоф-математичар.

Мислам дека би требало да одиш во Кембриџ и да учиш кај Берtrand Расел.

Фреге едноставно го избриша подот со мене.



Кембриџ

Така Витгенштајн отиде во Тринити Колеџот, Кембриџ, да студира кај Берtrand Расел (1872-1970), кој предаваше математичка логика. Ова доведе до страшно интелектуално пријателство меѓу овие двајца големи филозофи, во што обајцата се претворија. Расел потекнуваше од ценето аристократско семејство. Тој тогаш имаше 40 години, ја завршуваше *Principia Mathematica*, една од најтешките и најзначајните филозофски книги на 20-иот век, и беше широко познат меѓу филозофите.

Витгенштајн имаше 22 години и беше сосема непознат иако прилично богат.



Бргу беше согледано дека Витгенштајн е исклучителен. G.E. Мооге (1873-1958), предавач по филозофија во Тринити, забележа дека за време на неговите предавања...

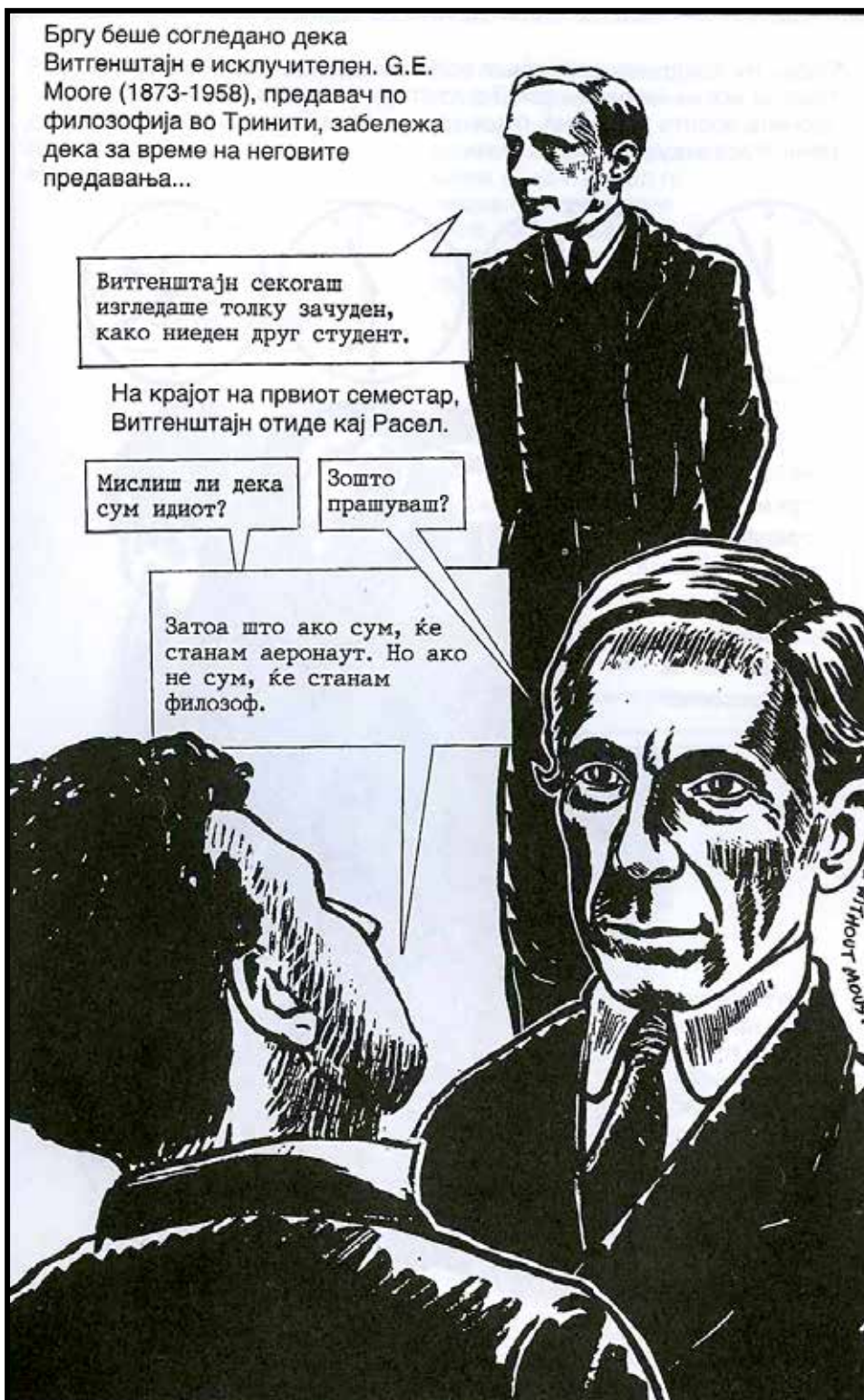
Витгенштајн секогаш изгледаше толку зачуден, како ниеден друг студент.

На крајот на првиот семестар, Витгенштајн отиде кај Расел.

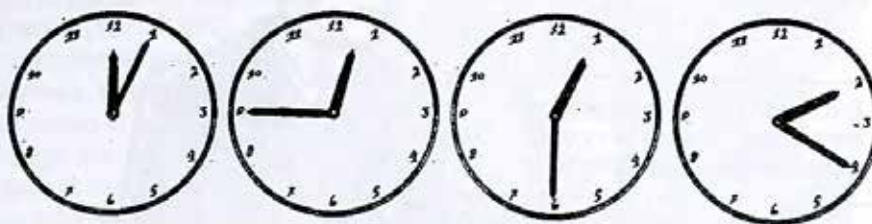
Мислиш ли дека сум идиот?

Зошто прашуваш?

Затоа што ако сум, ќе станам аеронаут. Но ако не сум, ќе станам филозоф.



Расел му предложи да напише есеј на која било филозофска тема за време на распустот. Тој го стори тоа, и кога Расел ја прочита првата реченица, беше убеден дека Витгенштајн е гениј. Расел подоцна ќе напише...



Тој беше најсовршен пример на традиционален гениј - страствен, длабокоумен, напрегнат и доминантен.

Ќе го посетеше Расел на полноќ, ќе шеташе горе-долу во вознемирена тишина со часови како диво животно, борејќи се со проблемите на логиката и со своите гревови.



Се плашев да навестам дека е време за спиење - чувствував дека ако го прекинам, мозокот може да му експлодира!

Расел го засака Витгенштајн "како да ми е син", и мораше да ја убедува својата љубовница, Леди Отолин Морел...

Се разбира
драга, дека
тебе те
сакам повеќе!

Постепено Витгенштајн со својот феноменален развој премина од штитеник на Расел кон негов водач. Расел го пишуваше огромното дело *Теорија на знаењето*, што му го покажа на Витгенштајн.

Тој толку радикално го искритикува, што јас се откажав од понатамошната работа врз него, станав суицидален и почнав да му се умилкувам...



Тој реши работата на основите на логиката да му ја остави на Витгенштајн.

Иако Витгенштајн очигледно беше тежок човек за комуникација, сепак успеа да создаде неколку добри пријатели во Кембриџ. Еден од најблиските му беше Дејвид Пинсет, негов врсник што умееше да го смири. Тие заедно музицираа и одеа на одмори.

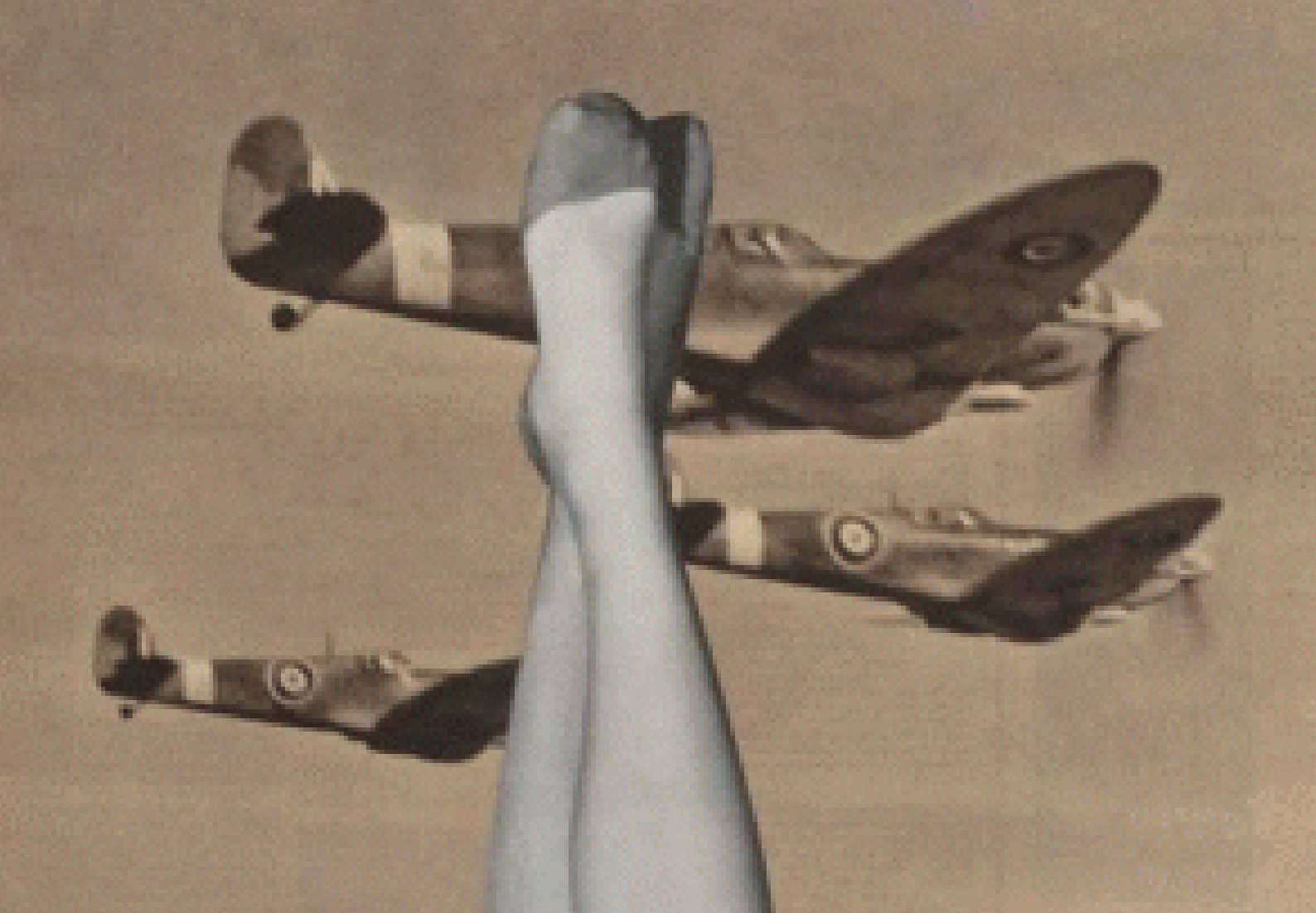


Тој загина во авионска несреќа во војната. Мојот Трактатус му е посветен нему.

Важен пријател му беше J.M. Кејнс (1883-1946), големиот економист кој многу брзо ја забележа генијалноста на Витгенштајн.

Останав негов пријател цел живот...





ЧЕШКА АВАНГАРДА

Л. Будагова

СОЕДИНУВАЊЕ МЕЃУ ПОЕЗИЈАТА И СЛИКАРСТВОТО

(взаемни односи меѓу два вида творештво во чешката авангарда во 1920-тите)

Традиционално тесните врски меѓу поезијата и сликарството стекнуваат нов квалитет во чешката авангарда од 20-тите години на овој век. Тие се одликуваат со особен интензитет и, во некои случаи, свесна ориентираност кон нивно доближување.

Атмосферата на авангардната уметност определуваше многу нешта, духот на колективизмот беше природен за онаа младешка средина во која настануваа авангардни групации. Неопходноста за обединување на истомислениците, луѓе од разни творечки професии, беше предизвикана, меѓу другото, и од необичноста на идеите прокламирани од авангардата, а кои го предизвикуваа владеачкиот вкус. Авангардното движење има карактер на напад и беше далеку подобро организирано од другите теченија (не сметајќи го, се разбира, соцреализмот или пролетерското движење). Со сета диференцираност на авангардата, со сета острината на полемиката во нејзините теченија, во секое од нив писателите и сликарите, архитектите и режисерите отворено се солидаризираа еден со друг.

Соработката на разни уметници потполно се пројави и во дејноста на уметничкиот сојуз Devetsil (создаден во Прага во 1920 година), што на почетокот ја понесе паролата на „пролетерска уметност“, а подоцна „поетизам“. Сврзан генетски и типолошки со западноевропските авангардни теченија, поетизмот имаше развиено своја специфика. Него го красеше доследниот стремеж во уметноста да се поддржи и развие чистото поетско начело (непосредност, имагинација, лиризам), ослободено од службени функции и од товарот на социјалните проблеми. А во исто време - и од „академизам“ и други „старечки болести“ што ги стекнуваа културата заедно со возрастот и искуството. Можеби поизразено од другите авангардни теченија, поетизмот спроведуваше не само новаторска работа во расчистувањето на каналите на врски меѓу уметноста и реалноста од најразновидните културни пластови и во враќањето на детската радост на откривањето на светот, во осознавањето на вредноста на почетоците.

Творечкото јадро на Devetsil го сочинуваа: В. Незвал и К. Тајге (лидери и теоретичари на поетизмот); поетите Ј. Сајферт, К. Библ; прозаистот В. Ванчура, сликарите Ј. Шима, И. Штирски, Тоајен (псевдоним на Марија Черминова), И. Јелинек (Ремо), сликарот и писател А. Хофмејстер, архитектот Ј. Крејцар, режисерот И. Хонзл и други.

Кај групата најголемо влијание од мајсторите на западно-европското и, пред сè, француското сликарство уживаше творештвото на Пикасо. Неговото име постојано се провлекуваше не само во подробните информации за културата што беа објавувани во

изданијата на Devetsil (Disk, 1923-1925; ReD - Revue Devetsila, 1927-1931), но и во теоретските дела, во кои беа постулирани темелите на новата уметност.

Со особена восхит за него пишуваше Незвал: „Пикасо! Име, што ја започнува прекрасната и славна епоха. Прв слободен дух, вистински творец, генијален поет.” (*Улична комедија на маскише*, 1925). Пикасо асоцира на вистински слободно творештво, не обременето од никакви традиционални врски. „Пикасо! Ниту надворешен свет, ниту лица, ниту морал, ни психологија, нема воопшто ништо, што ќе потсетува на старите мајстори. Волшебна стапче, од чиј што допир до формите и боите настануваат невидени светови, кои лежат зад границите на пресметливата логика” (*Фалшив маријаж*, 1925). Во обликот на Пикасо, ликовната уметност престана да ѝ служи „на црквата, власта, моралот, историјата”, престана „да украсува, да илустрира, да прикажува”, туку ѝ дава волја „на чистата фантазија, на поезијата на линии и бои”.

Заедно со Аполинер и Маринети, Пикасо може да се смета за татко на поетизмот, но, влијанието на овој уметник врз чешката култура беше подлабоко и попринципиелно отколку само инспирација за одделно течение или нови стилски тенденции. Например, во чешката поезија за разлика од сликарството, вајарството или архитектурата, кубизмот немаше стекнато јасни стилски определби. Зголемувањето на вредноста на зборот и стихот - како праелементи на текстот - што најчесто се сврзува со кубизмот, имаше место и пред и по него и немаше извршено толкав пресврт во поезијата, како разлагањето на светот на геометриски фигури во сликарството. Кубизмот се вмеша не во стилистиката, туку во психологијата на поетското творештво, потпомагајќи го неговото ослободување.

Вдахновуваа непредвидливоста на Пикасо, неговите центрифугални естетски сили, стилистичката еластичност, постојаниот стремеж „да измислува” новини. Во многу нешта, токму примерот на Пикасо ѝ дозволи на младата чешка авангарда не само да дојде до поетизмот, но и да замине од него, кога ќе дојдеше времето за тоа. Во исто време, чешката авангарда мошне силно го ценеше и „омиленото име на Анри Русо, уметник, мајстор на народното сликарство”; овој „класик на народното творештво, волшебник-дилетант, вечното дете” (К. Тејге, О expressionismu) беше прогласен за непосреден претходник на современата уметност, вистински патрон на уметниците од современоста, неговото име постојано се сретнува во многуте манифести и написи.

Ако постимпресионизмот и, пред сè, кубизмот што за чешките уметници беше олицетворен во Пикасо и Брак, како да изврши револуција во умовите, заслабувајќи го влијанието на најсилните традиции, ослободувајќи од неопходноста да се имитира природата, тогаш творештвото на примитивистите ѝ помогна на уметноста да ја совлада својата зрелост, да се ослободи од онаа стекната интелгентност и искуство, кои, според В. Кандински, го лишија светот од неговите волшебства. Тоа како да ја враќаше културата кон некои прапочетоци, помагајќи во нејзината обнова. Истакнувајќи го живото восприемање на разновидните пројави на наивно-примитивното творештво, на народната, источната, егзотичната уметност, на детскиот цртеж итн., К. Тајге доаѓа до заклучок: „Она,

што за француската револуција беше антиката што го услови оформувањето на стилот ампир, тоа за нас, во епохата на пролетерската револуција, претставува примитивизмот. Не постои друг излез од денешнава криза на уметноста: преродбата ќе дојде низ примитивизмот”. Мислата за основоположната улога на примитивното (елементарно, тривијално) творештво постојано се варира во манифестите од 1920-тите години. Во врска со тоа, високо се вреднува книгата на К. Чапек „Најскромна уметност” (1919), во која се опева „уметноста на градот и неговите предградија, која некогаш е нескладна, неелегантна и груба како некоја вулгарна песничка или виц, наслушнат во улична толпа”. Авторот повикува да се загледуваме во уличните реклами, некогаш подостојни да бидат изложени во галериите отколку салонското сликарство; во фотографиите и филмовите; во грубо склепаниот мебел и во садови, кои изгледаат невкусно и неуметнички, т.е. да ги загледуваме „презрените дела, направени во осаменост, далеку од бучните вернисажи, премолчувана уметност, но, која настапува како активен фактор на раѓање на новото”.

Пропагандата на „примитивот” носеше свои плодови: позабележливи во чешкото сликарство (примитивизација кај речиси секој сликар, штедливост во изразните средства, тешка и груба пластика на човечката фигура што потсетува на идол, слики во духот на А. Русо создадени од А. Хофмејстер итн.), но и помалку очигледни, и сепак, неспорни во чешката поезија од 1920-тите години. Повторувајќи дека примитивизмот ќе донесе преродба, К. Тајге притоа не се повикуваше само на сликите на Ф. Музика, но и на творештвото на В. Ванчура, Ј. Хоржејши, Ј. Сајферт. Но примитивизмот како тенденција го затрогна уште и творештвото на В. Незвал, Ј. Волкер и К. Библ, во што се одрази влијанието на сликарството на примитивистите како и независно од тоа, влијанието на примитивизмот во литературните видови на народната уметност. Примитивистичките тенденции не се пројавуваат толку во мотивите, колку во карактеристичните простодушно-наивни интонации, својствени на многу дела, во елементарноста на изразните средства, во стилизацијата на стихот во обликна народен стих, на романса или на детски цртеж.

Некои образи¹⁾ во песните на Незвал и Волкер ја репродуцираат особеноста на детската психологија, како да се исцртани од детска рака. „Ние ќе ја насадиме планетата со куќички, дрвја, љубов и автомобили” (Ј. Волкер. „Свети Копечек”); „Јас ќе одам во Африка // На своето дрвено коњче // Таму растат портокали и урми // и мене никогаш нема да ми биде здодевно” (В. Незвал. „Патување”). Една од омилените методи на Волкер е реализацијата на метафори, буквално толкување на индиректните значења, што е карактеристично за децата. Незвал, пак, честопати ја скротуваше својата богата фантазија, го ослободуваше стихот од сето одвишно, дури и од епитети, доаѓаше до „едноставна констатација”, што исто така може да се разгледува како говорна аналогија на примитивизмот:

*Во нашата Прованса тече Иглавка
Учениците ѝ ископуваат розиите
а нашата земја е сосема инаква
околку кафеаната Белведере.*

Јасно е дека интересот на чешките уметници за примитивизмот не настана случајно, тој беше сосема во духот на времето, во духот на општите европски стремежи кон „третата култура“ (денес определувана како „зона на примитивот“), која своевремено беше презрена од професионалните уметници, а која ненадејно се разоткри во сета своја пристодушна привлечност. Како од очите да исчезна мрената, тежината на проживеаните години и скептичниот интелектуалец се претвори во дете, кое од префинетото и рафинираното ги подаде рацете кон сето светло, шарено, нека е дури неумешно и грубо...

Во текот на 1980-ите години, кога започна посериозното проучување на проблемот „примитива во уметноста“ како средишен слој меѓу фолклорот и професионалното творештво, беше констатирана новината на овој научен проблем за фолклористите, историчарите и теоретичарите на литературата, музиката и уметноста. Навистина, како објект на истражување овој пласт на културата претставува специфична целина, но како објект на интерес на практичарите и теоретичарите на европската уметност, тој се пројави себеси уште во почетокот на векот, кога настана негово преместување од културната периферија (достапна барем за страничниот поглед на почитувачите на убавото) во епицентарот на нивното заинтересирано внимание, проширувајќи го самиот поим на прекрасното. Заслугата на чешката авангарда е таа, што авангардата прва успеа да ја оцени и вреднува перспективноста на овој пласт, со што не само што се трасира патеката за негово проучување, но и беше помогнато „тектонското поместување“ во уметноста на XX век, преместување на пластот „оддолу-нагоре“, негово зближување со професионалното творештво, негово проникнување во истото.

Чешките уметници се одликуваа со, како прво, целисходен интерес за трета култура како еликсир на младоста, што е способен да вдахне свежи сили во современата уметност, да ја обнови истата; како второ, нејзиното широко толкување, поточно, широко исцртаните граници на онаа тивка културна провинција, која ненадејно стана мета на внимание за професионалните уметници. Излегувајќи надвор од границата (традиционално сфатената граница, прецизира К. Тајге), чешката авангарда заминува мошне далеку од општо прифатените и поставени граници, заинтересирано и без снобизам разгледувајќи го не само старото творештво на примитивните народи и епохи или средновековното и современо творештво на градските средини, туку и кичот, „отфрленото од професионалната уметност“, меѓу другото и викенд-романи и други жанрови од мета-литературата, како и штотуку родената филмска уметност, т.е. дојде до обединување на „третата култура“ со мас-културата. И, на крајот, чешката авангарда потполно ја легализира оваа сфера како ориентир и основа за новите уметнички насоки.

Функциите и естетиката на маргиналните жанрови на уметноста (или на параметноста), како на традиционалните, дојдени од длабочината на вековите, така и на родените од современата цивилизација, учествуваа во изработката на концепцијата на „пролетерската уметност“, а подоцна и на „поетизмот“ од страна на припадниците на Devetsil.

„Пролетерската уметност” во нетрадиционалното толкување на К. Тајге, Ј. Сајферт, В. Незвал - тоа не е уметност за пролетаријатот и за социјалните проблеми, туку уметност за слободното време на пролетаријатот, која е способна да занесе и забавува, како „романи од животот на Индијанците, детективски приказни, авантури... американски филмови, Чаплинови филмови, аматерски театар, жонглери во вариете, улични пејачи, јавачи и клонови во циркусот, градски масовни прошетки, неделни фудбалски натпревари” (К. Тејге. *Nové umnění proleterské*, 1922). Токму тоа е одразот на културната потреба на пролетаријатот, во соодветност со што треба да се гради „новото”. Патем, слични мисли искажуваше и оддалчениот од *Devetsil* Карел Чапек, сметајќи дека спецификата на пролетерската литература не е во поврзаноста со револуционерните идеи, туку во искреноста, интересноста, сентименталноста, возвишеноста - т.е. во оние особини, што се примамливи за обичниот човек. Вклучувајќи се во општиот процес на повторно оценување на вредностите, К. Чапек ја открива убавината на „долните” мета-литературни жанрови (судски репортажи, булеварски романи итн.), спротивставувајќи му го сето тоа на елитното творештво и откривајќи дел од плебејските извори на својата поетика: „... Природноста може да се извлече од кичот, но никогаш од елитното творештво; би требало да ги погледнеме подобро старите традиции (судски хроники, филмови, херојски епови, евтими изданија и други вредни извори), а подоцна од тоа да ја правиме уметноста”.

Интересот за културата на долните слоеви, за разни видови на наивно-примитивното творештво (на зборот, на сликата, на театарското дејствие) беше сочуван во периодот на поетизмот, кој мечтаеше да ја претвори уметноста во „прекрасен луна-парк”, во „волшебен мажик-сити”, во специфична индустрија на забава „среде современиот град” збратимувајќи ги современите поети со клоновите и акробатите, со Чаплин и Лојд Харолд.

Се менува само мотивацијата на овие тенденции. Ако на почетокот се акцентираа социокултурните причини, способноста на овој вид творештво да го стекнува вниманието на масата („Авантуристичката литература е...повеќе отпадок на буржоаската литература. Но, над нејзината вистинска популарност, духот на колективизам присутен и во широките пролетерски слоеви - марксистот мора длабоко да се замисли...” К. Тејге, *op.cit.*) тогаш сега превагнуваат други, далеку подлабоки причини, сврзани со повторното оценување на вредностите, во чиј што тек општоприфатеното и презреното си ги менуваат местата. Примамува свежината и прапочетокот на одново откриениот културен пласт, содржаните во него „антисклеротични” импулси, неговата способност да се справи со снобизмот и класицизмот на музејската „академска уметност”.

Во круговите на поетизмот особено внимание уживаше циркусот, кој вртоглаво се искачи од долу нагоре во новата уметничка хиерархија. „По долготраен период ако не на деградација, но барем на потполна рамнодушност кон циркусот, тој денес е во центарот на вниманието. Децата и народот ја сочувале приврзаноста кон него. Но, сега тој е фаворизиран од интелектуалци и уметници, на кои им е смачено од снобизмот на

постојаните посетители на театарски премиери” (К. Тејге, О humoru, klauneh a dadaistech, 1924). По столетните патешествија по европските градови и села во специфичните коли, тој самоуверено навлезе во нова епоха. Филмот, кафеаната и другите нови помодарски забави не се во состојба да го уништат. „Кокодакањето на кокошките е единствената забава на домаќинките сè додека не се појави циркусот со огромните коли, со здивот на џунгла, со фатаморганата на Сахара, со живите лавови, зебри, змии и мајмуни, со јавачи, клонови и атлети” - вели поетот А. Черник во написот „Радости на електричниот век”. Меѓу нив (радостите) циркусот зазема едно од почесните места, учествувајќи во изработката на нови критериуми за убавото.

Штом се најде во центарот на вниманието, циркусот силно ја прошири својата арена за сметка на платната и строфите на сликарите и поетите. За вистински „циркуски бум” во ликовната уметност сведочи дури и едноставното набројување на слики од француски и чешки уметници од најразлични насоки, кои подеднакво беа воодушевени од циркусот: „Циркусот” (1891) на Сера, „Млада јавачка” (1905) на Пикасо, неговите „Комедијанти” (1905), бројни „акробати” и „арлекини” (1905-1923), „Циркус” на Бохумил Кубишта (1911), „Акробат” (1917) на Јан Зрзави, „Циркус Конрадо” (1925) на Тоајен и многу други.

Циркуските мотиви се гласни во поетските зборници на Незвал „Пантомима” (1924), а во арената на „Циркусот” ги кани посетителите зборникот „На брановите Т.С.Ф.” (1925) Ярослав Сајферт:

*Денес познајќи го голтач на оган Џон
Ја сфатена во преграјка крвката шанчарка Хлоу
А мала Хлоу сè уште беше девојка
Кловној Пом шаа вечер
Ѕушши поздравувајќи ја публиката
голем балон
Денес за последен пат*

Паралелното разработување на исти мотиви во различни видови на творештво е традиционална појава. Во дадениот случај, забележлива е нетрадиционалноста на објектот извор на инспирација, пронајден некаде на периферијата на културата. Можеме да претпоставиме дека приоритетот во неговото изнаоѓање му припаѓа на сликарството. Чешките поети, вистина, го мотивираа обраќањето кон комедијантско-циркуските мотиви со своите лични убедувања и приврзаности. Но, овие приврзаности се зацврстуваа, се легализираа под влијание на делата на сликарите. Како и да е, циркусот и комедијантите ѝ дадоа на чешката поезија нешто повеќе, отколку нови мотиви и образи. Тие го засилија нејзиниот животен тонус, општото оптимистичко расположение (макар што темата на комедијантите се разоткриваше кај Незвал во драматичен клуч, како дисонанца меѓу безгрижниот и сложениот вистински живот на актерите, комедијантите, циркуските уметници), додадоа светли празнични бои во нејзината палета. И најбитното, циркусот помогна во оформувањето на некои основоположни принципи, ги дошепна свежите зборови и метафори.

Но, во границите на чешката авангарда се случуваа и поинакви процеси. Беа правени сосема осмислени обиди не само да се зближи, туку и да се синтетизира поезијата и сликарството во нова форма на „оптичка поезија”. Овие експерименти се потпираа врз сложено фиксираните особености на современиот светоглед, во кој се развиваат визуалните способности на човекот. Ако порано поетите го наслушнуваа околниот свет и својата душа, сега тие внимателно се загледуваат во стварноста. „Поетот излезе од декадентната темнина и нурна во заслепувачката светлина на современата цивилизација”, констатира Б. Вацлавек (*Nové techniky v básnickém remesle*, 1925). „Сè поретко се сретнува типот на уметник со изострен слух, како и уметноста на романтичното нуркање во себе. Презаситеноста од впечатоци, што ја создава животот во големите градови, ги зголеми визуелните способности на современиот уметник”, размислува В. Незвал, а К. Тајге констатира дека „фактот што современата култура од сите сетила го чини видот најсовершенно низ негово култивирање (во заострување и во развитокот на визуелното восприемање голема улога игра филмот) доведе до тоа, што поезијата тргна по патот на засилувањето на своите „оптички особини” (букв. по патот на „оптизација”, *заб. на Л.Б.*).

Се раѓаат оригинални проекти за засилување на тие својства, а едниот од нив е вклучување на графиката на стихот во сферата на ликовното, поигрување со можностите на печатарскиот шрифт, фигуративно разместување на строфите. Се раѓа и се стимулира калиграмаскиот стих, што беше широко применуван од Аполинер, но што потекнува од фигуративните стихови на барокот. Но, сега веќе целосно беа користени современите дострели на печатарството, со што се дозволуваше варирање на различни шрифтови, сликајќи со нив како сликар со бои. Поклониците на оваа нова форма беа толку уверени во нејзината продуктивност, што Незвал ја вклучи во каталогот на сосема воспоставените, испробани форми, разгледувани во неговиот теоретски есеј „Фалшивиот маријаж” (1925). Во поглавјето „Синтеза” тој вели: „Да се соедини поезијата и сликарството. Песната е секогаш и само песна. Печатарската репродукција дава свој ефект. Се влеваат два самостојни и високоразвиени вида уметност. Удвоено емотивно влијание. Песните говорат сами за себе. Печатарскиот продукт е образ сам од себе. Се венчаа два самостојни вида уметност”.

Во дадениот случај, поезијата се движеше во пресрет на сликарството, користејќи се со чисто надворешни ефекти: игра на шрифтови, интересен распоред на строфи и зборови. Ако „синтезата” и настануваше, тоа се случуваше врз поетска (песнотворна) основа со јасна нерамноправност на обете начела. Но, настануваше и друг тип на „оптички стих”, каде што како основа не се земаше текстот туку простор затворен со рамка, како на слика, но исполнет не со бои и линии, туку со фрагменти на фотографии на градови и мориња, луѓе и предмети, инаку речено - колаж.

Ако „оптичките песни” од првиот тип ги создаваа поетите, тогаш колажот беше средство на изразување на сликарите, критичарите, актерите. Меѓу првите треба да се одбележи најизразната песна на Незвал „Пиеро велосипедистот” (*Pantomima*, 1925)

каде што распоредот на строфите ја исцртува трагата на велосипедски тркала. Опис на сопствената „Туристичка песна“ - колаж (1924) дава К. Тајге: „Ние се обидовме да составиме туристичка песна, разновидност на патеписна лирика, составувајќи ја од неколку фотофрагменти: бродско знаме, разгледница, снимка на свездено небо, географска карта, двоглед, писмо и натпис: Поздрав од патувањето! Сето тоа е збир од инсинуации, сосема достатни за изразување на впечатоците со толкава нагледност, која што не им е достапна на зборовите“ (К. Тејге. *Obrazy*, 1925). Ете ја „песната“ на актерот Јизи Восковец „Добра ноќ“ (1925): на фонот на ноќното свездено небо и светлите прозорци на висококатницата се наоѓаат блескавите реклами на хотелите, силуетата на Ајфеловата кула, картата на Европа, кушет-вагон и девојка, удобно легната во креветот.

Со колажи ќе се занимаваат и чешките надреалисти од 1930-тите години. Разликата од колажите од 1920-тите години е во реалистичноста, во изборот не само на реални, но и на созвучни со темата фрагменти, во насоченоста кон лирските асоцијации за разлика од збунувачките комбинации.

Карел Тајге им предвидуваше блескава иднина на „оптичките песни“ (буквално: „сликовити песни“), претпоставувајќи дека тие ќе предизвикаат постепенa ликвидација на традиционалните методи во сликарството и поезијата. Но овие жанрови заземаа повеќе место во написите на критиката и публицистите отколку во творечката практика на тоа време. „Синтетските песни“ на новите форми може да се набројат на прсти; калиграмите не стекнаа широка популарност заради нивниот очигледно експериментален карактер; истото се случи со песните градени врз игра на шрифтови. Читателот, дури и најавангардниот, сепак очекуваше од поезијата нешто посуштествено од поигрувањето со графиката, така што дури и за најекстравагантните поети, тоа претставуваше само краткотраен занес.

Што се однесува до колажите, со сета нивна објективна поетичност тие, сепак, имаа карактер на применето уметничко дело, се користеа како плакати или како корици за книги. Можеби, праќајќи ги своите сигнали во иднината, тие ја навестија *laterna magica* од средината на XX век, затоа што некојпат потсетуваа на стоп-кадар на некој огромен екран со проекции, што се преклопуваат една со друга.

Заострувањето на визуелните способности во XX век, улогата на визуелните впечатоци доведе до зацврстување на потрадиционалните врски на поезијата со сликарството, а имено - до старомодната живописност на стихот, до обилноста во лириката на пејзажи, мртви природи, скици од природата, до стремежот нагледно да се изразат најсложените чувства. Но, со заедничките естетски постулати и стремежи кон синтеза на поезијата и сликарството, претставниците на поетизмот - поетите и сликарите - во суштина се разидоа во однос кон предметниот образ. Ослободувајќи се од споредните функции, од диктатот на идеологијата и политиката поезијата не брзаше да се ослободи од објективната реалност. Образот на поетската уметност од 1920-тите години претежно беше конкретен и активно ги потиснуваше апстракциите. Во таа смисла, чешката поезија стилистички се зближи со

сликарството, но, со предметното, фигуративно сликарство. Во оној дел на чешкото сликарство што е најблиску сврзан со поетизмот, се забележува сосема спротивен процес: ослободување од илустративните функции и обид да се премине во чиста поезија, што доведе неколкумина сликари да се откажат од природата, од темелите на реалноста. Така, чистокрвните предметни образи (што ги исполнуваа стиховите на поетистите) се губат од сликите на Штирски и Тоајен, оставајќи зад себе матни потсетувања на предметниот свет, изразени низ игра на петна и линии. Сакајќи да потсетат на оригиналноста на своето творештво, Штирски и Тоајен смислија за него посебен термин: артифициелизам (од лат. *artificialis*: вештачки), а по аналогија со поетизмот, овој термин фактички ја определуваше општата особина на уметноста како таква, но беше повикан да ја истакне потполната независност на новото сликарство од природниот свет и од силите на потсвеста.

Најдлабокото и најјасно толкување на артифициелизмот - чисто чешко течение во ликовната уметност од 1926-1931 година - му припаѓа на К. Тајге. Тој го има објаснето подобро од самите иницијатори, гледа во него законита појава, специфичен венец на напорите на уметниците од многу поколенија, резултат на развитокот на цивилизацијата. „Фотографијата, филмот, новинарството, рекламата ја ослободуваат ликовната уметност од неопходноста нешто да прикажува и да илустрира. Сликаството, што порано ѝ служеше на религијата и државата... умира за да се роди одново во своите чисти, суверени форми... Ослободеното сликарство (сосема е можно овој термин да е настанат под влијание на „Ослободениот збор“ на Маринети или на „Ослободениот театар“ на Восковец, - заб. на авт.) поезијата на артифициелизмот и поетизмот... постои во други димензии и се прави поинаку отколку делата на старите мајстори и на современите традиционалисти. Уметноста на Штирски и Тоајен - тоа е идентификација на сликарот и поетот, тоа е поезија на бои, но сосема не обоена или графичка илустрација за поезијата. Таа побудува лирски чувства без да стапува во договор со литературата. Тоа е лирика на најчистата боја, на слеани простори и линии... Тоајен и Штирски ја творат поезијата со помош на боја и линија, како што истото го прават Незвал и Рембо со помош на зборови. И нивните стихови погодуваат со толкава сила на емоција, од која што е лишено традиционалното сликарство и книжната поезија на поетите од Парнас. Во нив постои блесок на ретка палета, вибрација на најфините нијанси, бесконечен волшебен калеидоскоп на разиграни рефлексии... Артифициелизмот, сосема како и поетизмот, претставува историска последица на кубизмот; но тој излезе надвор од границите, кои што кубизмот со неговата вивисекција на надворешната реалност немаше храброст да ги пречекори“ (К. Тејге. *Ultrafialové obrazy cili artificialismus*, 1928).

Во написот „Апстракционизам, надреализам, артифициелизам“ (1928) Тајге го покажа новото течение веќе не во дијахрониски, туку во синхрониски контекст, истакнувајќи ги неговите разлики од оние современи теченија, со кои истото можеше да се идентификува. Налик на апстракционизмот, сликарството на Штирски и Тоајен е подеднакво беспредметно. Но ако Тајге го разгледува апстракционизмот како формалистичка

уметност („тоа е уметност, за која формата стана содржина“), на која ѝ се заканува опасноста од декоративност, тогаш на ова ново сликарство формализмот, според Тајге, не му се заканува како што не може да ѝ се закани на вистинската поезија.

Од надреализмот, емоционалната уметност на Штирски и Тоајен не беше одвоена само со беспредметноста на нивните слики, но и со осознаеноста на творечкиот акт. „За артифициелизмот, творештвото не е психички автоматизам, туку макар и слободен, но сепак, сосема промислен чин“ (К. Тејге, *Abstraktivismus, nadrealismus, artificielismus*).

Артифициелистичките слики може да се сметаат за нов оригинален вид на „оптичка поезија“, на истата синтеза на поезијата и сликарството, која не е надворешна и формална, туку внатрешна, повеќе органска отколку калиграмите или колажите. Слевањето на двете уметности настануваше некаде во длабочината на душата на сликарот, кој се осозна себеси како поет, лирничар, но кој не го замени кистот со перо туку се обиде да ги предизвика поетските чувства со помош невообичаените за него средства. Со својата беспредметност и емоционалност, артифициелизмот се доближува до музиката. Ако тој не се одделува - наспроти К. Тајге - од апстракционизмот (бидејќи артифициелизмот е најблизок токму до него), тогаш тоа ќе биде посебен вид: лирски апстракционизам.

Штирски и Тоајен во целост се користеа со ефектот на непосредно „психичко влијание на бојата“ врз луѓето, со психичката сила на бојата што е способна да предизвикува „душевна вибрација“ без помош на предметните образи. Но сепак, нивните слики носат сосема конкретни и често предметни имиња, кои не изгледаат произволно туку на свој начин кореспондираат со содржината на сликата или поточно, содржината на сликата не се апстрахира од нејзиното име. Во стихијата на бои и линии може да се забележи слабот одек на името, да се препознаат едвај насетените елементи, нејасните сенки или „ултравиолетовите образи“ на реалноста, достапни само на изострените сетила на уметникот.

Чудното сликарство, што навистина допираше до некои струни во душата, предизвика интерес и активно беше интерпретирано, пред сè, од Тајге и Незвал. Секако, своја улога овде одигра солидарноста на авангардата, стремешот на секаков начин да се пропагираат сите форми на новата уметност, да се врбуваат нови нејзини приврзаници. Но, во таа уметност постоеја и објективни достоинства. Предизвикува внимание поетичноста на интерпретациите на тоа сликарство, која како да ги настројува реципиентите на определен начин. Во написите на Тајге периодично се појавуваат лирски интонираны метафори и образи, се случува вистинска инвазија на песни во проза во корпусот на аналитичкиот текст. Ете како тој го пренесува своето чувство за секој уметник и за атмосферата на нивното творештво: „Штирски: суптилен илузионист, жонглер на непостојаните рамнотежи, вселена на божествени аромати, маѓесник и магионичар, поет на месечината која ја гледаат сите Елвири. Тоајен: длабока осаменост среде шумите и мочуриштата, моќ на плимите и осеките, темна тајна на океаните, меланхолија на есента, дим и сенка. Молска мелодија на Штирски. Дурски акорди на Тоајен“ (К. Тејге. *Op. cit.*).

За своите пријатели, Незвал не пишувал само написи, туку и песни. Неговите толкувања беа поконкретни од оние на Тајге, што уште еднаш ја потврдува желбата на чешката поезија, да не се откажува од начинот на мислење во предметни образи, дури и кога е во прашање сликарство блиско до апстрактното. Песните на Незвал според мотиви од делата на Штирски и Тоајен се објавени во зборникот „Игра со коцки“ (1929) и можно е да биле наметнати од изложбата на уметниците отворена во Прага во 1928 година. Слободната интерпретација на тие уметнички дела (а друга ниту можеше да постои), сепак ја носеше и поетската атмосфера присутна во делата. Неа ја создаваше, пред сè, интонацијата на мечтателното размислување што ги понижуваше верлибрите со различна должина. Невообичаеност на образите кај Незвал, кои балансираат меѓу реалноста и сонот и кои ја навестуваат идната занесеност од надреализмот, одговараше со невообичаеноста на сликите што ја поттикнуа фантазијата:

*Под минијатурнаџа свеџилка
Кина во свила
во различно џодишно гоба
џи менува извезениџе шари
Пџициџе џраваџи несиџурни богови
А сиџе Кинезинки сџијаџи
во леџниковци од чаџори за сонце
без нозе
без џради
без сон*

(„Чаџилницата“)

Забележливо е дека во песните на Незвал се пројавува атмосфера на вода, магла, испарување, пониџана со зраци на сонце: „Прекрасната самоубиџка на брегот си ги брише боковите од кои се крева пареа // неџината душа е вратоврска оставена во морето“ („Морска вратоврска“); „Кога навечер без ламба // ме повикува светликавото мочуриште // јас ги спуштам ролетните // ги затварам очите на часовниците // и ве очекувам меланхолија // вас лошите очи на невидливата птица“ („Меланхолија“).

Во стихови Незвал создаде и неколку портрети на своите пријатели. Тој ја замислува Тоајен во облик на сирена, што веројатно е поттикнуто од убавината на Марија Черминова - кривка темнокоса жена со огромни очи и правилни неџни црти на лицето - но и од водната и морска атмосфера на неџините бројни дела:

*На море
без џојас за сџасување
млаџаџа сирена
се обидува да џо забрише оџлегалцеџо
Со секој џлисок на бранови
месецоџи џи менува неџиниџе огрази*

*во крлушката на рибите
Колку ја сакаат
сите морски анемони
кои ѝ ја сокриваат девственоста*

(„Тоајен” од зб. „Игра со коцки”)

Меѓусебните односи на поезијата и сликарството во чешката уметност од 1920-тите години, искуството на „оптичка поезија” и на артифициелизмот покажуваат дека авангардата ги интензивираше, периодично пренесувајќи ги во експериментален режим, процесите што секогаш течеа во уметноста. Интеракциите на различни видови творештво беа активирани уште на почетокот на векот, во течението на симболистите; но тогаш, поезијата се подаде кон музиката - а прозата кон поезијата. Во чешката авангарда се случи невидено дотогаш ородување меѓу поезијата и сликарството. Но, заедно со сличните ставови во однос на нивните функции и карактер, во сите обиди да се создадат некакви „синтези” на овие уметности со што би се потиснале традиционалните форми, поезијата и сликарството ги имаат сочувано своите сувереност и самостојност. Настана извесна отпорност кај овие уметности наспроти функциите што не им се својствени, со што се создаде разлика меѓу саканото и реалното, меѓу грандиозните замисли и далеку поскромните резултати. Откажувајќи се од споредните функции, поезијата не се откажа од врските со објективната реалност, не му подлегна на процесот на обеспредметување, на обезличување на образот што имаше место во сликарството. Од своја страна, сликарството тежнеејќи кон поезијата и обидувајќи се да се слее со истата, не се откажа од своите специфични средства, дури не се ни обиде со збор да ги замени своите кистови и бои.

Надреализмот, кој стана симбол на верата на чешката авангарда во 1930-тите години, на свој начин ќе ги гради меѓусебните односи меѓу поезијата и сликарството. Но тоа е веќе ново поглавје во историјата на чешката уметност.

Од сведокоѝ и учесникоѝ во бурниѝе авангардни движења во Прага меѓу двете Свешки војни, Јарослав Сајферт, пренесуваме две „скици за портрети“; еднаѝа на мистериознаѝа сликарка Тоајен, а другаѝа на несомненоѝи преводник на авангардниѝе случувања, Карел Тајге.

Јарослав Сајферт

СЕКАВАЊА

Пред нашата куќа во бившата Хусова улица на Жишков, обично во време кога се враќаа работниците од фабриките во работничкиот квартал Карлин, сретнував доста често една несекојдневна, но мошне интересна девојка. Во времето на моите студентски денови уште не беше толку вообичаено жените да носат панталони, како денес.

Девојката којашто очигледно се беше враќала дома, врз себе имаше груби панталони од штрукс, момчешка сомотска блуза, а на главата набиен шешир, каков што обично носеа копачите. На нозете имаше неугледни кондури.

На нејзиното насмеано детско лице имаше нешто привлечно и нежно. Кога ќе се насмевнеше, нејзиното лице повеќе делуваше меланхолично отколку младешки безгрижно, но секако во силен контраст со нејзиниот груб работнички изглед. Неколку пати се бев завртел по неа. Кога тоа го забележа и сфати дека по неа не се вртам од чисто љубопитство, таа ми се насмевна. Од тогаш на некој начин веќе се познававме, иако не се осмелив да се додворувам.

Дури неколку години подоцна дознав дека таа во тоа време работела во некаква работилница за правење сапун. Рацете ѝ беа испукани и груби. Еден ден таа неочекувано исчезна и залудно ја барав со поглед во вообичаеното време.

Во човечкиот живот постојат неколку моменти, но ги нема баш премногу, коишто и после подолга низа години остануваат свежи и јасни во сеќавањето. Таков момент за мене беше мојата сосема случајна прва средба со Карел Тајге. Го гледам потполно јасно неговото неколку дена неизбричено лице, неговиот стуткан, милно изветвен сукнен шешир - како што велеше Милена Есенска, наша подоцнежна пријателка, неговите решителни гестови и прекрасните црни очи. Со Тајге ме запозна К. Нојман кај издавачот Борово во Штепанската улица. Ме претстави без какви било церемонии кога влегов:

-Еве ти уште еден. Засега, сè уште, е никој и ништо, но од него сигурно ќе биде лиричар. Земи го под свое и ќе видиме. Овде имам нешто негово и тоа не изгледа толку лошо.

Со Тајге потоа полека се враќав преку Вацлавските намјести кон старата кафеана Славија. Во кафеаната сепак не влеговме. „Беше миризлив, сладок, опуштен, на цут на дрвја час“, и Народната улица и кејот беа исполнети со разни мириси што допираа од Петршин. И реката таа вечер беше миризлива, а ние чекоревме по брегот крај старинската ограда, по корзото по коешто тогаш шетаа браќата Чапек коишто живеат од другата страна на

мостот, како и останатите, Тврдокорниот - Зрзави, Шпала и архитектот Хофман. Во тоа време слабо ги познавав. Тајге ми говореше стихови што лесно ги извлекуваше од своето длабоко и богато помнење. Тогаш од него прв пат ги слушнах стиховите на Аполинер „На мостот Мирабо“.

(...) Во Тајге се вљубив веднаш. Од тој ден се гледавме секојдневно. Било кај него, било во кафеана. Во него пронајдов човек чиешто пријателство за мене беше повеќе од делотворно: тој, покрај другото, ми ја отвори вратата во светот на уметноста.

Но, Девјатсил веќе не дозволуваше предолго да се чека на него. Гимназијата во Кременцовата улица веќе беше собириште на неколку надарени луѓе. Меѓу другите таму беше и Адолф Хофмајстер, можеби малку и размазен од богатото семејство, но добар другар. Требаше едноставно тие луѓе да се запознаат и „Девјатсил“ веќе постоеше на светот. Како прв тука беше Владимир Штулц. Морам, се разбира, да признаам дека во сето тоа јас учествував како некаков присутен граѓанин, бидејќи Тајге веќе ги беше промислил и подготвил клучните нешта.

Од првите членови, покрај Адолф Хофмајстер, поет и сликар едновременно, морам меѓу првите да ги споменам и сликарите Алојз Ваксман и Ладислав Сис. Првиот од нив веќе од самиот почеток покажа исклучителен талент. Потоа тука беа писателот Карел Вањка и архитектите Јаромир Крејцар и Карел Хонзик. Конечно тука беше и Јозеф Фрич, којшто беше некако најоддалечен.

Бевме токму и точно деветтемина. Но тоа никако не беше причината за името на здружението. Во тоа време штотуку беше излезена од печат книгата Краконошевата градина од браќата Чапек и ние ја прелистувавме, барајќи погодно име за замисленото здружение. Хофмајстер го предложи името Златна папрат. Тоа го отфрливме. Но во истата книга Тајге го откри зборот - девјатсил. Тоа име беше прифатено во истиот момент.

Таинствената и исклучително лековита билка, која во своето име исто така го содржи и мистериозниот број девет, ни се чинеше најпогодна. (Кај нас таа билка е позната, меѓу другото, и како „подбел“ - заб. на прев.)

Да живее Девјатсил!

И Хофмајстер го засвири победоносниот марш на клавирот кај Тајге. Новите членови брзо почнаа да се појавуваат. Штета е што не сум хроничар, но се надевам дека сето тоа некаде точно е забележано. Само не знам - каде!

Така се случи и самиот да навратам, една вечер, нешто подоцна, како и обично секој ден, во Народната кафеана. Таму ги затекнав Тајге и возбудениот Незвал. Веднаш ја сфатив причината за возбудата на Незвал. Со сликарот Јиндржих Штирски таму седеше интересна, насмејана девојка којашто не ја познававме. Сликарката Манка, кусо ја претстави Штирски. Дошле да се пријават во Девјатсил.

Незвал беше маѓепсан.

Тоа беше Манка Чеминова, а кога ми ја пружи раката неколку секунди не можев да земам здив и вцашено ја гледав. Беше тоа мојата познаничка од Хусовата улица. И врз

нејзиното чисто лице прелета зачудена насмевка. Но - обајцата молчевме. Штирски ѝ се обраќаше само со Манка, наводно не го беше сакала сопственото презиме. Не знам зошто. Наместо неугледните кондури, таа на нозете имаше лесни салонки, иако на тротоарот имаше раскашавен снег и кал. Врз нозете имаше свилени чорапи со ламе, тогаш модерни. Така во младото движење Девјатсил, дојдоа двајца млади нови членови, сликари, интересни луѓе. Обајцата од сè срце ги сакаа Пикасо и Брак и се чинеше дека младата сликарка слика најверојатно под влијание на својот постар пријател. Како што подоцна се покажа, тоа баш и не беше сосема точно. (...)

Прашките кафеани! Оние остатоци, преостанати до денес, не можат да сведочат за животот по кафеаните помеѓу двете војни. Секоја имаше свој карактер којшто понекогаш мошне се разликуваше од другите. Во оние најтивките заминуваа студентите да учат, а читателите на весници таму имаа шанса да го прелистаат печатот од цела Европа. Некои весници од странство се наоѓаа истиот ден во кој се излезени. Во центарот на градот се наоѓаа гиздавите, раскошни локали, често посетувани од дамите од полусветот. Господата келнери во некои од тие локали се бричеа по два пати дневно, што во она време ми изгледаше неверојатно. Постоеја и локали во кои одеа само уметници. Во Славија одеа главно актери. Таму заминувавме кога сакавме да бидеме сами. Но во Народната кафеана, која денес веќе не постои, одевме секојдневно. Едно време одевме и во Метро.

(...) Со својата присутност во Народната кафеана Тоајен (уметничкото име на Черминова коешто потполно го потисна нејзиното граѓанско име) создаваше пријатна творечка атмосфера. Учествуваше во разговорите и полемиките и поседуваше цврста уметничка вера. На сите им се допаѓаше. Таа атмосфера ја создаваше и со својата женска милност. Бев напишал неколку стихови за неа. Некои имам и објавено. Тоајен ме наговори, се сеќавам, да го преведам циклусот на Верленовите лезбејски сонети. Три од нив објави Штирски во својата Еротичка ревија, којашто тогаш ја издаваше.

(...) Веднаш по војната Тоајен замина во Франција. Исчезна во Париз како во снежна виулица. Но, паѓа ли воопшто во Франција снег толку густ како кај нас. Тоа дури и не го знам. Потоа се загуби во поплавата од светлина по булеварите. Или исчезна во сјајот на скапоцените камења што се продаваат на Rue de la Paix. Од неа стана Французинка и тешко дека кога било веќе ќе мине преку Карловиот мост.

„Девјатсил“ сериозно нарасна, нови членови навираа. Дотолку повеќе нè зачуди што Тајге почна да изостанува од состаноците во Славија. Доаѓаше нередовно и се губеше без трага. Навечер веќе не нè наговараше да одиме по баровите во кои саксофоните заводливо повикуваа на танц, а танчерките ги нудеа своите преградки.

Тоајен - тогаш сè уште ја викавме Манка - го запраша Тајге отворено: -Си се зацопал, зарем не?

Тајге, по малку збунето, призна сè. Тој од млади години го проповедаше правото на слободна љубов. Бракот, според него, беше обична граѓанска предрасуда.

Во тоа време токму во една улица го здогледавме Незвал како дома носи даска за пеглање. Очигледно дека не го пуштиле во трамвај заедно со неа. Ја држеше таа даска како гитара и изгледаше доста комично. Тоајен гласно се смееше, а Тајге беше злобно саркастичен. Незвал, целиот црвен во лицето, беше збунет и посрамен.

Животот, во меѓувреме, си течеше, грмеше и протекуваше. Секој ден умиравме, но само по малку, онака како што советуваше Тристан Цара, но за времето никој не размислуваше. Издававме книга по книга и цеповите ни беа полни со стихови. Сакавме да ги „згрозиме граѓаните“, но граѓаните баш и не се згрозуваа премногу. Не се плашеа од нас ни најмалку.

Во 1929-та потпишав еден манифест на седуммина писатели. Од нив јас бев најмладиот. Моите пријатели Тајге, Незвал, Халас, Пиша и други објавија антиманифест и јас, на предлог на Јулиус Фучика, бев исклучен од „Девјатсил“.

Во тоа време тоа веќе не ме болеше толку. „Девјатсил“ полека го привршуваше своето творечко послание во културниот живот на Чешка и се приближуваше кон крајот на својата прекрасна и богата историја. На членовите веќе не им беше потребно младо здружение за да им помага во работата. Многу од нештата за коишто се бореше авангардната генерација беа постигнати, и секој од нас веќе беше доволно подготвен да се одлучи и да тргне по својот пат, без да биде попречуван со правилата на друштвената игра што ја бевме смислиле за „Девјатсил“, а коишто Тајге стриктно ги спроведуваше. (...)

По војната често се среќавав со Тајге. Доаѓаше во книжарницата на Оте Гиргал, и во малата и тесна просторија кај Ангелот во прашкиот квартал Смихов понекогаш имаше мошне многу луѓе. Порано ваму беше доаѓал Јозеф Хора, којшто тука минуваше на патот од својот стан, како впрочем и К. Нојман. Гиргал од Тајге купуваше, секако великодушно, стари книги, бидејќи Тајге по војната живееше мошне тешко.

Со старото одушевување, кое толку добро ми беше познато од зачетоците на „Девјатсил“, Тајге ми зборувааше за една помала група свои пријатели, сликари и поети надреалисти. Меѓу нив се наоѓаа Микулаш Медек и Вратислав Ефенбергер. Во тоа време тој работеше на својата Феноменологија на модерната уметност, цела низа книги замислени уште за време на војната.

Тогаш веќе се жалеше на болки во стомакот. Болките ги лекуваше, но тие не престануваа. Тоа меѓутоа не беше желудник, а ниту рак, од кого што тој се плашеше. Срцето не му беше во ред. На тоа тој не помислил.

Тајге почина на први октомври 1951 година. Беше тоа мрачен, есенски ден. Лекарот што ја направи обдукцијата се чудеше како воопшто можел да живее со толку оштетено срце.

Тоа беше последица од интензивната работа којашто дословно не му дозволуваше да спие. Работеше по цели ноќи. Нешто го тераше така да работи. Се плашеше дека

нема да ја заврши книгата. Имено, тогаш веќе беше систематски напаѓан низ жестоки и неправедни критики во прашкиот печат. Бидејќи немаше можност да се брани, по неговата смрт настанаа многубројни легенди, предизвикани и со молчењето коешто наеднаш ги обвитка неговата смрт, неговото име и, се разбира, неговите книги.

Во фаталниот октомвриски ден, бидејќи долго не се појавил, госпоѓицата Е. решила да му тргне во пресрет. Залудно го чекала. Се разминале. Дури откако таа се вратила дома, го нашла Тајге, потпрен врз металната ограда на Арбесовиот плоштад. Се потпирал врз металниот столб и ја довикувал по име. Лицето му било изобличено од болка. Таа едвај успеала да го довлечка до нејзиниот стан. Чекорењето му предизвикувало болови. Во станот седнал и се чувствувал лошо. Таа поитала да донесе лекар. Поминало премногу време додека дошол лекарот. Кога се вратиле, Карел Тајге бил мртов. Таа без многу размислување донела одлука дека ќе умре и таа. Но првин морала на Тајгеовата жена да ѝ ја соопшто веста. Напишала писмо: Карел веќе го нема. Почина денес на пладне.” Преку еден таксист писмото го пратила на Шаламунка.

Неговата жена веднаш, штом го прочитала писмото, ја запалила целата кореспонденција на Тајге. Била обемна. Иако со обете жени секојдневно се состанувал, на обете секојдневно им пишувал писма. После овој тажен ритуал, неговата сопруга се отрула со плин.

Госпоѓицата Е. живеела уште неколку дена. Времето што ѝ преостанало го искористила да ги среди ракописите што Тајге ги чувал кај неа и да им ги предаде на пријателите. Потоа тргнала по патот на Тајгеовата сопруга. Ја отворила славината за плин.

Со нејзината смрт сопрел овој ужасен танц на смртта, за којшто јавноста многу малку знаеше.

(...) Мртви се веќе Тајге и Незвал. Мртви се Штирски, Фојерштајн, Ваксман и Музика. Умреа Јозеф Хавличек и Хонзик, мртви се поетите Халас, Библ, Хорејши, Ванчура и Хора. Веќе се зад нас умирањата на многумина од оние со коишто бевме живееле и се радувале.

Останавме сами Тоајен и јас. Неодамна ми прати поздрав од Париз.

Мене, исто така, ми се приближува мојот час. Но имам една луда и неисполнета желба. Би сакал да го доживеам следниот век. Барем ден или два, барем три дена и да фрлам поглед во подобрите времиња на годините пред нас.

Ионака нашево столетие претставуваше само месарска крпа од кланица. Од неа повремено течеше густа, црна крв.

Ф. Шмејкал

НАДРЕАЛИЗМОТ И ЧЕШКАТА АВАНГАРДА

Европската уметничка сцена од 1930-тите години се одликува со принципиелна спротиставеност меѓу надреализмот и апстрактната уметност, што, на пример, во Франција се искажува со постоење на надреалистичка група и групата „Abstraction-Création”. Во Чешка¹⁾ ваквата спротиставеност во голема мера била ослабена заради водечката положба на надреализмот кој кон себе го привлече мнозинството прогресивни и талентирани творци од сите области на уметноста. Спротивноста *надреализам - айстџрактџна умейносџ* во определена мера беше заменета со спротиставеноста *надреализам - функционализам*, која повеќе беше реализирана во архитектурата и во применетите уметности, впрочем, како и секаде во светот.

Изложбата „Линија, боја, форма” организирана од Галеријата на престолнина Прага во „Куќа крај камената камбана” есента 1988 година убедливо покажува дека во Чешка постоело мошне разгрането движење насочено кон апстракција. За разлика од надреализмот, тоа немало единствена идеолошка платформа и затоа не успеало да создаде цврста обединувачка основа. Со сето тоа е јасно дека неговото влијание врз чешката култура ниту оддалеку не е толку силно како што е влијанието на надреализмот; за жал, тоа течение не доби ниту некое истакнато продолжение. Сепак, неговиот неочекуван дијапазон и квалитет радикално ги менуваат погледите врз чешката уметност од 1930-тите години.

Тоа е доволен повод да се потсетиме на судбината на најбитното движење од тоа време - на чешкиот надреализам, за кого барем постојат груби претстави, но кому во минативе 20 години не му беше посветено ниту едно професионално истражување. Доволно е да се спомене дека првата, а истовремено и последна ретроспектива на чешкиот надреализам - што може да се спореди со изложбата во „Куќа кај камената камбана” - беше изложена пред четврт век под наслов „Имагинативното сликарство 1930-1950 година”. Надреализмот, наводно добро познат, одново стана terra incognita за новото поколение.

Наредниот повод да се обратиме до него е фактот дека чешкиот надреализам имал не само локално значење, туку одиграл битна улога во моментот на интернационализацијата на надреалистичкото движење. Имено, во Прага на 9 април 1935 година бил објавен „¹⁾ Bulletin international de surréalisme” како резултат на идејното усогласување меѓу прашката и париската група, до што се дојде во текот на тогашната посета на Прага од страна на А. Бретон и П. Елијар. „Надреализмот денес треба да се гордее дека во Прага тој го доби истиот развој како во Париз” - рече Бретон во лекцијата прочитана на 29 март 1935 година. И додаде: „Не можам да не речам дека дејноста што ја развиваат членовите

¹⁾ Интересен е фактот дека во Чешка, во периодот на постоењето на надреализмот како движење се употребуваше терминот nadrealismus за разлика од францускиот термин surréalisme (заб. на прев).

на Прашката надреалистичка група во ништо не се разликува од мојата дејност, и дека благодарение на сè потесните врски што нè обединуваат, како и на врските што нè сврзуваат со активните групи на сликари и поети, кои се родија и се раѓаат во другите земји, јас се надевам дека единственото движење ќе стане можно, што е неопходно ако сакаме надреализмот во најблиско време да добие меѓународен одглас”.

Ако Бретон како отскочна штица за интернационализација на надреализмот ја одбрал токму Прага, тоа, меѓу другото, е затоа што *genius loci* на Прага му се причинил особено усогласен со духот на надреализмот: „Прага, обвиткана во легендарна маѓепсаност, таа е навистина еден од оние градови што блескаво ни ја пројавуваат поетската идеја, која секогаш лебди во просторот... видена оддалеку... се појавува пред нас како магична метропола на старата Европа. И затоа што сè во Прага ја содржи во себе магијата на минатото, во оваа точка на светот сè се слуша далеку порано од некоја друга точка...” Навистина, градот, во кого речиси секоја куќа е обвиткана со своја легенда, во чии што криви улочки се сретнува Голем со Ахасфер и со доктор Фауст, во чии што подруми никнуваа грабливите растенија на Густав Мејринк, на чии што скалила се појавуваат хероите на Кафка - овој град во текот на царувањето на Рудолф II (љубител на сето необично) веќе бил европски центар на уметноста, алхемијата и астрологијата; овој град како да бил осуден да стане една од престолнините на движењето што на имагинацијата одново ѝ ги дава сите нејзини права.

Но сепак, онаа специфична духовна клима на магичната Прага, која што Бретон ја има почувствувано, остана само благодарна почва; претпоставките за восприемањето и развитокот на надреализмот беа заклучени, пред сè, во непосредната етапа на развитокот на чешката уметност, одбележана со творештво на авангардната група Devetsil, која потполно беше ориентирана кон современоста и имаше мошне малку заеднички црти со легендарната традиција.

Devetsil бил оформен во 1920 година како авангардно здружение на млади поети, сликари, архитекти, театарски дејци и публицисти, кои од почетокот ја прогласија својата приврзаност кон марксизмот и револуцијата. По неуспешниот обид за создавање нова пролетерска уметност Devetsil за извесно време станува центар на пресекоот на различни тенденции од европската авангардна уметничка сцена, од кои што во текот на 1920-25 година била кристализирана сопствената програма на групата. Во темелот на програмата биле поетизмот и конструктивизмот; теоретскиот дел на програмата бил разработен од главниот идеолог на групата Карел Тајге. Од 1922 година Devetsil започнал со воспоставување меѓународни контакти: од една страна, со советските групи ЛЕФ, ОСА, АСНОВА и со Еренбург и Ел Лисицки, додека од друга страна стоеја Bauhaus, De Stijl, Рихтеровото списание G, полскиот Blok и југословенскиот Zenit. Во Париз Devetsil, пред сè, се ориентираше кон Ле Корбизје и списанието „L'Esprit Nouveau”, Мен Реј, Супо, Биро, додека подоцна бил воспоставен контакт со групата „Le Grand Jeu”. Но сепак, во текот на 1920-тите години Devetsil не воспоставиле контакти со надреалистичката група, иако

неговите списанија го осветлуваа и критички го коментираа творештвото на надреалистичката група.

Причини за ваквата воздржаност во однос кон надреализмот биле идеолошките разлики и далеку пошироката платформа во светогледот на Devetsil, во која беше направен обид за соединување на линијата на Аполинер во современата поезија со револуционерните програми на советскиот конструктивизам, т.е. со тенденција сосема спротивна на надреализмот. Но сепак, во поетскиот опус на својата активност Devetsil доаѓа блиску до надреализмот. Генеалогијата на двете тенденции, што тргнува од револуционерните романтици и стигнува до „проклетите поети“ беше речиси идентична дури и кога доведе до нешто сосема ново. Но токму овде во игра се вмешало ривалството. Првиот манифест на поетизмот на Карел Тајге бил објавен неколку месеци пред Првиот манифест на надреализмот на Бретон, што во Devetsil, без оглед на разликите во манифестите, предизвикало чувство на определен приоритет, уште повеќе засилен од осознавањето на фактот дека поетизмот претставува прво, специфично чешко и независно од странски влијанија, изразување на проблемите на авангардното творештво.

Делумно доближување на двете тенденции настанало кон крајот на 1920-тите години, кога од поетизмот се губи еуфористичкиот оптимизам на цивилизацијата, кога во него, напоредно со лирскиот восхит од убавините на современиот свет стекнаа сила и одеците на подлабоките слоеви на психата, меѓу кои веќе не одекнува само Ерос, но и Танатос. Во исто време, дојде до доближување на политичките платформи на обете групи. Во коментарите за „Вториот манифест на надреализмот“ Тајге мошне поволно го оценил фактот дека Бретон позитивно се искажал за историскиот материјализам, но сепак, притоа инсистирал на низа ограничувања спрема психичкиот автоматизам, кој му се чини премногу пасивен и кому му ја спротиставува својата теза „на изградба на поезијата“, согласно со која секој несвесно инспириран говорен или сликарски материјал треба да стекне осознаена и слободна обработка.

Сепак, отпорот на Тајге кон надреализмот не бил споделен од сите членови на групата. До 1930 година, како резултат на енергична внатрешна полемика, настанало јасно слабеење на организациското единство и на идејната заедница на Devetsil и примерот на надреализмот станува сè попривлечен за бројните членови на групата. Пред сè, тоа се однесува на Витеслав Незвал, кој тогаш го оформил сопственото списание Zverokruh и во двата излезени броја им го посветил вниманието на надреализмот и психоанализата. Напоредно со надреалистички текстови и слики, овде бил објавен целосниот превод на вториот „Манифест на надреализмот“ на Бретон, а заедно со написите на Фројд, Јунг и Ренк стоеја написите на младиот чешки психоаналитичар Бохуслав Броук. Истата година Јинджих Штирски во ревијата Odeon известил дека заедно со Незвал имаат подготвено голема антологија на надреалистичка поезија со дополнување во облик на манифести, теоретски текстови и репродукции. Иако антологијата никогаш не била издадена, Ј. Штирски во 1930-1933 година ја издава Erotickou revui, во која има објавено

надреалистички текстови и анкети за љубовта. Истовремено, тој ја покренал еротската серија Edice 69, во која ја објавил „Жистина” на Маркиз де Сад (1932), свои и Незвалови еротски дела и ги илустрирал истите со колажи и фотомонтажи, изработени веќе целосно во духот на надреалистичната поетика.

До 1930 година, чешките сликари принципиелно го промениле односот кон визуелната структура на сликата. До тоа време, во Devetsil сликарството се третираше како независна поезија на бои, како лирска игра на бои, линии и форми што го доби обликот на артифициелизам (кај Штирски и Тоајен) и на лирски кубизам (кај Музика, Јаноушек и Вахсман). Обете тенденции беа насочени кон сфаќање на сликата како површински ансамбл на автономни знаци, кој треба да предизвика само физиолошки емоции. Под влијание на надреализмот, оваа концепција започнала постепено да се менува и сликата станала носител на подлабоки смислови, што се зрачат од несвесното во уметникот и што ги откриваат скриените планови на човековото битие. Површинските знаци станаа пластички симболички објекти, распределени во замислениот простор, отворен во длабочините. Овие, на почеток неопределени објекти што во себе ја носат енергијата на либидото, постепено станаа сè поконкретни во своите смислови и форми и истовремено, се простираа во сè поопределен илузорен простор. Процесот на конкретизација на реалноста на сликата беше проследен со сè почесто користената метода на случаен судир на две или повеќе несврзани реалии во простор несоодветен за нив. Оваа општа шема на развој, што води од семиапстрактна асоцијативна структура кон веристички симболички објекти на магичниот реализам го опфаќа творештвото на првата генерација чешки уметници-надреалисти од 1930-1945 година, се разбира, со различни индивидуални отклонувања.

Најрани надреалистични признаци набљудуваме кај илустрациите на Штирски за Лотреамон од 1928 година, во кои темата на Малдорор, толку спротивна на лирската атмосфера на поетизмот, побара принципиелни промени во сликарските средства. Веќе наредната година, неговите записи на соништа нив букви и графики сведочат за попринципиелното обраќање до областа на несвесното како извор на инспирација. По 1930 година, на надреализмот му се приклучува Тоајен (вистинско име: Марија Черминова), по неа, Франтишек Јаноушек и низа други уметници.

Во 1932 година станала очигледна ориентацијата на чешката уметност кон надреализмот и станало можно реализирањето на меѓународни споредби, до што дошло на изложбата „Поезија 1932” во прашката изложбена сала „Манес”. Иако во насловот на изложбата сè уште е присутна претставата на Devetsil за водечката улога на поезијата, во говорот на Незвал и во предговорот за каталогот на Камил Новотни се говори само за надреализмот. Тоа беше првата вистинска голема манифестација на надреализмот на чешка почва, која de facto ги навести концепциите на сите подоцнежни меѓународни изложби на надреализмот. Во изложбата зедао учество речиси сите членови на париската група: Арп, Дали, Ернст, Цакомети, Масон, Миро, Танги, де Кирико и Кле, додека од

чешка страна излагаа уметници чие што творештво во тој момент преминуваше кон или во некои аспекти беше блиско со надреализмот: Е. Фила, А. Хофмејстер, Ф. Јанушек, В. Маковски, Ф. Музика, Б. Стефан, Ј. Шима, Тоајен, А. Вахсман и Х. Витерлова. Оваа изложба стана гранична во историјата на чешката уметност: таа ги отстрани постоечките предрасуди за надреализмот - барем во очите на уметничкиот свет - и ширум на истиот му ги отвори портите низ кои постепено влегоа цела низа уметници, кои не зе доа учество на таа изложба. Наредната голема заслуга на таа изложба е што надреализмот стана доминантна тенденција на чешката уметност од 1930-тите години, кога тој остави свој печат врз творештвото на минимум дваесет истакнати уметници и стекна толку широка популарност, за што, со исклучок на Франција, не постојат аналогии во светски рамки.

Сепак, непосредните контакти со Бретон беа воспоставени дури во април 1933 година, кога Незвал и Гонзл го посетија во Париз и ги разгледуваа можностите за заедничка соработка. Во бројот 5 на списанието „Le surréalisme ou service de la révolution” беше објавено писмото на Незвал до Бретон од мај истата година, во која чешкиот поет од името на Devetsil го констатирал совпаѓањето на платформите на обете движења и го изнел предлогот за соработка, што потполно ќе се развие наредната година.

Групата надреалисти во ЧСР ќе се оформи дури во март 1934 година, и тоа во значително потесен состав споредено со Devetsil. Во групата влегле сите, кои ги споделувале идеите на надреализмот и работеле врз неговата стилистика: В. Незвал и К. Библ (поети), Ј. Штирски и Тоајен (сликари), В. Маковски (вајар), И. Гонзл (театарски режисер), Б. Броук (психоаналитичар), како и тројца пријатели на В. Незвал, поетите И. Форбат, Ј. Кунштат и Кати Кинг. По кратко двоумење и разјаснување на идеолошките позиции, на групата ѝ се приклучил К. Тајге, кој натаму ќе стане нејзин главен идеолог. Оваа група ќе биде епицентарот на надреалистичката активност во Чехословачка, но ориентирана кон Париз и што ќе соработува, по можност, со симпатизери кои се наоѓале надвор од полето на интегралниот надреализам. Но, ќе се појавуваат и други групации, а ќе постојат и личности, кои на своја сметка и ризик ќе се впуштаат во надреалистички авантури. За нас, денес, за достатен критериум: кој бил, а кој не бил надреалист - не може да служи само фактот на припадност кон доста затворената група на Незвал (а таа во многу нешта била позатворена и подогматска од париската група), туку вистинското отелотворение на основните принципи и духот на надреализмот.

Како специфични црти на прашката група се издвојуваат нејзината јасна револуционерна ориентација и доследните усилби да се интерпретира надреализмот од гледна точка на дијалектичкиот материјализам. Карактеристично е, што фактот на создавањето на групата, Незвал пред сè му го соопштил на Централниот оддел за пропаганда на чешката Комунистичка Партија, со писмо во кое ја прогласува својата припадност кон револуционерниот фронт, но притоа си остава „право на независност во своите експериментални методи”.

Веднаш по формирањето групата развила мошне интензивна дејност. Пред сè, таа спроведе две вечери на лекции (во салата „Манес“ и просториите на „Leva Fronta“), посетени од стотици слушатели и подробно прокоментирани во печатот, што само по себе го осведочува фактот дека надреализмот во Чешка немал карактер на некакво езотерично движење, туку бил општествена, жива и мошне актуелна реалност. Лекциите во „Leva Fronta“ целосно биле посветени на разјаснувањето на политичките позиции на надреализмот, на неговиот став за марксизмот и левата интелигенција. Особено внимание било посветено на марксистичката интерпретација на психоанализата и на гносеолошката функција на надреализмот. За разлика од париската, прашката група наишла на поддршка кај комунистичките списанија, при што сите основни тези биле изложени во зборникот „Надреализам низ дискусии“ (1934), а дел од изнесеното во „Манес“ бил презентираан во културно-политичкото списание *Doba* на К. Тајге.

Од основањето на групата, меѓу Париз и Прага се воспоставила жива преписка, во која се разгледувале можностите за взаемна соработка. Контактите меѓу двете групи и размената на материјали се одвивала или со посредство на случајни емисари (како Р. Кајва, кој допатувал во Прага да го изучува словенскиот фолклор), или со посредство на Маковски и Хофмејстер, кои во тоа време се преселиле во Париз. Кон средината на 1934 година се појавува план за меѓународна изложба на надреалисти во „Манес“, проследена со настап на Бретон, кому му се укажува особено внимание. Заради недостиг на средства изложбата не се одржала, но наместо неа била поставена „Првата изложба на Групата надреалисти во ЧСР“, на која Штирски, Тоајен и Маковски прикажале впечатлива збирка слики, скулптури, колажи и фотографии. На 27 март 1935 година во Прага допатувале Андре Бретон со сопругата и Пол Елијар, со цел да одржат серија предавања и да се запознаат со дејноста на прашката група. Бретон добро сфатил дека ќе мора да говори пред публика за која надреализмот не е непозната материја и затоа тој имал подготвено две сосема нови лекции: „Политичката позиција на современата уметност“ и „Надреалистичка ситуација на објектот“, а последната била дополнета со неговата бриселска лекција „Што е тоа надреализам“. Крајот на посетата бил крунисан со двојазичната варијанта на „Првиот меѓународен билтен на надреализмот“, датиран од 9 април 1935 година, во кој што големо внимание им било посветено на позитивните одеци во печатот и на критичката анализа на надреализмот.

Интензивната соработка меѓу двете групи продолжила и во наредните месеци. Во април Штирски ги изложил своите колажи на надреалистичката изложба во Тенерифе, а потоа, заедно со Тоајен, учествувал на повеќе меѓународни надреалистички изложби; навистина, во почетокот само со дела што тие двајца му ги имаа подарено на Бретон. Напролет 1935-тата година Штирски и Тоајен заминале за Париз, да собираат материјали за нивната книга „Граѓанинот на Бастиља“, за животот и делото на Маркиз де Сад. Во јуни им се приклучил Незвал, кој допатувал како делегат на Меѓународниот конгрес на писатели за заштита на културата каде што добил можност да ја демонстрира својата

неподелена солидарност со Бретон. А целата работа започнала од спорот на Бретон со Еренбург; за Незвал, сведок на поразот на Еренбург, тоа било кулминација на спорот со стариот пријател на чешката авангарда, кој со својата книга „А таа сепак се врти“ (1922) имаше одиграно големо влијание врз конструктивистичката ориентација на Devetsil. Во 1933 година, т.е. пред настанокот на прашката група, Незвал, Тајге и Хофмејстер во списанието *Volné smery* објавиле серија написи, во кои остро го осудија настапот на Еренбург против надреализмот. Откако, веќе на конгресот, заради тоа му бил одземен зборот на Бретон, Незвал во својот настап повторно станал во одбрана на француските надреалисти по што и нему му бил одземен зборот. Подоцна, Незвал го објавил текстот на својот настап во книгата „Ulice Git-Le-Coeur“, која претставува хроника на денови, проживеани заедно со француските пријатели - мошне вреден документ не само за чешкиот, туку и за францускиот надреализам. Сепак, заклучоците во врска со конгресот што ги имаше донесено Бретон, прашката група, во својот стремеж за единство на левиот фронт, се откажа да ги сподели и потпише, што сепак никако не влијаеше врз соработката меѓу нив, а чиј што важен дел беше и преводот на принципиелните дела на надреализмот.

Битна компонента на чешкиот надреализам беше театарското творештво, со што се потврдува фактот дека идејата на надреализмот во Прага стекнала вистински универзално отелотворување, дека таа идеја навлегла дури и во оние сфери на творечката дејност, кои никаде во светот - или барем во 1930-тите години - не се забележани. Ако во Париз само дисидентите на надреалистичкото движење му се посветуваа на театарот (Арто, Витрак), тогаш истакнатиот режисер Јинджих Гонзл беше член на прашката група; тој веќе во втората половина на 1920-тите години на сцената на „Ослободениот театар“ имаше поставено цела низа од авангардни претстави, почнувајќи од „Крал Иби“ на Жари до дадаистички пиеси и скечеве како пиесата на Бретон и Супо „S'il vous plait“ и делата на Рибмон-Десен. По прекин од неколку години, сврзан со работа на официјални театарски сцени, Гонзл одново ѝ се врати на надреалистичката драматургија: „Страв“ на Незвал (1934) во „Ослободениот театар“. Година подоцна, во „Нов театар“ и со мошне карактеристични декорации на Штирски била поставена „Пророчицата од Делфи“ на Незвал и „Благото на језуитите“ на Арагон и Бретон. Таа претстава до денес е единственото сценско прикажување на тој текст, своевремено објавен во посебното надреалистичко издание „Varietes“ (1929). За жал, истата година „Новиот театар“ престанал да постои, но Гонзл и подоцна се обидува да воведува некои надреалистички принципи, како на големите сцени така и на импровизирани драмски вечери.

Во 1936 година кон течението на надреализам со целокупниот театар D 36 ќе пристапи наредниот познат режисер, Е. Буриан, во чии што поставки од тоа време јасно се читаат надреалистички тенденции (на пример, во „Hamlet III“). На 22 јуни 1936 година Буриан на сцената на својот театар организирал вечер на надреалистичката група, по повод стогодишнината од смртта на чешкиот револуционерен романтик Карел Хињек Маха, кого што прашките надреалисти го сметаа за свој единствен законит претходник. Со

оваа вечер тие сакаа да го изразат својот протест кон официјалните свечености, слично како париските надреалисти кои протестираа 1927 година против стремежите за официјализација на А. Рембо, а по повод отварањето на неговиот споменик во Шарлевил. Битен дел од оваа кампања е зборникот „Ani labut' ani Luna”, доследно надреалистички обид за толкување на наследството на Маха. Кон оваа манифестација, освен членовите на прашката група, се придружија и многу други автори кои имаа поволно мислење за надреализмот, како на пример, Јан Мукаржовски.

На овој начин доаѓаме до наредната специфична особина на чешкиот надреализам, до неговата тесна врска со Прашкиот лингвистички кружок и особено со Роман Јакобсон и Јан Мукаржовски, кои го гледаа надреализмот од гледна точка на структуралистичките критериуми и кои се обидуваа да најдат сосема поинаков клуч за негова интерпретација од оној што беше прифатен во тоа време, особено во Франција. На спекулацијата на психоанализата и на егзалтираноста на поетските парафрази тие ја спротиставија прецизната научна метода на семиотичка анализа на уметничкото дело.

Р. Јакобсон одржувал пријателски врски со многу претставници на чешката авангарда уште од почетокот на 1920-тите години. Тој со интерес го следел и настанокот на прашката група. Во врска со работата околу преводот на „Сврзани садови” на Бретон, тој обрнал внимание на постојните материјали за соништата, забележани во старата чешка литература; освен тоа, тој настапил на отварањето на изложбата на Штирски и Тоајен во Брно и дури ги испреварил во демистификацијата на творештвото на Маха, кога во својот напис „Со је то роезіе?” (1934) ја открил вредноста на шифрираниот еротски дневник на Маха, кој дотогаш бил внимателно заатајуван од јавноста.

Соработката на Ј. Мукаржовски со надреалистичката група имала уште поконкретна форма. Напоредно со општите теоретски трудови за проблемите на авангардното творештво (на пример, „Дијалектичките противречности на современата уметност”, 1934) Мукаржовски напишал низа конкретни анализи на творештвото на Ј. Шима, Штирски и Тоајен (на пример, „За гносеологијата и поетиката на надреалистичкото сликарство”, 1938) и за В. Незвал („Семантички преглед на „Апсолутниот гробар”, 1938). Освен тоа, тој учествувал во низа надреалистички акции, а Штирски, пак, настапувал со предавања на неговиот семинар за естетика при Карловиот универзитет (1938). Оваа соработка била мошне плодна за обајцата: од една страна, Мукаржовски на авангардната уметност ѝ создаде нов оперативен инструментариум, од друга страна, живите контакти со современата творечка практика послужија како импулс за формирање на неговата структуралистичка теорија, која, согласно со еволуцијата на чешката уметност од поетизам до надреализам, се развиваше од автономен кон комуникативен естетски знак, кон акцентирање на смисловата компонента на уметничкото дело. Структуралистичката метода на Мукаржовски имаше влијание врз повоените трудови на К. Тајге.

Ваквите врски на научната и уметничката авангарда, кои се наоѓаа надвор од полето на интегрален надреализам, за прашката група беа важни меѓу другото и затоа што тие ја

сочуваа групата од онаа изолација, во каква што непосредно пред војната се најде париската група. Во 1937 година, во Прага се случи раскол на левиот културен фронт на два табора. Едниот го прифати сталиновиот модел на културна политика и тврдоглаво ја насадуваше догматската концепција на социјалистички реализам, додека другиот - а во него влегува и прашката надреалистичка група - ја бранеше слободата на творештвото и правото на авангардната уметност на постоење во рамките на единствен антифашистички фронт. Во март 1938 година В. Незвал премина во првиот табор и направи обиди да ја распушти надреалистичката група. По безуспешни чекори за помирување, во кои зеде учество и Бретон, надреалистичката група изјави дека го продолжува постоењето без учество на Незвал и дека, како и порано, таа ќе соработува со меѓународното надреалистичко движење. Околу постапката на Незвал се поведе широка кампања во печатот, во која што надреализмот беше напаѓан и од леви и од десни позиции и на која што К. Тајге одговори со полемичката брошура „Надреализмот против течението“. Тогаш, впрочем, со групата се солидаризираа - со своите настапи на изложбата на Штирски и Тоајен - цела низа познати културни дејци: Р. Јакобсон, Ј. Мукаржовски, Е. Буриан, И. Крога, Ф. Халас и други. По заминувањето на Незвал, нов член на групата стана младиот поет и експериментатор Јинджих Хејслер.

Нацистичката окупација на Чехословачка ја стори невозможна секоја јавна дејност на групата, а надреализмот беше прогласен за еден од најопасните видови на дегенеративна уметност. Сепак, членовите се собираа и натаму и издаваа низа илегални публикации, претежно на иницијатива на Ј. Хејслер. По предвремената смрт на Штирски во 1942 година, дејноста на групата подзапира, додека по војната на надреализмот му остануваат приврзани уште само Тајге, Тоајен и Хејслер. За Прага, Хејслер ја подготви репризата на изложбата „Надреализмот во 1947 година“ изложена во ноември во Салонот на Топич под наслов „Меѓународен надреализам“. Подоцна, истата изложба Бретон ја класифицира како „VII меѓународна изложба на надреализмот“ и пишува предговор за неа под наслов „Вториот ковчег“.

Сепак, распаѓањето на прашката група воопшто не значеше и крај на надреалистичкото движење во Чехословачка. Веќе беше речено дека напоредно со оваа група се развиваше дејноста на индивидуални творци и на други групи, кои беа блиски до надреализмот. Во неколку зборови ќе се обидеме да дадеме карактеристика на творештвото на најпознатите претставници и да ја означиме општата ориентација на одредени групи.

Прв чешки сликар, кој се доближи до надреализмот уште во 1927-28 година беше Јозеф Шима, кој живееше во Париз. Неговите митолошки пејзажи со торза, космички јајца и кристали, неговите видувања на првичното единство и на почетоците што како да се откриваат во момент на неочекувано прогледување, сепак беа поблиски до поетиката на групата *Velka hra*, чиј член и најистакнат претставник тој станува. Шима мошне често изложуваше во Прага и неговиот пример безусловно влијаеше врз идната имагинативна ориентација во чешкото сликарство.

Творештвото на двајцата најистакнати претставници на чешкиот надреализам, Штирски и Тоајен е подробно опишано во каталогот на нивната изложба во „Помпиду“ центарот од 1982 година. Овде само ќе забележиме дека со текот на времето, уметноста на Тоајен стануваше сè повеќе интензивна и емоционално активна, додека уметноста на Штирски - сè повеќе многустрана и досетлива. Штирски е автор на циклус колажи во боја, што заслужуваат особено внимание; освен тоа, тој беше поет и теоретичар како и добар фотограф, кој умееше да го забележи таинственото во најбаналната реалност. Од сите уметници-надреалисти тој најдобро умееше да го извлече максимумот од инспирацијата на сонот, за што сведочи неговата посмртно издадена книга „Сни“.

Во текот на 1930-тите години, до вистински надреалистички начин на изразување дојдоа неколку уметници од Devetsil, кои од најразлични причини не влегоа во прашката група. Најголемиот дел од нив го минале веќе опишаниот пат на развој од автономниот знак на лирскиот кубизам до симболичните објекти на имагинативниот илузионизам. Најистакнат од нив, веројатно, е Франтишек Јаноушек, чие што експресивно визионерство содржеше моќна внатрешна енергија со која образната реалност се претвараше во пулсирачки организам на врели утроби и оживевани тела. Сосема како во колективното сознание на човештвото, во имагинацијата на Јаноушек на прв план се појавуваат деструктивните инстинкти и мрачните сили на хаосот, кои се прелеваат во апокалиптични видувања на светска катастрофа.

За имагинативното творештво на Франтишек Музика, кого Незвал го нарече „надреалист, вљубен во класичниот живот“ е карактеристично комбинирањето на јасно изразениот поредок со лирската емоција, на рационалната спекулација со поетската интуиција. Неговото творештво постигна врв во текот на војната, низ елегични видувања на опустошената Мајка-Земја, во образите на антропоморфизирани карпи и хибриди на сраснатите предмети со моќно поетско звучење.

Алоис Вахсман пријде кон надреализмот во средината на 1930-тите години со серија големи композиции, во кои ги митологизираше своите детски спомени или класичните теми на академското сликарство. Вахсман се користеше не само со принципот на случајно комбинирање на нештата, но и на настани, несразмерни во времето (како „Одисеј и Мадам Бовари“, 1940).

За разлика од поголемиот дел други национални школи, чешкиот надреализам може да демонстрира голем број истакнати скулпторски реализации, кои во 1930-тите години се одликуваа, пред сè, со елементарност на формата и со користење на неklasични материјали. Личност од европски сразмер меѓу чешките надреалисти беше членот на прашката група Винценц Маковски, кој уште кон крајот на 1920-тите години се вдохнуваше од бруталната сила на необработениот камен. Работењето со нетрадиционални материјали го доведе (во „Љубовници“, 1933) до принципот на асемблаж, со што ја навести поетиката во скулптурата од 1950-тите години. Кон средината на 1930-тите години, во неговото

творештво настанува делумна реинтеграција на фигурата, која, сепак, кај него секогаш е подвлечена со тревожна загадочност и со силни либидонозни контексти.

Со истата архаична експресивна сила на необработениот камен беше вдохновен и Јозеф Вагнер, но, не во облик на експресивен брутализам како во случајот на Маковски, туку на рамниште на лирска поетизација и архетипско звучење на смислата. Неговиот „Камен скитник“ (1929), циклусот „Торза“ и многу други скулптури побудуваат дамнешни спомени за магичната сила на менхирите, лингамите, ембрионалните камења и, на тој начин, нè сврзуваат со митолошкиот светоглед.

Кон елементарната, но овојпат, органска праформа сфатена како квинтесенција на природната и психичката енергија се свртува и Хана Вихтерлова. Во нејзиното творештво се појавуваат енигматски, направени од најразлични материјали конструкции, со длабок психички контекст, речиси објекти-фантоми.

Во текот на 1930-тите години, надреализмот повеќе или помалку го допре творештвото на уште неколку уметници на генерацијата Devetsil: Војчех Тителбах, Владимир Сихра, Адолф Хофмејстер (кој ќе му се врати во опширниот циклус колажи во подоцнежните години) и Франтишек Вобецки, кој, исто така, е автор на извонреден циклус надреалистички фотографии, создаден во 1935-1937 година.

Патем речено, фотографијата беше сфера во која чешкиот надреализам постигна забележителни резултати. Први траги на влијанието на надреалистичката поетика забележуваме во творештвото на Јаромир Функе од почетокот на 1930-тите години. Тоа творештво осцилира меѓу строгиот функционализам и поетското видување на светот, кој, без да ја загуби својата предметност, на фотографијата е обременет со длабока смисла сокриена зад видливата страна на реалноста. Но сепак, најдобриот доказ дека надреалноста се содржи непосредно во реалноста, го даде Јинджих Штирски во своите циклуси фотографии „Човек-жаба“ (1934) и „Париско пладне“ (1935). Неговите фотографии ја откриваат нестварноста на секојдневната реалност, а во исто време се одрази на неговиот внатрешен свет. Некои предмети што најчесто се појавуваат на снимките (протези, мртвечки сандаци, аквариуми, корења, фризерски манекени итн.) за Штирски имаат особено симболичка, а некојпат и фетишистичка смисла, за што сведочат неговите текстови, колажи и слики. Сосема спротивниот пол го зазема Франтишек Вобецки, кој во своите фотографии гради вештачка реалност, настаната од повеќе ликовни техники, поетски универзум од носталгични спомени, романтични претстави и еротски прелудиуми. Во лиризмот и либидонозната мотивација фотографиите на Вобецки се мошне блиски до имагинативните фотомонтажи на Карел Тајге, чија централна тема е бесконечната метаморфоза на женското тело: еротски проекции на авторот, слични на халуцинации. Фотографијата стана најчесто користеното средство на изразување на наредниот член на прашката група, поетот Јинджих Хејслер, кој низ неа ги бележеше своите етерични објекти и минијатурни environment („Од казаматите на сонот“, 1941). Истовремено, Хејслер е творец на нова техника - фотографика, што му

дозволи непосредно бележење на сликата врз површината на негативот. Во 1930-тите години надреализмот влијаеше и врз творештвото на „Фотогрупа на петмината“, чии изложби во текот на 1934-35 година ги имаше организирано В. Незвал. Со дваесетгодишно задоцнување надреализмот проникнува во творештвото на големиот чешки фотограф Јозеф Судек, кој во своите снимки од 1950-тите ги парафразира сликите и колажите на Тоајен од периодот на настанокот на прашката надреалистичка група.

Досега стана збор за уметниците од генерацијата на Devetsil, т.е. родени околу 1900-тата година; но, надреализмот го има силно одбележано и творештвото на помладата генерација, родена приближно 10 години подоцна. Веќе во годината на настанокот на „Групата на надреалисти во ЧСР“ (1934) формирана околу критичарот Јинджих Халупецки, се формира првиот мал круг млади уметници: Франтишек Грос, Франтишек Гудечек и Ладислав Зивр, кои мошне активно се користеа со надреалистички начела во својата практика, но обидите нивниот круг да се зближи со групата на Незвал беа неуспешни заради некои лични недоразбирања. Исто така, неуспешен беше нивниот обид за контакт со групата на Бретон во текот на неговата посета на Прага.

Првата можност за изложување на младите надреалисти ја овозможи 1937 година Е. Буриан, кога во својот театар D 37 започна широка дејност: изложба на млади, поетски вечери (за кои се наредуваа посебни огромни завеси), издавање театарско списание, соработка со авангардниот филмски режисер Ч. Захрадничек, чии што кадрови Буриан вметнува во своите претстави. Уметниците кои изложуваа во D 37 подоцна го оформија јадрото на „Група 42“ (Ф. Грос, Ф. Худечек, Л. Зивр и фотографот М. Хак) како и „Група РА“ (Б. Лацина и В. Зикмунт). Истата година Е. Буриан ја организира „Изложбата на чешкословенската авангарда“ и токму на таа изложба се пројавија некои разлики во приодот кон надреализмот од страна на постарата и помладата генерација. Имено, ако првата ги акцентираше ликовно сврзаните изрази на потсвесните импулси во создавањето на нов пластичен јазик, потпирајќи се врз сопственото творештво, тогаш младите надреалисти, напротив, не беа обременети од никакво уметничко минато, тие во надреализмот не гледаа нова метода во уметноста туку го третираа како авантура на спознанието, како начин на пронаоѓање на механизмите на психата или, во определена смисла, како начин за спуштање сонда во сопствениот внатрешен свет. Затоа тие во изобилство се користеа со сите ним познати техники на надреализмот: од автоматско писмо, колажи, објекти до *cadavre exquis*, но исто така, пронаоѓаа нови техники. Повеќе од завршниот артефакт тие беа заинтересирани за процесот на творештвото, за негово лично доживување, и затоа мноштво дела од тој период се неповратно загубени, затоа и сега тешко можеме да ја замислиме сета многуликост на уметноста од тој период. Пред сè, тоа се однесува на творештвото на Грос, Худечек и Зивр. Раните дела на Лацина и Зикмунт на почетокот беа одбележани со критичната параноја и симболичниот речник на Салвадор Дали, од што уметниците се ослободија дури во текот на војната. Наспроти тоа, делата на групата на Халупецки беа карактеризирани со програмски антиестетизам,

за што најдобро сведочи релјефот од крпи „Сократ и Федар”, или „За убавината” (1934). Во таа група особено битно место му припаѓаше на Л. Зивр, кој создавал полихромни гипсани релјефи, чии што биоморфни структури речиси преминуваат во енформел, а во кои биле вградени најразлични реални предмети: школки, стаклени леќи, жица, бакарни топки и т.н. Неговите објекти-фетиши со постојан мотив на женски чевли нараснуваат како неверојатна надреална флора во огромни саксии. Подеднакво експериментален карактер имала фотографијата на М. Хак, на која напоредно со макрофотографии и апстрактни структури, создадени непосредно врз површината на негативот, сретнуваме снимки со јасно забележана секојдневна реалност, која преминува во нереални привиденија. На почетокот на војната оваа група се оддалечи од надреализмот и ја оформи „Група 42”, која во своите инспирации се потпираше врз современата градска цивилизација.

Во втората генерација на чешките надреалисти влегуваат уште и двајца сосема посебни уметници, чие што творештво се развиваше надвор од каква било група. Првиот од нив, Е. Њемеш, во втората половина на 1930-тите се воодушевувал од метафизичките простори на де Кирико, кои што тој успешно ги исполнувал со барокните реалии на старата Прага. Пред самиот почеток на војната тој емигрирал во Шведска и изложувал заедно со групата „Минотаур” (1943). Вториот, З. Скленарж, создавал фантоми од „Вештачки цвеќиња”, чии што месечарски стебла нараснуваат од некакво бодлеровско тесто на пороци, а подоцна, во длабочината на неговите пејзажи тесно се преплетуваат формите на жени, змии, птици, риби и некакви монструозни суштества.

Нацистичката окупација, иако ги доведе чешките надреалисти во илегална положба и ги разруши темелите на авангардната идеологија, сепак не успеа да ја победи привлечноста на надреализмот за младите сликари и писатели. Напротив, токму надреализмот стана една од насоките во уметноста, низ која беше изразуван очајот и длабоките рани што војната му ги нанесе на животот. Токму затоа толку јасно се менува целокупната клима на надреалистичките дела: либидонозните инспирации и лирската призрачност се губат пред жестоките и трагични видувања, пред образот на страв, жестокост и насилство што ја опустошува душата.

Првата генерација чешки надреалисти беше силно засегната од низа смрти во текот на војната: Рикр (1939), Штирски (1942), Јаноушек (1943), но уште повеќе беше засегната откако низа уметници се оддалечија од принципите на надреализмот: Незвал, Маковски, Вахсман, Вагнер и др. Со тоа, епицентарот на надреалистичката активност се пресели кај најмладите уметници, а една од битните групи е групата на *сјоржиловски надреалисти*, наречена според реонот на Прага, во кој живееше најголемиот дел нејзини членови. Оваа група се обидуваше своето творештво да го гради врз платформата на предвоениот надреализам, а од нејзините редови излезе Л. Фара, чие што творештво се сврзува со несликарски техники, пред сè, со колажот и ситните магиски објекти, со кои тој продолжи да работи и по војната.

Наредниот епицентар, од кого беше оформена Skupina RA беше кругот на млади сликари и поети, составен околу личноста на О. Мизера, а кој во текот на војната го издаде илегалниот зборник текстови и цртежи „Раскинати кукли“ (1942). Формално, Skupina RA се огласува со изданието „...А во тоа време имаше војна“ (1946), во кој беа внесени делата на нејзините членови. Најголемиот дел од членовите на Skupina RA пред или на почетокот на војната во својата уметност ги споделуваа идеите на веристичката фаза на на реализмот (особено примамлив за нив беше примерот на С. Дали), но во натамошниот развиток тие се обидуваа да го пронајдат сопствениот израз и идентитет, како и да се дистанцираат од групата на постари чешки надреалисти. Сосема подеднакво како и некои други дисидентски надреалистички групи во повоената Европа, „Skupina RA“ трпеше Едипов комплекс во однос кон меѓународното надреалистичко движење“ (како што вели Е. Жагер во „Le mouvement Cobra et le surréalisme“). Стремезот да се разликуваат од позицијата на „татковците“ и одново сè да се формулира, јасно се забележува во конфузниот манифест, објавен во зборникот на Skupina RA во јануари 1947 година а по повод нивната прва колективна изложба во Брно, Прага и други чешки градови. Имено, во манифестот беше констатирано дека групата нема намера пасивно да ја продолжува предвоената програма, туку „да ги оживува старите позиции“, а единственото во што групата се согласува со предвоената програма, е дијалектичко-материјалистичкиот светоглед и „убедувањето дека меѓу политичката и уметничката авангарда се можни поинакви односи, а не само опозициски“. Групата имаше полемика со премногу механистичкото (според нив) користење на психоанализата, како и со теоријата на психички автоматизам; наспроти тоа, групата го има акцентирано значењето на материјалот и на чистото ликовно начело. На крајот, групата отворено има констатирано дека „прашањето, дали сме или не сме надреалисти, останува отворено“. Групата инсистираше на своите разлики, но сè уште не знаејќи во која насока да се вброи себеси, таа се стремеше кон нови решенија на проблемите на изразот, но уште не беше во состојба истите да ги формулира. Ваквата неопределеност и подзагубеност во односот кон надреализмот беше често ставана во нивното негативно салдо, како тоа да не претставуваше потрага по новиот, сè уште теоретски неосмислен израз што токму тогаш се зародуваше од руините на европската култура. Притоа, се забораваше фактот дека овие уметници не можеа теоретски да го изразат она до што веќе имаа дојдено во практичното творештво. Тоа е најзабележливо во творештвото на Ј. Истлер, што варира меѓу веристичката репродукција на фантомски сцени и графички автоматизам, толку често негиран во теоријата, а чиј резултат претставуваше серија апстрактни платна, цртежи, гравири и монотипии со изразена структура на енформел.

Во 1947 година Skupina RA имаше силна изложбена дејност и воспостави широки меѓународни контакти: со надреалистите од Романија, со австриското списание *Plan*, со унгарската група *Eurpai Iskolar* која беше организатор на изложбата на Skupina RA во Будимпешта. Но, кога Ф. Бот ги покани на изложбата „Надреализмот во 1947 година“, замислена од групата на Бретон, повторно се јавува Едиповата забрана, која, меѓу

другото, беше засилена со несогласувањето со платформата на кураторот на изложбата, така што Skupina RA ја одби поканата. Сепак, беше прифатена поканата на Н. Арно заедно со „Манифестот на револуционерните надреалисти во Франција“, а наскоро беше прифатена и поканата на К. Дотремон за учество на Меѓународниот конгрес на револуционерните надреалисти во Брисел. На тој конгрес беше избран извршен комитет, чии членови станаа Арно, Дотремон, Лоренц и А. Јорн од данската експериментална група; во исто време Прага беше одбрана како место за одржување на наредниот конгрес. Вториот конгрес не се одржа бидејќи движењето се распадна, но од неговиот пепел се роди „Cobra“ (1948), меѓународен центар за творечка дејност, чија што смисла се откри дури во годините што следеа. Во меѓувреме, во Чехословачка радикално се променија директивите на културната политика и Skupina RA не можеше да се вклучи во новото движење, иако од обете страни постоеја силни стремежи за соработка. За тоа сведочат текстови и репродукции на К. Дотремон и А. Јорн, објавени во списанието Blok, за тоа сведочи и вниманието, што тоа списание го доби во првиот број на „Cobra“, каде што имаше големо резиме на бројот на Blok посветен на народната уметност.

Тематиката на тој број непосредно одговараше со програмата на „Cobra“, која принципиелно значење ѝ придаваше на народната уметност како еден од главните извори на инспирација. Повеќе од тоа, многу формулации од зборниците едноставно како да се преклопуваат. Например, В. Боучек пишува: „Уметноста на чешките, моравски и словачки селани не се раѓаше како уметност. Таа беше кристализација на животните неизбежности во задоволување на потребите, од најниските материјални до магијата и волшепството... оваа уметност е чист концентрат на автохтони атавизми и автоматизми, колективни и регионални. Бидејќи таа не се создава како уметност туку како живот, значи дека таа го следи животот во сите негови колебања и враќања, значи таа е многустрана...“ Освен тоа, во воведниот напис се говори за вниманието што му е посветено на Блок како за „прво конкретно сведоштво на нашето пријателство, на нашиот интерес за пријателите во Чехословачка“. Кога во 1949 година „Cobra“ ја покани Skupina RA да учествува на изложбата во Stedelijk Museum, на поканата одговори само Ј. Истлер, и тоа со серија графички листови што самиот ги имаше оставено во Брисел, кога беше на конгресот на револуционерните надреалисти. Истите листови беа изложени на „Le fin et les moyens“ во март 1949 година во Брисел; во вториот број на списанието на „Cobra“ имаше мал текст на Истлер, а подоцна, ништо. Тишина.

Би било одвишно да размислуваме каде можеше да ја доведе Skupina RA соработката со „Cobra“; неспорно е, во тоа време пред групата беа отворени широки перспективи што останаа неискористени. Наместо учество во познатото меѓународно уметничко здружение, групата се најде во изолација, што доведе до престанок на дејноста на нејзините поедини членови, додека другите членови беа принудени да се прилагодуваат кон новите услови.

И во чешкиот надреализам се случи забележливо прегрупирање на сили: во 1947 година Чехословачка засекогаш ја напуштија Тоајен и Хејслер и од старата „Група на надреалисти во ЧСР“ во Прага само К. Тајге му остана верен на надреализмот. Во исто време, кон движењето пристапија поголем број млади поети и уметници, а паралелно, но настрана од групната дејност, работеше и З. Скленарж. Кон крајот на 1947 година беше отворена изложбата „Меѓународен надреализам“, а на дискусијата што следеше на завршната вечер беше потврдено дека надреализмот во Чешка е сè уште жив и дека неговата инспиративна енергија е далеку од исцрпување. Но, неколку месеци подоцна тоа ќе престане да биде предмет на дискусија и ќе стане мета на напади на догматската критика.

Поголемиот дел од приврзаниците на надреализмот, без оглед на неповолните времиња, се собра околу К. Тајге и создаде нова група, која во 1951 година започна со издавање на машинописни работни зборници, наречени „Зодијачки знаци“. Во групата беа застапени членови од речиси сите поранешни надреалистички групи заедно со младите членови. Чувството на потполна осаменост и, во исто време, на постојана закана доведува до силни промени во ликовната структура на делата на најголемиот дел уметници: Истлер и Тикал ги напуштија своите повоени апстрактни експерименти и се насочија кон имагинативниот пол на надреалистичкото творештво, кон веристичко прикажување на несвесните претстави, од кои се загуби целокупниот поранешен лиризам. Надреалистичкото „чудесно“ кај нив се замени со „чудовишното“, што претставуваше рефлексija на појави од современата реалност. Откажувањето од разумот породило чудовишта.

На прв поглед, може да се причини дека за овие бродоломници на современата уметничка идеологија, надреализмот стана појас за спасување, последната неосвоена тврдина. Но, во реалноста, и во оваа група поимот „надреализам“ беше ставен под знак прашалник, за што сведочат одговорите на анкетата за уметноста и поезијата, објавени во зборникот „Зодијачки знаци“. Ако Тајге сè уште стоеше налесно модифицирана ортодоксна позиција и со тоа ја остваруваше врска со претходното скалило на развојот, тогаш младите членови се стремее кон принципиелна ревизија на надреалистичката теорија и практика. За пример, едниот од најсилните интелекти на групата, М. Медек сосема еднозначно одговори на прашањето за перспективите на развојот на надреализмот: „Ако надреализмот не најде сили да го осмисли човекот и реалноста и човекот во реалноста на адекватно сложената ситуација, во која што тие се наоѓаат сега, тогаш ние нема да го видиме неговиот развојот“. На друго место, тој вели: „Поезијата е онаму, каде што трауматичното влијание на песната, сликата или некое поетско дело атакува врз неподвижноста на животот...“ Со овие погледи корелира и сликарството на Медек, што се движи од прикази на апсурдни конфигурации на анатомски препарати до образи со агресивна и жестока имагинација, од кои упорно произлегуваат повторените мотиви на ранување, страв, рунирање и ужас. По ненадејната смрт на К. Тајге на 1 октомври 1951

година, зборниците престанаа да излегуваат, но групата продолжи критички да ги развива надреалистичките постулати, сè до средината на 1950-тите години, кога најголемиот дел нејзини претставници постепено премина кон нефигуративно сликарство.

Надреалистичката традиција одигра сериозна улога во чешката уметност од крајот на 1950-тите години, кога заедно со доаѓањето на новата генерација настана возродување на современата ликовна мисла и повторно беа воспоставени контактите со европската уметничка практика. Влијанието на традицијата, пред сè, се забележува во трансформацијата на чешкиот енформел од тоа време, во преобразбата на принципите на поп-арт и неопада и во ренесансата на колажот. Наспроти ваквите појави, надреализмот во мошне мумифициран облик беше воскреснат од В. Ефенбергер, кој во 1966 година ја оформи групата „UDS“, која по долги години воспостави непосреден контакт со париската група. Во соработка со истата, во Прага беше организирана изложбата „Принцип на задоволството“ (1968), а по распадот на париската група „UDS“ ги продолжи контактите со кругот на В. Боунур. Нејзиното влијание врз современата чешка уметност е минимално и сразмерно е со судбината на потполно изолираната група на Боунур.

избор и превод: Павел Појов



so long ...

WILLIAM BURROUGHS 1914-1997

Неколку месеци по смртта на ЛСД-техно гуруто, Тимоти Лири, некогаш интелектуалниот американски непријател NO. 1, почина Ален Гинзберг, водечкиот американски поет и предводникот на битништвото; по нив замина и нивниот духовен сродник и пријател, Вилијам Бароуз, заводничкиот демон на битништвото, демистификаторот на американската стварност и папата на десакрализацијата; синтагмата Гол ручек со смртта на овој остар и понекогаш мачен сатиричар ја доби својата полна смисла. Гол ручек, имено, е оној момент кога човек се втренчува сфаќајќи што има на крајот од вилушката.

Бароуз е роден 1914-та во Сент Луис. Дипломирал англиска литература на Харвард (1939), патувал низ Европа пред Втората војна, но во војната не учествувал (си отсекол прст и се ослободил од војска). По војната започнува неговиот „њујоршки период“; се дружи со Џек Керуак, Ален Гинзберг, Херберт Ханки, Нил Кесиди - писатели што го тркалаа првиот бран на битништвото, пораснати во времето на Големата Депресија и Втората светска војна.

Радикализацијата на јазикот и демонизирањето на одредени општествени вистини (Бароуз ги развил *cut up* и *fold up* методите - сечење и спојување на текстови со цел да се добијат нови, непредвидливи врски), задирање во најдлабоките слоеви на психата и раскошното наркоманско искуство, го доведуваат Бароуз, веднаш по првата книга *Xanki* (*Junkie*, 1953) на врвот на битничката проза, блиска до генерацискиот дух, но сепак различна од носталгичната стварносна проза на Керуак или од блејковските „визии“ на Гинзберг. Хомосексуалниот и наркомански стаж на Бароуз засекогаш му го одредуваат литературниот тематски круг, светот на религиозни фанатици, луѓе лекари, хомосексуалци, криминалци, наркомани, проститутки, полицајци итн.

Неговата најпозната и најдобра книга која и денес создава мачнина во стомаците, секако е *Goliot ruček* (*The Naked Lunch*). Опишувајќи ги во детаљи визиите, суицидалните мисли, халуцинациите, неконтролираните движења и распаѓањето на умот (тој, дрогиран, случајно ја убил жена му), Бароуз ги испишува страниците на еден од највлијателните романи во втората половина на веков што завршува. Но, со сигурност можеме да кажеме дека „багажот Бароуз“ оди со нас директно оди навестено техницистичкиот и хемиски 21 век, каде што значењето, сè зборува во прилог на тоа, може само да му нарасне.

Повеќе за Бароуз во Маргина 11-12!

Вилијам Бароуз

КНИГА НА СОНИШТА

Аеродром. Како средношколска претстава што треба да долови готска атмосфера. На сцената има маса крај која седи проседа жена со студено восочно лице на интергалактички бирократ. Облечена е во сиво-сина униформа. Во далечина се слушаат звуци на аеродром, заматени, неразбирливи, а потоа, ненадејно, јасно и гласно, „Летот шеесет и девет е -“ Пречки... исчезнуваат во далечина... „Лет...“

Од едната страна на масата стојат тројца луѓе и задоволно им се насмевнуваат на своите одредишта. Приоѓам до масата и жената прозборува: „Вие не сте го довршиле своето образование“.

* * *

Сонов го сонував пред околу 35 години, веднаш откако *Goliot ruček* беше објавен во Париз 1959 г. во издание на куќата Олимпија Прес.

* * *

Со години се прашував зошто соништата се толку здодевни кога се прераскажуваат, и утрово открив одговор што е мошне едноставен - како и повеќето други одговори, отсекогаш сте го знаеле: Им недостасува контекст... како на препарирано животно оставено на подот на некоја банка.

* * *

Разговарам со Пол Гети II и со татко ми во Италија. Се наоѓаме во кола паркирана покрај нешто што личи на Централ Парк. Зборувам со софистициран, упатен тон за дроги и слични нешта и се прашувам дали тоа ќе го вознемири татко ми, но, белки му е време по нешто да дознае за пчеличките и цвеќето.

Влегуваме во слепа улица која завршува во големо кружно плато коешто е и кафџ; од левата страна има пасаж кој едновременно е кафџ и премин кон улиците во позадина. Келнерката веднаш прозборува: „Што сакате?“

Ја игнорираме и продолжуваме да чекориме. Тоа не е крај. Вообичаена мешавина од соби, плоштади и улици, што е одлика на Земјата на мртвите. Улиците завршуваат во кујни и спални соби, ни едно место не е сосема приватно ниту сосема јавно.

Како карикатура од *Wijorker* во која толпа луѓе маршира низ берберница. Берберот телефонира: „Ало, комунална служба? Сакам да пријавам поплава...“

* * *

Деца покрај мојот кревет се претвораат во стаорци и ме гризат. Големи портокалови стаорци со долга коса.

* * *

Соништата за пакување можат да се наречат и соништа за време, бидејќи пакувањето и патувањата секогаш се поврзани со времето. Премалку време и премногу работи за пакување. Секоја фиока или полица што ќе ја отворам е преполна со работи коишто треба

да се набутаат во куфери премали за тоа. Потоа уште една фиока, уште една полица со облека што испаѓа на сите страни. Стегање во препоните кое може да кулминира со оргазам. Влажните соништа, во моето искуство, често немаат отворено сексуален контекст. На пример, пред две или три години во Лос Анџелос на перонот на железничката станица имав средба со Ентони Балч (којшто тогаш веќе беше мртов). Возот тргнува и јас трчам по него во дијагонала. Дали ќе успеам? Се будам со ејакулација. На египетските хиероглифи фалус во ејакулација се користи во контексти што не мораат да бидат сексуални. Може да значи „сведочење”, „пред или во присуство”, или „пред” во временска смисла.

Оргазмот при соништата за пакување може да се протолкува како ејакулација на компримирано време. Минатата ноќ имав сон за пакување којшто одеше наназад. Не можам да пронајдам црн куфер со патент. (Ништо необично, бидејќи и го немам.) Сите полица и фиоки што ги отворам се *prazni*. Во мојата хотелска соба се две жени со старовремени геометарски справи коишто личат на прекрасни изработени телескопи од месинг и навигациони инструменти од антикварници. Гледам малецок пиштол во форма на месинган часовник со долги тенки куршуми од непознат калибар. Јасно е дека не можам да го пренесам преку царина, и порекнувам дека е мој. Се будам со ерекција. Соништата за пакување се поништиле како материја и антиматерија. Овде доаѓаме до интересно прашање: *Dali seksot ima kakva bilo vrska so seks?* Целиот тој ритуал на секс, додворувањето, самата желба, збивтањето и потењето, позите, преправањето, додека вистинските контроли се наоѓаат некаде вон сцената?

Како некој да обавува сложена церемонија за да произведе светлина, а потоа, во одреден момент, некој друг едноставно го притиска прекинувачот. Како е можно соништа за пакување да предизвикуваат оргазам кај човек од преку седумдесет години? Можеби помеѓу времето и сексот постои еднакво блиска врска како помеѓу смртта и сексот. И смртта и сексот *izveduvaat nadvor od vremeto*.

* * *

Градот е сив и улиците се пусти. Стојам пред еден хотел на место од каде што се гледаат крстосница и огласна табла на сид од цигла. Единственото светло во градот се наоѓа точно пред хотелот, жолта дамка, компромис содржан во самата идеја на хотел: место за патници од градови на жолта светлина. Како бар во некоја муслиманска земја. Физичарите тврдат дека ништо не може да ја надмине брзината на светлината.

Можеби местово не учествува во таа трка. Неутрално место на сенки ослободено од простор и време. Можам да лебдеам во воздух бидејќи овде нема гравитација. Што значи дека местово се наоѓа на спротивниот крај на спектарот од црната дупка во којашто гравитацијата, неизмерно згмечена со тежина, ја задржува дури и светлината. Откривам дека можам да левитирам тука, на плочникот пред хотелот, и знам дека ова не е сон, дека навистина лебдеам, забрзувам над хотелот од пет ката - се качувам на 500 стапки над плочникот. Се враќам пред хотелот, улиците и понатаму се пусти и никој не ме гледа. Тогаш една дебела жена во фустан со куси ракави и со голи надлактици влегува во

хотелот и јас ја подбутнувам со нога, но таа не ме забележува. Се спуштам пред влезот во хотелот и влегувам по неа, нејзиниот маж излегува од собата во предворјето. Тој е временски полицаец. Напомнувам дека некој му ја пипал жената пред влезот затоа што рацете ѝ се голи, а луѓето овде се мошне конзервативни. Тој се согласува и јас заминувам во собата на петти кат. Таванот е покриен со табли од пресуван лим со кружни мотиви обоени во бело, како во старите хотели и кафеа, креветот е тесен и има железни нозе бојосани темно кафеаво. Се подигам и удирам во таванот, каде што ги гледам круговите отпечатени на лимот. Пак се спуштам долу и застанувам пред огледало, но, кога левитирам не можам да го видам својот одраз. Потоа влегува собарица со бокал полн со некоја жолта течност и грне полно со некоја врела течност. И кажувам дека немам нарачано ништо, но тоа е подарок на куќата. Течностите испуштаат кисел хемиски мирис кој воопшто не е пријатен. Потоа во собата влегува *mošne* грда жена со испакнато чело и дебели раце и сплескано лице кое навистина е *odvratno*. Потоа влегуваат двајца мажи и почнуваат нешто да работат околу електричната направа прицврстена за долниот дел од креветот. Нешто како уред за климатизација, но изгледа мошне застарено и неисправно.

Мирисот што излегува од бокалот и грнето - не можам точно да го одредам. Кисел хемиски мирис што го испушта и онаа грда жена, мирисот всушност се чувствува во целата соба и во хотелот. Можеби доаѓа од електричниот апарат што е прицврстен за долниот дел од креветот. Неорганички мирис, а едновременно кисела смрдеа на гниење, застоен воздух.

* * *

Излегувам низ прозор за да отидам на претстава за којашто видов оглас на таблата и некој ми зборува дека таа претстава сè уште не дошла. Сè уште се дава некоја друга. Го заборавав насловот. Се плашам дека ќе се разбудам во овој кревет и дека ќе откријам дека сево ова е само сон. Се будам во својот кревет во Лоренс и сфаќам дека сонот во сивиот, пуст град е повеќе стварен од мојот вистински живот овде во Лоренс.

* * *

Биографијата напишана од Тед Морган почива на едно суштинско неразбирање: *Kniževen odmetnik*. За човек да биде одметник прво мора да има потпирка во законот што ќе го отфрли и напушти. Јас никогаш немав таква потпирка. Никогаш немав место што би го нарекол мој дом и коешто би значело малку повеќе од клуч на некоја куќа, стан, хотелска соба. Положба или недостаток од положба е нешто потполно неразбирливо за еден француски аристократ каков што е Санш де Грамон. Аристократот е обликуван, ограничен и одреден со малецкото парче земја на коешто *poniknal*. Аристократот, *zemjoposednik*, дури повеќе и од селанецот што земјата ја обработува. Селанецот може да ја напушти земјата. Аристократот може да го промени името, но во себе секогаш ќе ја носи земјата. Зборувајќи за црните дупки, Санш рече: „Би морал да знам каква им е кујната.“ Помислив: „Како си приземен.“ Кујна! Вонземјаните со коишто доаѓавме во контакт воопшто немаат желудници.

Дали сум јас странец? Странец во однос на што? Можеби мојот дом е град од соништата, повеќе стварен од мојот таканаречен живот на јаве токму затоа што нема врска со мојот живот на јаве. Во онаа хотелска соба се бев исплашил дека ќе се разбудам и дека ќе откријам дека сево ова е само сон, мојата способност за левитирање, *no se plašev deka će se razbudam vo onoj krevet vo onaa hotelska soba, a ne vo mojata soba ovde vo Lorens*. Сива измаглица го натопува градот и никаде нема воочлив извор на светло, но сепак гледам прилично далеку. Измаглица на сомрак која не е одредена со период на денот. Овде всушност не постои време. Одвратната жена која влезе во мојата соба отсекогаш била одвратна, не станала таква од старост или поради протекување на времето.

* * *

Земјата на мртвите се препознава според одредени знаци: Сите луѓе во неа се мртви и мене познати, мајка ми, татко ми, Морт, Брион Жисин, Јан Сомервил, Ентони Балч, Мајкл Портман (Мајки), Келс Елвинс. Секогаш е проблем да се пронајде појадок или каква било храна. Местото обично е некој отсечок, три или четири кварта на Париз, Тангер, Лондон, Њујорк, Сент Луис. Што се наоѓа зад оваа мрачна клаустрофобична зона? Што се наоѓа зад космосот во експанзија? Одговор: Ништо. Но??? Нема но. Тоа е сè што вие-јас-тие... можат да видат или доживеат со своите сетила, телескопи, пресметки.

* * *

Тунелот води во една голема кружна просторија покриена со купола во форма на сфера со отсечен врв. Ова е утроба. Како што се приближувам до спротивниот крај чувствувам снажно магнетно привлекување, уште неколку чекори и веќе нема да можам да се ослободам. Успевам да се откраднам и тргнувам назад кон влезот на тунелот. Тука го среќавам Ален Гинзберг, со скршен нос. Потоа се слушаат повици: „ПЦИ, ПЦИ!!“

Сфаќам дека во тунелот се пуштени кучиња за повторно да нè притиснат назад во утробата. Се вртам околу себе барајќи излез. Кај влезот на тунелот поставено е некакво скеле. Дали би можел со рацете да се држам над земјата? Не, кучињата би се качиле горе и би ми ги изгризле прстите.

Гледам еден техничар... забен техничар. Доктор... го заборавив името... но го препознавам Чарли Кинкејд. Тој ќе ми помогне. Чекаме на Посејдоновите маски. Тие ќе нè заштитат од кучињата и така ќе се вратиме низ тунелот.

* * *

Станот се наоѓа на врвот од една камена пирамида со отсечен врв на околу 50 стапки над земјата. Го спуштам погледот низ скалите или рампата во сино-зелена светлина и гледам дека постои уште еден стан под овој.

Сега се наоѓам во долниот стан, во спалната соба, со едно голо момче коешто вели: „Ти и јас сме стари курви“.

Тој има необично тело, можеби четири стапки високо, со бела кожа и благо влакнест стомак, со широки рамења и тесни кукови. Лицето не го гледам јасно. Чувствувам некаква

наелектризираност, како да се обидувам да придвижам некоја мошне компликувана направа што не ја разбирам.

Има некого во другата спална соба. Тргнувам во собата, но тој стои на врата и ми го заградува влезот, очигледно не сака да видам со кого е во собата. Му велам дека тоа не ме ни интересира. Тој стои точно на нејзината патека, пар секунди до контактот. Нејзиното дебело црево попушта, жолтеникава маса ѝ се слева низ нозе, на подот, и таа испушта лелек како животно во неволја. (Набрзо потоа таа доживеа нервен слом.)

Си припомнувам на жената на Бил Симпсон којашто страдеше од ова непријатно пореметување. Во кој било момент можеше да почне да прди и да сече неконтролирано, истрчувајќи од собата, а гостите, главно англиски педерчиња од фини куќи, се натпреваруваа во игнорирање на инцидентот, продолжувајќи да го зборуваат она што веќе го зборуваа, само малку погласно за да ги покријат нејзините ветрови - само онолку колку што е потребно, и никогаш никој не подигна веѓа и никому не му падна пепел од цигарата.

Бил Симпсон го трпеа само затоа што неговата усрана жена беше полна со пари и имаше голема удобна вила на Ривиерата, претрупана со пробрани дневни и вечерни гости. Еднаш, 1920 г., навратија Војводата и Војвотката од Виндзор коишто изгледаа како да се отпуштени од некој шведски санаториум за малоумни. Така и англиските момченца со задоволство навраќаа овде. Беа дискретно советувани: „Едноставно, не обрнувај внимание”. И, како што реков, се натпреваруваа во дискреција.

По ручекот, додека насекаде владееше мир во очекување на сиеста, она се случи. Одри беше сосема на висина на ситуацијата. Извлече ролна тоалет хартија од скриениот џеб... и широка момчешка насмевка.

„Може ли да ви се помогне, госпоѓо?”

Стоеше точно пред неа и ѝ го затвораше патот, таа испушти млаз дијареа низ нозете сè до подот.

Тогаш тој ѝ за’ржа в лице како куче: „Невоспитана кучко!” и ја плесна по ребрата така што ѝ испадна залак од устата. Го немаше полковникот да го искашшикува мангупот.

За волја на вистината, госпоѓата Симпсон на сите им одеше на нерви, а се зборуваше дека таа тоа го прави намерно во моментите што најмногу одговараа за нејзините гласни намери, бидејќи таа ги мразеше жовијалните пријатели на Бил. „Види, види, што исфрлила водата...”, така таа ги дочекуваше на врата.

Сите само седеа неподвижно. Но, Бил *мора* нешто да преземе, бидејќи тоа беа НЕЈЗИНИ пари, а таа не беше толку луда *bilo što* да препише на негово име. (Нема потажна глетка од хомосексуалец кој се оженил со некоја одвратна кучка поради нејзините пари...)

„Излегувај од мојата куќа, ти, ти...”

Одри ги наведна рамениците. „Бараба, клошар? Па и не е нешто.”

Во меѓувреме таа се беше извлекла од собата, оставајќи зад себе жолтеникава локвичка

на подот. Одри се сврте кон арапскиот батлер: „Зошто серката не ја исфрлите од куќава? Тоа е одвратно. Ги испушта оние гласни звуци”.

Плунка се слеваше низ брадата на Бил. Упати молежлив поглед кон батлерот. Одри ја фрли ролната тоалет хартија и го погоди батлерот в гради.

„Ајде, исчисти го тоа, ти бескорисен маторко”.

Батлерот не реагираше.

„Напрррави нешштто!”, процеди Бил.

„Давам отказ, господине. Ангажиран сум како батлер, а не како собарка или телохранител.” Тој круто се поклони и излезе од собата.

Одри излезе по него и се врати после пар секунди со мопед на склопување: Брм, брм, брм.

Бил се заврте да ги погледне гостите, нив петмина: „Ннаддвор од мојатта куќќаа!”

„Со задоволство, пријателе.”

„Во доверба, овде нешто смрди.”

„Баш е срање.”

„Поздрави ја баба сера.”

Петтиот човек е нешто посебно. Му покажува на Бил прст и од устата испушта вештачки заби коишто го фаќаат Бил за носот. Бил ги удира, но вилицата е заглавена. Минувајќи крај него петтиот човек ја отвора устата, забите наеднаш се ослободуваат и ускокнуваат назад во неговата уста, оставајќи го Бил сам да крвари и хистеризира.

Бил липајќи паѓа врз софата и завесата се спушта.

Зад сцената се слуша звук на клозетска шолја.

* * *

Цела серија мои слики е инспирирана со мистеријата Мери Селест. Бродот-бригантин Мери Селест со полни едра се приближи до Азорските острова 1872 година. Луѓето што се качиле на палубата сфатиле дека бродот е напуштен. (Недостасуваа еден чамец за спасување и бродскиот компас.) Товарот алкохол останал недопрен. Бродот пловел од Халифакс за Лисабон со посада од 13 луѓе. На бродот била и жената на капетанот. Бродот Мери Селест е префрлен на Гибралтар, каде што била отворена истрага.

Биле понудени неколку теории. Гусари? Зошто тогаш товарот останал негибнат? Алкохолот, како гориво за готвење или засилување за виното, можел добро да се продаде во тој дел од светот: Шпанија, Португалија, Мароко. Морски чудовишта? Ерготизам? Можеби киднапирање од вонземјани? Откако ги прочитав *Sredba* и *Probiv* од Вајтли Штрајбер, развиг сериозен интерес за посетите на вонземјаните и за киднапирањата. Го посетив писателот и минав еден викенд во неговата куќичка. После разговорот со него и со неговиот секретар и по читањето на билтенот *Sredba*, убеден сум дека вонземјаните, или нешто веќе, постојат. Киднапирањата во неколку случаи вклучувале и сексуални контакти. Се чини дека тоа е, всушност, и нивната цел.

* * *

Патувам во Европа со брод. Престојувам во голема спална, на кревет до ѕид. Некоје малецко суштество ми се качува по грбот. Го фаќам и го набљудувам. Суштеството има големина на мачка и личи на човеколик октопод. Има тркалезна сплескана уста, палец или палец и пол широка, опремена со цицалки широки околу половина сантиметар. Ми се чини дека има и четири пипалки, секоја од по четврт метри. Се обидува повторно да се закачи за мене. Не можам да разберам каде му се очите. Се чини дека суштеството е слепо; можеби сака да ги користи моите очи. Некој ми зборува дека ваквите суштества често можат да се најдат во кревети крај надворешните ѕидови на бродот кои се најблиски до морето. Не чувствувам одбојност спрема суштеството.

Потоа еден човек од околу четириесет години, со високо чело, со црни груби мустаќи, седнува наспроти, ме гледа в очи, проговара со придушен, соблазнителен, обвинувачки глас: „Свездени бебиња!”

Тоа јас го толкувам како алузија на Мери Селест. Оттаму следи дека членовите на грабнатиот екипаж на Мери Селест имале сексуални односи со вонземјани, а „свездените бебиња” се нивен пород.

* * *

Ноќ. Када на плоштад.

* * *

Професорот токму го завршуваше цоинтот во спалната соба, кога се слушна ѕвончето на вратата. Тој претходно беше запалил неколку стапчиња со мирис на сандаловина... Смешна претпазливост, си помисли. Ја затвори вратата и виде дека посетителот не се гледа низ стаклените окна во горниот дел на влезната врата. Сигурно е мошне низок. Веројатно момчето што разнесува весници доаѓа по пари, како што тоа го прави секоја втора недела. Професорот не водеше сметка за тоа. Плаќаше се чек и за возврат добиваше мало парче жолта хартија.

Ја отвори вратата и го здогледа момчето облечено во необично старомодна облека, како токму да стигнало од некое руско село.

„Здраво, јас сум твојот нов разнесувач на весници.” Го набра носот и се насмевна. „Дали мириса нешто необично?”

Професорот студено го погледна, иако знаеше дека тоа е знак на непростлива слабост.

„Нема да ви пречи да влезам, зарем не, само додека да го напишете чекот? Знаете, жешко е надвор.”

Професорот седна крај својата универзална маса на која јадеше, работеше, примаше посети; напиша чек на 7,35 долари и му го пружи на момчето.

„О боже, изгледа дека сум ги заборавил малите жолти хартивчиња. Баш сум невнимателен, зарем не? Но, на луѓето понекогаш им попушта вниманието, знаете веќе. Расеан професор? Не се сеќава како го злоставуваше детето, зарем не?”

Собирајќи храброст од најголемите длабочини на поразителната состојба на исплашеност, професорот процеди:

„Дечко, ти не си јас.“

„И не сум. Иако ми е тешко да поверувам во тоа... како што би им било и на други луѓе со крути легалистички умови. Што всушност е содомија со *zlostavuvawe*? Кој тоа дошол да го злоставува гнаското остарено животно?“

Момчето ги просикти зборовиве со лице искривено од омраза. И тогаш, на неизмерен ужас на професорот кој веќе беше на раб на колапс, момчето го раскопча шлицот и му ја покажа ерекцијата.

„Сакаш големи, а?“

„Што сакаш?“, процивка професорот, како исплашен глушец.

„Што сакаат сите во капиталистичко општество?“

„Немам пари.“

„Имаш. Имаш ти пари. И снажна желба да заработиш уште. Знаеш дека оние што ги злоставуваат децата не траат долго во затвор. Еден ден ги пронаоѓаат во затворскиот двор со турпија во задникот. Но, случајно можам да ти наместам да заработиш пари што ќе ти бидат потребни.“

Професорот забрзано се прибираше. Кога ситуацијата еднаш е разјаснета, стравот и ужасот се намалуваат.

„Јас сум професор по литература. Немам пристап до тајните документи.“

„Па се разбира, го знам тоа.“

Момчето зачкрта со забите на застрашувачки речит начин. Гнаш, гнаш... наш е. („Гнаш“ е шифра со која КГБ ги означува „конвертитите“.)

* * *

Ресторан на Аљаска. Седам со некого кого што сум сакал да го убијам, не се сеќавам зошто. На Аљаска постои област резервирана за дисиденти. Ресторанот е огромен, со педесет стапки висок таван, зачаден, до половина закопан во земја од сите страни. Светлината влегува низ прозорите меѓу столбовите. Внатре има долги маси со дебело исечен леб, сланина и јајца.

Ми се допаѓа. Повторно излегуваме надвор, и јас ги обувам гумениите чизми со високи потпетици, како женски. Се чини дека не ми стојат добро.

Луѓе што произведуваат месо врз сопствените тела... шунка се одгледува врз рацете, печење на нозете. Месото продолжува да расте, но не доволно брзо, па секогаш се во опасност да се изедат самите себе. Вкусот на црниот дроб е толку неодолив што тие не можат да се воздржат од отворање на своето тело за да дојдат до него, иако знаат дека тоа може да биде фатално. Но, брзината на обновување е неверојатна. Оние што успеваат да изедат само половина од дробот успеваат да преживеат. Забележани се случаи некои да го изедат сопственото срце и да умрат во една гастрономска екстаза. Мозокот е посебно

вкусен, ужасна глетка на човек којшто низ отвор на темето го вади и голта сировиот мозок, со израз на сè поголемо идиотско одушевување.

* * *

Петок. Замислете го новинарот Брус Елдер којшто ме прашува дали кога било во животот сум зажалил поради нешто. Madre de Dios! Правев грешки толку чудовишни што каењето не може ни да ги допре, а камоли да ги искупи! Се сеќавам на денот кога почина Џоан, а јас чекорев по улиците и одеднаш почувствував навалица солзи на лицето. Кога тоа ќе се случи, треба да се биде претпазлив. Ги имам белешките, исечоците и хартивчињата на Били. Врзоп фотографии во главата. Били во такси, кога го одведов во Мексико и го оставив таму со некоја девојка. Јан во Тангер крај дрвја полни со распееани врапци. „Зошто не сакаш со мене!”

„Се сеќавам, веднаш откако почина мајка ми, постојано ме селеа од едно место во друго. На едно од овие места се најдов ушушкан во детски кревет во една убава и удобна соба со сè што е потребно. Не знам кој период од денот беше. Се разбудив и видов дека во една лесна фотелја наспроти мене седи некој маж. Не можев да му ги распознаам цртите на лицето бидејќи собата беше мрачна. Беше облечен во пристоеен црн костум, седеше со вкрстени нозе и се потпираше на стап. Гледаше право во мене. Почнав неконтролирано да врескам.”

* * *

Кој можел да ја смисли и создаде стогогалката? Гледам една стогогалка, долга околу три стапки, влегува во собата. Се трие од доворот како мачка, ги помрднува пипалките и го произведува оној неопислив звук на инсект што се умилкува.

Триесетиосмицата ми испаѓа од рацете во skutот. Стогогалката е светлоцрвена и провидна. Боже, ќе погалам стогогалка! Ја милувам. Таа се врти и исчезнува низ невидлива мембрана.

* * *

После ѝаќво сознание, каде е ѝрошџевањеѝо

Елиот

Дрво на знаење? Дрвото на знаење конечно ќе им овозможи на смртниците да го осознаат Божјиот ум. Со време. Шах мат. За три илјади години. Затоа Господ го одиграл својот адут. Атомска бомба. Но, зарем не е Сатана оној што ја наведе Ева да го изеде јаболкото на Адам и на тој начин направи обајцата да бидат протерани? Сатана згрешил негде во пресметките, инаку не би ја загубил битката. И сега Господ, како Кали, мора да се потпре на Сатанското оружје на потполно уништување. И тој ги смешал сметките. Не ја предвидел интервенцијата на Посетителите. Резултат: тотална конфузија. Дали Сатана се претвора дека е Бог, или Бог се претвора дека е Сатана? И едното и другото, помалку или повеќе, зависно од стојалиштето, коешто се менува од милисекунда во милисекунда.

* * *

Малечко дванаесетгодишно црно момче со пиштол играчка ги изговара зборовите: „Сакам да бидам твој пријател”.

* * *

Тргнувам да го суредам она чау чау куче на крајот на улицата.

Едноставно ќе му пријдам и ќе го застрелам со мојата триесетиосмица, изговарајќи ги зборовите:

„Црн ти е јазикот!”

Сите соседи ќе му аплаудираат на чинот на ликвидација на оваа напаст со црн јазик, овој кучешки изрод, оваа источњачка наказа, ова прасечко куче... коешто претставува навреда за Бога и за градот Лоренс.

Градоначалницата лично ќе ми врати Црвен крст за храброст и клучеви на градот. А јас ќе половам завет дека ќе го спречам второто доаѓање на кучешка болест.

* * *

Она црно момче мошне немарно го одработи шишањето на тревникот. Навредлива немарност. Навредливост во секое коше во коешто не се вратил, навредливост во покосената трева расфрлена по патеката, навредливост во широката маргина околу цвеќето. „Секако, белецу, ќе внимавам на твоето мочано цвеќе.” Му дадов десет долари. Ја зема банкнотата, ја погледна, ја набута в џеб и отшета без збор. ДОБРО, доста ми е од браќата Кларк. Не ми се допаѓаат нивните навредливи лица.

* * *

Секоја способност се плаќа со некоја неспособност. Совршеното здравје како последица може да има преживарска тапост. Увидот во една област создава мртви агли во други. Не би можел да го направам она што го направив како писател да бев надарен како физичар или математичар.

Кога болката ја исцеди од него сета искреност, тој гласно залипа.

* * *

Мајкл Б. Емертон се самоуби на 4 ноември 1992 г.

Искуствата што најдлабоко ги проживуваме најтешко можеме да ги изразиме со зборови. Сеќавањето донесува празнина, акутно болно сознание за ненадокнадива загуба.

Од прозорот ја гледам мермерната плоча на Рускиевеиот гроб... Руски, мојот прв и единствен мачор, синиот Руски од шумите на источен Канзас. Секогаш кога ќе го видам гробот, ја чувствувам празнината на место на коешто некогаш нешто имало, веќе го нема, и никогаш веќе нема да го има.

Во дваесеттите години во паузите помеѓу филмовите изведуваа куси игрокази. Главно ги мразев бидејќи предолго траеја, а јас само сакав да гледам филмови. Се сеќавам, еднаш кога одев во кино со татко ми, еден висок и сув човек се качи на сцената и запеја:

Едрам,

и едрам,

Јас едрам.

Тоа беше пред повеќе од шеесет години. Каде пловеше? Веќе не се сеќавам на филмот, но него јасно го гледам и одовде. Не беше млад, во раните или средни четириесети, висок, со остри црти, незграпни движења, со крупни црвени зглобови и прекуси ракави, во излитено одело од син серж...

Што рече мојот татко по претставата? „Сувичок тип...”

Сета беда на човечката состојба се урива врз мене секогаш кога ќе помислам на пејачот од далечното минато.

Се сеќавам на еден расказ од Мопасан, „La Vie”, не можам баш точно да го цитирам. Еден патник сопира во длабока клисура меѓу планините на Корзика за во некоја селска куќа да праша за патот. Планински поток, мрак на доцно попладне, толку длабока долина. Тука е една жена дојдена од Париз, омажена за Корзиканец, а во долината таа е веќе четириесет години. „На помислата за четириесетте години минати во таа зафрлена мрачна долина ме преплавија чувства на очај и ужас. Застрасувачката беда на човечката состојба, занишкана во соништа сè до смртта.”

* * *

Се наоѓам во ноќен воз, но долниот лежај. Судејќи според тропотот и трескањето, јуриме со луда брзина. Помислувам на судар. Возот сигурно оди 180 на час.

„Па добро”, си велам себеси, „белки машиновозачот знае што прави.”

„Не сум сигурен.”

Стигнуваме на англиската граница и се подготвуваме за царински преглед. Имам пакетче хероин скриено во џебот од баде-мантилот. Ако го пронајдат, ќе барам од инспекторите да ми дозволат *da go dovršam moeto obrazovanie*.

Ѓревог: *Adrenalina Bombina*

Извор: *William Burroughs,*

Mu Education: A Book of Dreams, Picador, London, 1995)

William Seward Burroughs е роден 1914 во Сент Луис, а почина годинава, 1997. Во четириесеттите години бил близок до кругот на писателите на beat генерацијата. Првиот роман (Junky) го објави 1953 година. Светска слава стекна со романот Naked Lunch (1959), кој во најголемиот дел настана во Тангер после период на тешка хероинска зависност. Следуваат: The Soft Machine, The Ticket That Exploded, Dead Fingers Talk, Queer, Nova Express, Cities of the Red Night, The Place of Dead Roads, The Western Lands, Interzone, Cat Inside, The Letters of William S. Burroughs 1945-1959, итн.

Во литературата Бароуз е значаен поради своите обиди да ја разбие линеарноста на текстот и да внесе некои нови, различни и драстични теми. Со време неговото значење - повеќе општествено отколку строго литературно - растеше и тој стана една од култните контракултурни фигури на веков. Веројатно дека глобалните текови допрва ќе го потврдуваат неговото дело.

Фрагментите од неговата „Книга за соништата“ се интересни затоа што согледуваме дека добар дел од речиси опсесивните литературни теми на Бароуз произлегуваат од неговите соништа.

Повеќе за Бароуз пишувавме во Маргина 11-12.



ГЛОБАЛНА СЦЕНА

FLUXUS

На прашањата, „Што е FLUXUS“? не може нишу генес, но 20 години, да се даде еднозначен одговор. Како и дадаизмот, надреализмот или футуризмот, така и FLUXUS не е стил. FLUXUS бил и е духовен стил. Тоа ги објаснува различните, многу индивидуални уметнички форми на изразување и незабележливите премини од музичкото во ликовното, како и прифаќањето на FLUXUS од уметници кои примарно имаат групи амбиции.

Рене Блок 1982/83

Што е Fluxus? Кој го знае тоа? Едни мислат, Fluxus, тоа се голем број мали nonsense куќичиња; други сметаат, тоа се оние луѓе жени и мажи, кои фрлаат камења по клавириите или со ила го сечат крилото на клавирот и мислат дека е тоа музика. Всушност, основите на Fluxus се во музиката - што и да е тоа.

Кристиел Шийенхауер 1992.

Во 1962 година во Градскиот Музеј на Визбаден се одржал првиот FLUXUS- фестивал. Џорџ Маџунас, еден уметник-импресарио, по потекло од Литванија и образуван на разни уметнички школи во Њујорк, за месецот септември 1962 година конципирал циклус на концерти под наслов „FLUXUS + Интернационални свечености на најновата музика“. Поимот FLUXUS, којшто Маџунас го смислил како наслов за едно „Интернационално списание за најновата уметност, антиуметноста, музиката, антимузиката, поезијата, антипоезијата, итн.“ оттогаш му служел на неуморниот организатор како ознака за бројните концерти и настани, манифести, едичии, кои во следните години, благодарјќи во најголем дел на неговата иницијатива, ќе бидат објавени, односно, одржани во Европа, САД и во Јапонија. Планираното списание никогаш не се појавило, но затоа поимот FLUXUS како ознака за мноштвото уметнички активности се задржал до денес, а феноменот FLUXUS живее и понатаму. FLUXUS е пред сè повеќедимензионална мрежа на средби, приредби, идеи и објекти, која се протега низ долг временски простор и во многу земји. FLUXUS- тоа е феномен на поле, или според Луис Керол, една долга приказна со многу јазли.

Особено е густо испреплетена мрежата на контакти и активности, кои го сочинуваат FLUXUS- феноменот во доцните педесетти и шесеттите како и околу ретроспективните „родендени“ во 1982-та и 1992-та. Значајните јазолни точки се создаваат во почетокот во Њујорк и во германските градови Дармштат, Диселдорф, Келн, Вупертал, Визбаден и Берлин; се развиваат живи и интензивни врски со Јапонија, Париз, Амстердам, Копенхаген, Лондон, Стокхолм, Прага и Мадрид. Уметниците многу патуваат, било на кратки или долги релации и ја користат поштата за размена на идеи, упатства за акција, мали колажи и песни како и за посредување на адреси и термини за концерти

и акции. Сите уметници, било да се посилно или послабо врзани со FLUXUS работат на пречекорување на родовите граници на формата на уметноста, без оглед на тоа дали се работи за музиката или говорните уметности, за ликовните уметности или за танцовите. Од Дик Хигинс потекнува поимот „Интермедија“ со кој тој сака да ги окарактеризира FLUXUS-претставите: „Во основа, како FLUXUS можеме да ги означиме оние трудови кои по своето устројство се интермедијални: визуелната поезија и поетските слики, музиката на акција и музичката акција, како хепенинзи и настани, доколку се концептуално врзани со музика, литература и ликовна уметност.”

Значајните уметнички импулси доаѓаат во доцните педесетти од Њујорк и од Германија од страна на Џон Кејџ, кој во своите композиции и предавања, како и во својата образовна дејност ја брише границата меѓу музиката и „театарот” и своите „ученици” ги охрабрува на слични експерименти. Учеството на Џон Кејџ на националните летни курсеви за Нова Музика во Дармштат во 1958, и на концертите, коишто тој истата година ги одржал во Келн при Западногерманското Радио во Галеријата 22 на Жан-Пјер Вилхелм во Диселдорф, ќе станат важни исходни точки за FLUXUS во Германија. Во годините што следат се одвива жива размена меѓу уметничкото опкружување на Џон Кејџ во Њујорк и младите композитори што живеат во Германија и уметниците во чија работа се кршат каноните.

FLUXUS во Германија

Галеристот Жан-Пјер Вилхелм во Диселдорф, композиторот Карлхајнц Штокхаузен, уметниците Нам Џун Пајк, Мери Бауермајстер, Харо Лаухус и Волф Фостел во Келн, Даниел Споери и Емет Вилијамс во Дармштат како и Артур Кепке во Копенхаген во 1960 година приредувајќи концерти, акции, читања и изложби преземаат една важна функција на посредување. Преку нивните дејности и дејностите на нивните пријатели во Германија се создава поволна клима за уметнички експерименти, во која ќе може да се фати приклучок со авангардните движења од првите децении на 20 век и да се надмине приматот на апстрактната уметност од времето по војната.

1960-та година се направени многу контакти, кои ќе доведат до привремена заедничка работа на уметниците или со нив ќе се засноваат доживотни пријателства и заемно почитување. Нам Џун Пајк го запознава Џон Кејџ и со неговата акциона музика „Homage a John Cage” изведена во Галеријата 22 во Диселдорф и во Ателјето на Мери Бауермајстер во Келн, ќе предизвика големо внимание. Со акционото дело „Едноставно” настапува во рамките на „Originale” на Карлхајнц Штокхаузен. Во Диселдорф Пајк го сретнува Јозеф Бојс, во Келн работи заедно со Волф Фостел. Во галеријата на Харо Лаухус, Фостел ја поставува изложбата „decollages collages”, од 1962 година го издава списанието „de-coll/age”. Бенџамин Патерсон приредува концерти во галеријата на Лаухус во ателјето на Фостел, во Париз, преку Даниел Споери го запознава Робер Филиу. Филиу изложува во галеријата на Артур Кепке во Копенхаген, кој, меѓу другото, ги претставува работите на

Дитер Рот и Емет Вилијамс. 1962 година Кепке се запознава со Хенинг Кристијансен.

Кон оваа густо испреплетена мрежа од контакти и активности може да се приклучи Џорџ Маџунас, кога во зимата 1961 од Њујорк се преселува во Визбаден, каде што ќе работи за армијата на САД и патем и понатаму да го следи и остварува својот план за концерти и првите изданија на списанието FLUXUS. Преку Нам Џун Пајк тој ги запознава галеристите Жан- Пјер Вилхелм и Ролф Јерлинг, кои на уметниците околу Маџунас 1962 ќе им овозможат настапи во Галерие Парнасс во Вупертал, на камерните игри во Диселдорф и во Градскиот музеј во Визбаден. Како перформери на концертите во Визбаден меѓу другите учествуваат Џорџ Маџунас, Нам Џун Пајк, Волф Фостел, Бенџамин Патерсон, Емет Вилијамс како и Алисон Ноулис и Дик Хигинс; во публиката се, меѓу другите, Томас Шмит и Лудвиг Гесевиц.

По овој прв голем FLUXUS-фестивал во Визбаден, во следните години се надоврзуваат бројни концерти и настани во многу европски градови како и во Њујорк; во разни констелации FLUXUS-уметниците и нивните пријатели постојано настапуваат во Германија: заедно со Јозеф Бојс во Државната академија за уметности во Диселдорф, во Galerie Parnass во Вупертал, преку Томас Шмит во Техничката висока школа во Ахен, во галеријата Рене Блоцк во Берлин и во 1970 година, по повод првата голема Harpening&FLUXUS изложба во здружението на уметниците во Келн.

Во седумдесеттите и осумдесеттите години во Германија, покрај германските уметници, кои и понатаму ќе бидат тесно поврзани со FLUXUS - Томас Шмит, Лудвиг Гесевиц и Роберт Рефелд, „mail-art“ уметникот кој живее во Источен Берлин - живеат и уметници од интернационалниот круг на FLUXUS. Тие или подолго време се преселени во Германија - Роберт Филиу, Џорџ Брехт, Даниел Споери, Такако Саито, Робин Пејџ, Емет Вилијамс, Џо Џонс, Бенџамин Патерсон, Ал Хансен - или се дојдени на покусо време во Берлин благодарейќи на стипендијата од Берлинскиот уметнички програм на ДААД.

FLUXUS-уметници и уметници кои извесно време работеле во FLUXUS-опкружувањето, предавале, односно и денес предаваат на германските високи школи за уметност: во Диселдорф - Јозеф Бојс, Дитер Рот и Нам Џун Пајк; во Минхен - Даниел Споери, Робин Пејџ и Лудвиг Гесевиц; во Хамбург - Герхард Рим, Роберт Филиу, Ал Хансен и Хенинг Кристијансен; и во Берлин - Емет Вилијамс. Во опкружувањето на FLUXUS спаѓаат и колекционери, спонзори, издавачи и изложбени институции кои подржувале разни уметнички активности, ги следеле со интерес, ги презентирале или документирале. Така, на пример, заслуга на Ханс Зом е тоа што со неговиот архив, којшто го презела државната галерија во Штутгарт, ја имаме една од најсеопфатните колекции на акциона и интермедиијална уметност.

Текстот е преземен од малиот македонски каталог на МСУ во Скопје, каде што се одржа изложбата „FLUXUS во Германија 1962-1994“

Поголемиот дел од графичките прилози во оваа Маргина се земени од големиот германски каталог од изложбата на Флуксус во Скопје, во ноември 1997 година.

Автори на графичките прилози (броевите ги означуваат пагинираните страници во Маргина):

- 1 - George Brecht
- 5 - Robert Filliou
- 8, 15 (доле), 22, 23, 24, 25, 29, 192, 264 - Tomas Schmit
- 9 - Ludwig Gosewitz
- 15 (горе), 82, 89 - Henning Christiansen
- 16, 91 - Milan Knizak
- 17, 27 - Joe Jones
- 28 - George Maciunas/Herausgeber
- 33 - George Maciunas
- 66, 73, 75, 76, 153 - Wolf Vostell
- 69 - Joseph Beuys
- 70 - John Cage
- 79 - Gerhard Rühm
- 84-5 - Dick Higgins
- 86 - Emmett Williams
- 94, 96, 99 (автор на фотографии) - Ute Klophaus
- 101 - Gerhard Rühm
- 123, 159 - Dieter Rot -
- 154, 161, 168, 171, 178, 179, 185, 188, 191, 192 - Robert Rehfeldt
- 167 - Arthur Köpcke
- 194 - John Chick

Биографски цртички за Флуксус уметниците



Јозеф Бојс
(1921-1986), најголемата "ѕвезда" од Флуксус; живеел во Дизелдорф



Џорџ Брехт
(1926-) - Њујорчанин што од 1970 живее во Германија



Џон Кејџ (1912-1992); култна музичка фигура, Американец, престојувал во Германија



Хенинг Кристијансен (1932-), Данец, престојувал често во Германија



Роберт Филлиу (1926-1987); Французин, предавал во Хамбург



Лудвиг Госевиц (1936-), живее во Минхен како професор



Ал Хансен (1927-), Американец, живее во Келн



Дик Хигинс (1938-), Англичанин, живее во САД



Џо Џонс (1934-1993), Американец, често гостувал во Германија



Алисон Ноулис (1933-), од Њујорк, гостувала во Германија



Артур Кепке (1928-1977), бил професор во Данска



Џорџ Мајџунас (1931-1978), практично создавач и врзно ткиво на Флуксус движењето; Литванец, некое време живеел во Германија



Нам Џун Пајк (1932-), Кореанец, живее во Њујорк и Германија



Банџамин Патерсон (1934-), живее во Њујорк и Визбаден



Роберт Рефелт (1931-1993), роден во Полска, живеел во Берлин



Diter Rot (1930), предава во Дизелдорф, живее на Исланд



Герхард Рим (1930-), Австриец што живее во Келн



Такако Саито (1929-), Јапонец што од 1979 живее во Дизелдорф



Томас Шмит (1943-), живее во Берлин



Даниел Споери (1930-), Романец, живее во Париз



Ендре Тот (1930-), Унгарец, живее во Келн



Бен Вотје (1935-), роден во Неапол, живее во Ница



Волф Фостел (1932-), Германец, живее во Шпанија и Берлин



Емет Вилијамс (1925-), Американец, живее во Берлин

1 Откаде ми е мене, *моето*, чувство на прогонство? Бидејќи сум отсечен од духот на местото на коешто сум. Отсечен и од луѓето, дури најблиските, од сите, од *се*, бидејќи сум отсечен и од себе. Не постојам јас, туку единствено моите двојници

2 кои со секоја страст се раѓаат и потоа пропаѓаат. Или сум премногу во духот на местото, во тој дух подлабоко од другите, неволно? Ништо не разбирајќи од околината, на другите понекогаш сум им чуден сват кој не ја пронаоѓа својата улога. Со секое излегување на

4 Секогаш копнеам по духот на *друго* место, по шокот кој го *расекува* мојот јазик и сето што го велам. Па откаде, уште еднаш, тоа чувство? Бидејќи ништо не ми припаѓа, во ништо не можам да се вклопам. Но,

3 сцената, додека драмата, секогаш иста, се репризира, тој секогаш чита друг текст. Пелтечи. Да, но мојата улога би можела да биде, одвраќам, да бидам без улога. Прогонството почнува со таква цокерска егзистенција во којашто отсеченоста е единствена стварна форма на постоење...

5 таквата биографија, полна умор, само е дел од општата болка чијашто неизлечивост се согледува само кога обете, болката и нејзината неизлечивост, ќе здобијат личен вид

**Јовица
Акин**

"НА-НА"

t.s

