

МАРГИНА 34

МАРТИНА34

СПИСАНИЕ ЗА ШИРЕЊЕ НА
ДЕЦЕНТРАЛИСТИЧКА КУЛТУРА

ДЕКЕМВРИ 1996
РЕДИЗАЈН 2011

Главен и одговорен уредник: Г.Н.Ом
Графички уредник: Небојша Гелевски
Компјутерска обработка: КОМА

СОДРЖИНА

КОЈ РЕЧЕ ТРАНСПАРЕНТНОСТ?! -----	6
Уметност, психоанализа и поделба луѓе/ животни	
УМЕТНОСТА Е ПЕС КОЈ ГРИЗЕ! -----	8
Renata Salecl	
САКАЈ МЕ, САКАЈ ГО МОЈОТ ПЕС!-----	9
ИДИОТИЗАМ ВО УМЕТНОСТА -----	20
Жан -Ив Жуане	
ВЕКОТ НА МИШКИН ИЛИ ИДИОТИЗМОТ ВО УМЕТНОСТА -----	22
СКОПСКИ РАСКАЗИ -----	33
Димитар Солев	
КРУЖНО ПАТУВАЊЕ НА СЕНКАТА -----	35
Мето Јовановски	
ЧОВЕКОТ ВО СИНА ОБЛЕКА -----	43
Лидија Капушевска-Дракулевска	
ЗА СКОПСКИТЕ РАСКАЗИ -----	48
БЕЛЕШКИ ЗА АВТОРИТЕ ЗАСТАПЕНИ ВО РУБРИКАТА	
„СКОПСКИ РАСКАЗИ” ОБЈАВУВАНА ВО МАРГИНА НИЗ 1996-та -----	52
АМЕРИКАНСКИ РАСКАЗ -----	55
Џон Барт	
ОДБРОЈУВАЊЕ: НЕКОГАШ ОДАМНА -----	56
Стивен Полански	
НОГА -----	83

ТИМОТИ ЛИРИ-----97

Тимоти Лири

ЗА БАРОУЗОВАТА ИНТЕРЗОНА ----- 98

Keith Haring:

ИДНА ПРИМОРДИЈАЛНОСТ -----102

РЕПРОДУЦИРАНА АВТЕНТИЧНОСТ: ВОЛШЕБНОСТА НА DAVID BYRNE-----105

РАЗГОВОР СО DAVID BYRNE -----108

Едно од последните интервјуа на Лири

Луси Бродбент

ЦЕЛ ЖИВОТ ПРОТИВ СИСТЕМОТ -----111

Иља Кабаков

МАЛ КАТАЛОГ----- 117

Catherine Flohic

ИЛЈА КАБАКОВ -----123

ГЛОБАЛНА СЦЕНА ----- 127

Victor Misiano

РУСКАТА СТВАРНОСТ

-Крајот на руската интелигенција- -----129

Kay Larson

ШТО НЕ Е ВО РЕД СО ОВИЕ СЛИКИ? -----134

Kay Itoi

ТОКИСКИОТ МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ

-Поп и предрасуди-----139

КОЈ РЕЧЕ ТРАНСПАРЕНТНОСТ?!

Успевме да истераме уште една година, трета по ред. Но, оваа година имавме само пет *Марџини*, за разлика од седумте во 1994 и 95-та. Да не се појавеше Министерството за култура кој знае дали ќе успеевме да ги објавиме и тие пет книги.

Следната година, вообичаено, е потполно неизвесна кога станува збор за излегувањето на *Марџина*. Фондацијата Отворено општество (која досега единствена го помагаше списанието, и тоа со вкупна сума од 22 илјади ам. долари, пет илјади првата година, дванаесет втората и повторно пет третава) дава одредени знаци дека нивната „великодушност“ не е бескрајна. Системот „ве учиме да ловите риба“ можеби е соодветен за некое понормално **општество**, а не за ова, **тотално** - ајде да речеме, барем во сферата на тнр. „култура“ - **поместено од зглобовите**. Во ова општество списанија што не излегуваат (а кога ретко излегуваат - очајни се) и понатаму добиваат барем двојно поголеми пари од оние што ние ги добиваме, и тоа само за плати и материјални трошоци (!?), притоа бескрајно кукајќи дека се запоставени од општеството. А нам ни велат - малигно умножените бирократи, чувари на „рибите“ - дека е капитализам, разбираш, пазар. А на пазарот тотална примитива (особено во тнр. „приватен културен сектор“) поттикнувана и произведена од истите оние проклети г'зни вовлекувачи и бирократи кои лелекаат за нивото, за запоставената „национална свест“ (т.е. дека им фалат уште пари за нивните ступидни и бескрајни умножувања на еден ист анахрон и досаден „културен“ дискурс, т.е. чиновнички драпаници составени од деветнаестековни стереотипи, смртно досадни дури и тогаш, а камоли денес).

Но, кај сме - тука сме. Дури и ако постоењето на тие демагошки наци-неандерталци (сè уште доминантни по кулоарите на смрдливиот пазар кај што всушност рибата се дели!) е некаков историски фатум, трагично е непостоењето на малку полуциден и посовремен „културен“ (уметнички) став кај помладите, трагично е непостоењето на поснажни субверзивни струења во уметноста која речиси и не е ништо друго освен пресметка со конвенциите, морализмот и демагогијата. Тое море на послушни морони по факултетите всушност е најстраотниот грев како на „социјализмот“ така и на „транзицијата“. Отпорот мора да се одгледува затоа што отпорот е преживување, а не дремењето над еднаш некогаш запалениот оган. „**Ви се мочам на огнот!**“, да го цитираме добриот дух-идеолог на *Марџина* - господинот Контра Банда(ш).

Е, за таквите, повеќе бунтовнички и многу повеќе чисти генерации (неконтаминирани со наци-идеологии, непотистички кариеризам и демагогија од типот „тешки се вре-

мињата”) Маргина ќе се обиде да биде „стожер” и организирано „движење на отпор”.
(„Партизани - да; бирократи - не!”)

Во таков дух, и со веќе традиционално делумно променет изглед, Маргина ќе се појави и следната година, вака или онака, порано или подоцна.

G.N.Om

Од последниот роман на Вилијам Гибсон, **Virtual Light**, господинот П. Вулкански ни прати едно делче насловено со „За фанзинот **Мпак**”. Дејството на романот инаку се случува некаде 2020-2030 г. во Сан Франциско.

„Знаеш”, рече Семи Сал, застанувајќи пред првата плитка голтка, „не би требало да имаш такви проблеми. Не ти требаат. Постојат само два вида луѓе. Едните се луѓе коишто себеси можат да си дозволат онаков хотел. Ние сме другиот вид. Некогаш постоеја и оние помеѓу, таканаречената средна класа. Веќе не. Нашата врска со оној друг вид се гледа во тоа што ние ги пренесуваме нивните пораки. За тоа сме платени. Патем се трудиме да не го извалкаме тепихот. И тоа дејствува, нели? Но што се случува помеѓу нас? Што се случува кога доаѓаме во допир?”

Чуета си ја испече устата со еспресото.

„Злочин”, рече Семи Сал, „секс. Можеби дроги.” Тој ја остави шолјата на шанкот од плута. „Тоа отприлика е сè.”

(Вилијам Гибсон, фрагмент од *Виртуелна светлина*, поглавје 16 - Сончоѓлед)

Уметност, психоанализа
и поделба луѓе/животни

**УМЕТНОСТА Е
ПЕС КОЈ ГРИЗЕ!**

Renata Salecl

САКАЈ МЕ, САКАЈ ГО МОЈОТ ПЕС!

Зошто песот им е толку мило животно на луѓето? Од Антиката е познат случајот на филозофот Диоген којшто кучешкиот живот го сметал за ултимативен модел за човечкиот живот и решил да живее како куче. Така, едвај облечен, живеел во буре и имал обичај да мастурбира во јавноста за со тоа да го покаже својот презир спрема цивилизацијата и славење на природата.

Неодамна западниот уметнички свет доби ново песолико човечко суштество во ликот на рускиот уметник Олег Кулик. Тој обично има кучешка куќичка направена во галерија, во која живее деноноќно сосема гол, однесувајќи се како куче, шетајќи како куче, лаејќи итн. Но славата на Кулик започна кога тој на две изложби - во Цирих и Стокхолм - почна да ги гризе посетителите. Во двата случаи организаторите повикаа полиција која го врза уметникот и го приведе во станица. Шокираните полицајци отпрвин не веруваа дека Кулик стварно е повикан на изложбата за да глуми куче. Но кога организаторите ја потврдија неговата приказна, тој беше пуштен бидејќи стана нејасно за каков престап е обвинет.*

Приведувањето на Кулик во Стокхолм е парадоксално, бидејќи организаторите добро знаеја за неговите невољи со циришката полиција. Се чини мислеле дека тоа било само дел од играта. Но кога тој почна да ги каса посетителите и во Стокхолм организаторите беа толку шокирани што самите повикаа полиција!

Да погледнеме како случајот на Кулик го поткопа наивното верување во идејата за уметнички дијалог, и како е преформулирана целата дилема за уметничкиот однос меѓу Исток и Запад

Interpol изложбата во Стокхолм е презентирана како обид за воспоставување дијалог и нови форми на комуникација помеѓу уметниците од Исток и Запад. Ако комуникацијата не ја разбираме само како идеализирана говорна ситуација во која вклучените страни толерантно разменуваат мислења креирајќи го на тој начин идеалот за еден демократски универзум, туку ако ги земеме предвид и современите психоаналитички и постструктуралистички сфаќања, тогаш комуникацијата станува далеку помалку идеална. Од теориите на Фуко, Делез и Гатари, знаеме дека комуникацијата, дијалогот и размената на идеи се средства за различни форми на борби за моќ. И дискусиите за насилството на јазикот,

таканаречениот говор на омразата, јасно докажаа дека едноставниот говорен чин може да содржи најагресивни расистички напади. Од една страна, дијалогот и комуникацијата можат да вклучуваат голема доза насилство. Но, од друга страна, некој може насилството и деструкцијата да ги разбира како начин на комуникација со другите. Затоа, ако организаторите на Interpol сакале дијалог во форма на изложба, не треба да бидат премногу изненадени кога некои уметници ги користат насилството и деструкцијата како своја форма на комуникација!

Парадоксот на втората дилема е во тоа што Кулик беше повикан токму како - руски пес! Сигурна сум дека еден американски уметник што глуми пес на интернационалната уметничка сцена не би бил толку интересен како еден руски уметник. Сите знаеме дека мнозинството луѓе денес во Русија живеат кучешки живот. И првата асоцијација што Запад ја има на Куликовиот перформанс е дека тој ја претставува реалноста на современа Русија. Кулик-песот затоа е од интерес за западниот уметнички свет токму поради тоа што е „пес“.

Траумата на Запад во односот спрема Русија во последните неколку години е во тоа што Запад ја прифаќа Русија како суперсила само под услов таа така да не се однесува! А што се однесува до перформансот на Кулик може да се каже дека Запад наоѓа естетско уживање во набљудувањето на рускиот „пес“ само под услов тој да не се однесува на вистински кучешки начин! Кога Кулик престана да биде украсен уметнички објект - источен сосед кој ја претставува бедата на рускиот кучешки живот - и почна да се однесува на начин кој ги изненади неговите набљудувачи, брзо беше етикетиран како непријател. Неговиот перформанс - заедно со перформансот на еден друг руски уметник, **Александар Бренер** (кој исто на Interpol го искина трудот на кинеско-американската уметничка **Венда Гу**) е опишан како „отворен напад врз уметноста, демократијата и слободата на изразување“ и како „класичен модел на империјалистичко однесување“.

Овде се сретнуваме со сличен сплет како во начинот на којшто мултикултуралистите го третираат другиот. Другиот мора да биде пасивен, покорен на начин на жртва, но кога другиот ќе реши веќе да не се однесува на тој начин, брзо станува етикетиран/а како империјалист, фундаменталист, тоталитарист...

Да се сетиме како Бошњациите коишто престанаа да ја играат улогата на жртва и почнаа да се вооружуваат брзо беа прозвани како исламски фундаменталисти!

Парадоксот на перформансот на Кулик е во тоа што тој не сака да ја разоткрие својата посебност како руски уметник, туку се обидува да даде одговор на универзалната дилема во односот човек и животно, човековото место во природата итн. Во каталогот

на неодамнешната изложба Manifesta во Ротердам каде што Кулик го играше кучето на Павлов, добиваме некои одговори на тие дилеми во форма на програмски текст за Куликовата уметност, напишан од неговата соработничка Мила Бредихина.

Таа програма потсетува на теориите на таканаречената „длабинска екологија“ и нејзината критика кон антропоцентризмот. Кулик така е заговорник на нова агро-културна револуција, која ќе донесе нова симбиоза помеѓу човекот и животното; тој сака да ја ограничи човечката популација на третина од сегашниот број за да се воспостави нова рамнотежа во биосферата; но, посебно, тој сака да ги поттикне истражувањата на психологијата на животните кои би резултирале со нов дијалог меѓу животните и човечките суштества. Во таа програма исто така читаме дека човекот мора да почне да ги разбира животните не како не-антропоморфно **Друго**, туку како свое алтер-его. Се разбира, тоа ќе биде можно дури кога ќе ја доведеме во прашање целокупната организација на човечкото општество и посебно природата на демократијата. За Кулик: „Вистинската демократија може да биде воспоставена врз политички инклузивната идеја на зооцентризмот (човекот како дел, а не мера за биосферата на нашата планета) - Зооцентризмот го интегрира човекот како субкултура во поголема целина на соединетата култура на ноосферата (изведено од noos: способност за мирисање, сетило за мирис)“.

Се разбира, програмата на Кулик бара „понатамошно развивање на политичката инклузивност, правни темели на биоетиката, општо право на глас итн.“**

***"Тој закон ќе стане политичка реалност кога сите биолошки видови ќе почнат да уживаат еднакви политички права. Првиот чекор во таа насока веќе е направен: Политичката лабораторија на Биосферата и Партијата на животни (Куликовата партија) веќе две години успешно дејствуваат во Русија " (*Каталог Manifesta 1, Rotterdam 1996*)

Теориските позиции на длабинската екологија се многу порадикални од оние на традиционалната екологија или енвиронментализмот. Во своите барања за заштита на природата тие сè уште човечките суштества ги сфаќаат како центар на светот. Затоа тврдат дека природата мора да биде сочувана бидејќи претставува животна околина за човекот. Длабинската екологија им се спротивставува на таквите погледи, бидејќи од нејзината перспектива мораме потполно да се одрекнеме од антропоцентризмот за да креираме форма на општество која ќе биде втемелена врз симбиозата меѓу природата и човечките суштества.

Длабинската екологија има многу проблематични теориски стојалишта - овде ќе се задржам само на две - проблемот на картузијанскиот субјект и правото

Длабинската екологија главната причина за недостатокот од симбиоза меѓу луѓето и животните ја гледа во поимот на картузијанскиот субјект. Тука е нивната грешка во сфаќањето на картузијанскиот субјект како ултимативно антропоцентричка идеја, додека всушност со растежот на картузијанизмот и со него поврзаната коперниканска револуција, субјектот ја губи својата вкоренетост во природата како и своето средишно место во универзумот. Од една страна, субјектот станува чиста безсупстанцијална субјективност без свое детерминирано место во природата и културата, но, од друга страна, субјектот исто така станува еден меѓу многуте елементи на универзумот.

Врз основа на таквиот субјект востановено е модерното разбирање на правото. Иако внатре во современите сфаќања за правото сè повеќе правна заштита се доделува на природата и, посебно, на животните, јасно е дека човечкиот субјект сè уште е сфатен како доминантен носител на правото. Во својата борба за изедначување на правата на луѓето и животните, длабинските еколози се потпираат врз утилитарната теорија и нејзините тврдења за тоа дека секое суштество сака да ја максимализира својата среќа и да го избегне страдањето. За нив животните се еднакви со човечките суштества токму поради избегнувањето на страдање, и затоа треба да бидат третираны како луѓето.

Но, доколку психоанализата нè учи на било што, тогаш тоа е фактот дека човечките суштества не се насочени кон постигнување среќа. Напротив, тие наоѓаат посебно уживање во страдањето. И целата историја на психоанализата се занимава со разоткривање на механизмите што го наведуваат поединецот кон патот на автодеструкција. Екологистичкото инсистирање врз избегнувањето на страдањето може да е вистинито кога станува збор за животните, за коишто можеме да речеме дека се придвижени со инстинктот за самоодржување; но, кога станува збор за луѓето, важи спротивното - како суштества на јазикот тие битно се означени со силата на самоуништувањето, т.е. со нагонот на смртта.

Токму поради тоа што човечкото суштество веќе не е природно суштество, тој/таа ја загубил/а способноста за инстинктивно избегнување на страдањето; или, да го речеме тоа со Кант: престанувајќи да биде природно суштество, човечкото суштество ја стекнува слободата поради која станува способно да почувствува сочувство со страдањата на другите - животните, на пример - и да развие одговорност спрема нив. Затоа: „видовме случаи на луѓе коишто ги жртвуваа своите животи за да заштитат китови... додека спротивното е многу поретко“.^{***}

^{***} Luc Ferry, *The New Ecological Order*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995

Исто така може да се каже дека човекот кој ќе гризне животно се третира како одговорен за своето однесување и може да биде казнет за својот насилан чин, додека во спротивниот случај не можеме да зборуваме за одговорност. Затоа Куликовото тврдење дека тој е куче што гризе овде исто така го отвора и прашањето на одговорноста.

Кога го приведоа во полициската станица во Стокхолм во еден момент Кулик престана да глуми пес и почна да дава објаснувања за својот чин. Дел од вината префрли на посетителите кои го третирале како куче предизвикувајќи го, удирајќи го во глава итн. Исто така се пожали на организаторите кои му ставиле предолг ланец кој му овозможувал да го пречекори предупредувањето „Остар пес!“ За **Кулик-личноста** беше од голема важност да не ја прифати одговорноста за однесувањето на своето второ јас, **Кулик-песот**. Како и да е, во полициската станица не сакаше да го третираат како куче - без било какви права да го образложи својот чин.

Во средновековна Европа животните биле сметани за одговорни за своите злодела. Познати се случаи кога инсекти биле предадени на суд поради тоа што нападнале лозје, пијавици кои биле осудени затоа што се населиле во езеро итн. На судот животните ги претставувал адвокат кој обично ги бранел нивните дела со тврдења дека тие, како божји суштества, имаат исти права да живеат во одредена средина или да јадат некои билки. Во многу случаи животните го добивале спорот, и како резултат градското собрание коешто ги предало на суд морало да им додели одштета во форма на парче земја врз кое можеле мирно да живеат не загрозувајќи го животот на луѓето. Како што и можело да се очекува, инсектите не биле одушевени со таквите одлуки и ретко се преселувале на пропишаните места.

Дури со појавата на картузијанизмот престанало посматрањето на природата како жив организам. Исто така, природните катастрофи веќе не им биле припишувани на надприродни сили. Картезијанизмот го децентрира субјектот и со тоа ја обезвредни природата. Но едновременно постави темели за воспоставување закон кој го повикува на одговорност субјектот во однос на природата.

Од стојалиште на длабинската екологија, на законите коишто ги штитат животните и природата во принцип им се приговара поради тоа што ги третираат како сопственост на луѓето. И новото изедначување на правата на животните и луѓето, на кое инсистира длабинската екологија, треба пред сè да го менува статусот на животните како сопственост, така што животните да не се штитат поради интересите на луѓето туку поради своите сопствени интереси и инхерентните вредности. Може лесно да се стекне впечаток дека пред појавата на капиталистичкото општество и неговиот концепт за сопственост

постоеле закони кои подобро ги третирале животните. Но, парадоксот тука лежи во фактот дека самата идеја за заштита на животните се појавила дури откако законот почнал да ги третира како сопственост! Дури во почетокот на 19-иот век законите што ја забрануваат суровоста спрема животните стануваат дел од англо-американското право. Тие закони првенствено се однесувале на домашните животни како стоката, и требало доста време пред домашните галеничиња, како кучињата и мачките, да бидат признаени за лична сопственост со тоа да стекнат правна заштита. Бидејќи песот бил сфатен како сопственост тоа ја имплицира одговорноста на сопственикот: затоа сопственикот се казнува ако неговиот пес гризне некого, бидејќи е должност на сопственикот својот пес да го држи на ланец.

Претпоставувам дека Кулик би го поддржал барањето на длабинските еколози дека животните не треба да се третираат како сопственост, но во пракса тој постапува поинаку. Кога ќе го повикаат на изложба, тој инсистира дека не може да патува сам, туку треба да го следи сопственикот - неговата сопруга. Да поспекулираме што би се случило Куликовиот случај да заврши на суд и судијата стварно да го прифати како куче а не како човек кој глуми пес. Бидејќи веќе ги немаме средновековните закони со помош на кои им се суди на самите животни, единствениот начин на којшто законот би можел да го третира Куликовиот прекршок е да се суди на сопственичката - неговата сопруга.

Што се однесува до обидот на Кулик да создаде нова „соединета култура на ноосферата“ која ќе биде втемелена на сетилото за мирис, можеме само да кажеме дека културата како таква - наспроти природата - е воспоставена дури со моментот кога човечките суштества престануваат да се потпираат на чувството за мирис.

Жак Лакан укажува дека она што ги спречува кучињата да се воздигнат на ниво на човекот е нивниот силен осет за мирис. На тој начин тие сè уште имаат директен однос спрема објектите, можноста која е загубена кај човекот.

Фројд вели дека „човек не го смета за одвраќен мирисот на својот измеџ, туку туѓиот мирис. Така личноста која не е чиста - којашто не го крие својот измеџ - ги навредува туѓите луѓе; нема обзир кон нив.“ Таквото однесување го сметаме за непристојно и понекогаш велиме дека таквиот гнасотилак се однесува како пес. Фројд заклучува дека „би било незамисливо... човек да го користи имењо на својот најверен пријател во живоинскиот свет - ѝесот - како ѝцот, да не ѝотоеја двеите особини кои го навлекоа ѝрезирој кон тоа живоино: сџанува збор за живоино коешто има доминантно сџило за мирис, коешто нема сџрав од измеџ и не се срами од своите сексуални функции.“****

**** Sigmund Freud, Civilization and its discontents.

Наспроти животното, човечкото суштество, со својот исправен од, не ја губи само способноста за душкање, туку и можноста за анимална копулација. Како што е добро познато од историјата на психоанализата, човечкото суштество во процесот на станување говорен субјект минува низ симболичка кастрација која воведува пречка, недостаток од нешто, поради што субјектот засекогаш ќе биде лишен од целовитоста која животните сè уште ја имаат. Тоа едновременно го спречува субјектот да пронајде задоволство во обично парење. Како што Фројд истакнува, со исправениот од не паѓа како жртва на органската репресија само аналната еротика, туку целокупната сексуалност на субјектот.

Животните сè уште поседуваат целовитост, како и можност за постигнување на сексуално задоволство, коешто субјектот го губи со влегувањето во јазикот. Така животните и луѓето значајно се разликуваат поради јазикот. Лакан се бави со таа разлика во својот семинар за идентификацијата, кадешто неговиот аргумент е дека не живее само субјектот во јазикот, туку и домашните животни; само што нивниот однос кон јазикот е различен! Како пример Лакан го наведува случајот на своето сопствено куче, Justine, според името на новелата на Маркиз де Сад. Набљудувајќи како кучето се однесува спрема својот сопственик, Лакан, можеме да утврдиме дека кучето зборува, комуницира со него, ги покажува својата љубов и почитување, дури љубомора. Кучето е значи во јазикот. Но на Лакан му е најважно да покаже дека кучето има различен пристап кон јазикот од човекот. Прво, кучето зборува само кога мора да зборува, поради некој внатрешен притисок, потреба. Дури тогаш кучето воспоставува однос спрема другиот, но тој друг не е големиот Друг во смисла на социјалниот симболички поредок. Значи, кучето е во јазикот, но не воспоставува врска со ланецот означители - големиот Друг.

Како доказ за ова тврдење да го земеме славниот експеримент на Павлов. Како што е добро познато, Павлов се обиде да покаже дека повторувањето на ист чин - хранење на куче со звук на свонче - во еден момент резултира со ефект самиот звук, неследено од храната, кај кучето да предизвикува лиги коишто инаку се јавуваат само како реакција на храна. Животното така развива условен рефлекс којшто веќе не е поврзан со некој реален стимулус (храна), туку со чисто симболичкото (звук). Лакановата теза е дека Павлов всушност се однесувал како структуралист *avant la lettre*, бидејќи неговиот експеримент ја потврдува улогата на означителот а не дава, како што Павлов погрешно мислел, некаков доказ за функционирањето на кучешкиот мозок. Од гледна точка на Павлов експериментот требало до докаже дека кај кучињата условниот рефлекс секогаш постои, додека Лакан истакнува дека таквиот заклучок е чисто идеолошки, бидејќи го прикрива фактот за тоа дека дури означителот го предизвикува рефлексот.

Лакан понатаму истакнува дека субјект на експериментот на Павлов не е кучето, туку самиот Павлов. Кучето не го интересира звукот туку само месото. Експериментот исто така нема цел да поттикне некоја промена: да ја унапреди или уназади положбата на кучето. Како таков експериментот е од интерес само за експериментаторот Павлов. Може дури да се рече дека експериментот го покажува постоењето на ништо друго туку на самиот Павлов, или како што вели Лакан: „во овој експеримент не постои друг субјект, освен субјектот на експериментаторот“.*****

***** Jacques Lacan, Четири темелни поими на психоанализата.

Што значи тоа?

Звукот има значење само за Павлов! Тоа е означителот кој го претставува субјектот на науката (Павлов) за другиот означител - лачење лиги. Субјектот на експериментот сето време бил самиот Павлов: тој бил извршител на експериментот и тој е оној којшто стекнал некое задоволство од знаењето што експериментот наводно требало да го востанови.

Зарем Куликовиот manifesta перформанс исто така едноставно не ја докажува егзистенцијата на експериментаторот? Сега, Куликовиот парадокс е дека се преправа во Павловото куче, додека во стварноста тој нема друга улога освен онаа на Павлов! Така Кулик сака да биде куче, но на крајот тој всушност го претставува Павлов, бидејќи и овде самиот Кулик е субјект на експериментот. Но овојпат тој е научник кому веќе не му треба куче за да ги потврди неговите теории - најдобри резултати се постигнуваат кога самиот научник станува куче. Куликовиот перформанс во крајна инстанца ја докажува тезата на Лакан дека на песот не му е грижа за експериментот на Павлов - па добoga, зошто да се натегнуваме со вистинско куче! Проблемот со Кулик е што тој се обидува да се однесува и изгледа што повеќе како вистинско куче, а не разбира дека само човечките суштества уживаат во таа игра - затоа кучињата не фураа во чопори на неговиот перформанс!

Ако Кулик со својот експеримент не може да докаже ништо друго освен сопствената егзистенција на експериментатор, какво е тогаш неговото уживање во претставата, и исто така, зошто публиката е привлечена на неговиот перформанс? Продолжувајќи ја таа насока на размислување, кое е уживањето на едно куче коешто уметникот се обидува да го имитира?

За домашните животни е битно да живеат во јазикот, бидејќи не можеме да речеме дека кучињата, на пример, на ист начин се однесуваат и во природата и дома. Јазикот предизвикува промена кај кучето; во случајот на кучето на Павлов можеме дури да заклу-

чиме дека јазикот го прави невротично. Се разбира, таа невроза по ништо не е слична на хистеризацијата на човечкото суштество коешто значајно се врзува со субјектовото испитување на желбата на Другиот. Во експериментот на Павлов не станува збор за тоа кучето да почне да го измачува желбата на експериментаторот. Кучињата не ја доведуваат во прашање желбата на Другиот. И тоа е она што ги разликува од човечките суштества. Се разбира, тоа неиспитување на желбата на Другиот е токму она што кучињата ги прави толку омилен.

Зошто се случува тоа? Зошто сме толку вљубени во нашите галеничиња, што често постапуваме на начин кој е спротивен на нивната добродетел - на пример, облекувајќи ги кучињата и мачките? Единствено можно објаснување на таа љубов спрема животните е луѓето во нив да гледаат некаква загубена слобода, дивина, анимализам итн., којашто тие самите веќе не ја поседуваат. Животното така би претставувало природен објект кој засекогаш е загубен за човечкото суштество и кој само уште носталгично можеме да го оплакуваме. Другото објаснување е дека животното за човекот претставува идеален Друг. Може дури да се каже дека песот станал најдобар пријател на човекот поради неможноста човек да биде најдобриот пријател на човекот!

Фактот дека домашното животно живее во јазикот значи дека тоа е дресирано, пацифизирано на начин што му одговара на човекот. Се разбира, фактот дека животното и покрај тоа не е спречено од јазикот и затоа не е обележано со конститутивен недостиг, исто така значи дека животното не подлежи на логиката на желбата. Тој недостаток кој го означува збурвачкиот субјект засекогаш го спречува субјектот во постигнувањето за задоволство, исполнување на желбата - субјектот така е бесконечно потресуван со својата сопствена желба и желбата на другиот.

Субјектот обележен со суштински недостиг никогаш не го пронаоѓа објектот што ќе го исполни тој недостиг: како во случајот на „Уметникот што пости“ од расказот на Кафка, не постои вистински објект (храна, на пример) којшто би можел да го задоволи субјектот. Еден начин да се излезе накрај со тој проблем е субјектот бесконечно да оди од еден објект до друг, секогаш останувајќи незадоволен. Друга можност е субјектот, како постечкиот Уметник, да ја напушти потрагата по вистинскиот објект и да пронајде специјално уживање токму во тој недостиг - во пост, на пример.

Посебна форма на такво воздржување наоѓаме во случајот на анорексија. Психоанализата ја сфаќа анорексијата како форма на хистерија, примарно поврзана со дилемата на субјектот за сопствената желба. Тој недостиг од желба на субјектот суштински е поврзан со дилемата за желбата на мајката. Лакан истакнува дека во случајот на ано-

рексична личност обично станува збор за тоа дека како дете била хранета со премногу љубов, дури до преждерување. Во таков случај детското одбивање на храна парадоксално треба да биде сфатено како начин на којшто субјектот се пресметува со сопствената желба во поглед на мајчинската љубов. Мајчинската љубов ја ограничува детската желба такашто детското одбивање на таа љубов во форма на одбивање храна претставува единствен начин тоа да ја одржи својата желба во движење.

Психоанализата ја поврзува анорексијата со хистеричното барање желбата да остане незадоволена. Тоа незадоволство е поврзано со фактот дека субјектот никогаш не го пронаоѓа објектот што ќе го исполни недостигот, така што во крајна инстанца не постои начин да се избегне пречката што го означува субјектот кога тој/таа влегува во јазикот. Во случајот на анорексија, имено, наоѓаме еден посебен случај како субјектот постапува со тој недостиг. Анорексикот така не би бил субјект што не јаде, туку субјект којшто го јаде токму тоа „ништо“ - самиот недостиг! На истиот начин, уметникот што пости го прави тоа затоа што не ја пронашол храната што ќе ја задоволи неговата желба. Мртвиот јазол на неговата желба го доведува до точка на самодеструкција: до својата смрт тој јаде „ништо“ за да ја одржи својата желба незадоволена.

Во обата случаи, на уметникот што пости и анорексикот, битно е дека тие го требаат големиот Друг којшто набљудува што тие прават и когошто се обидуваат да го уверат дека можат да одат уште понатаму во сопственото жртвување. Потребата од признание му е битна на хистерикот. Во расказот на Кафка уметникот што пости сака да биде признаен од Другиот дури и кога умира, и затоа ја раскажува својата приказна во увото на надзорникот, за ни збор да не се измолкне.

На крајот на расказот на Кафка дознаваме дека сопствениците на циркусот подоцна во тој кафез ставиле млад пантер. Наспроти уметникот што пости пантерот нема проблем со својата желба. Не очекуваме дека би можел да најде некакво уживање во гладувањето. Тоа е така затоа што на пантерот „не му недостасува ништо“, дури ни слободата!

Фактот дека во случајот на пантерот со јазик не е воведен никаков недостиг нему му дава обележје на самодоволност која едновременно го прави толку привлечен и толку страшен.

Кулик исто така се обидува да ја постигне таа анимална целост и самодоволност глумејќи пес. Може дури да се рече дека Кулик се обидува да ја отелотвори желбата на длабинските еколози за враќање во природна состојба. Кулик се надева во своето кучешко тело повторно да го открие загубениот објект на желбата за да ја постигне целоста којашто му недостасува на човекот. Но Кулик не може да го избегне фактот дека

тој е човечки субјект. Тоа упорно се докажува со фактот дека очајнички му треба публика, галерија, или воопшто големиот Друг. Кулик, како неговиот претходник Диоген, наоѓа уживање во глумењето куче само кога други го набљудуваат. Така на луѓето може да им биде потешко од кучињата да се научат на самодоволност, отколку на кучињата да го научат јазикот.

Човек што се однесува како пес се надева дека ќе го избегне големиот Друг и дека ќе го најде вистинското уживање, загубената анималност на човечката природа. Овде можеме да го повикаме познатото Лаканово преобраќање на фразата на Достоевски - *Ако Бог не ѝ остои, штогаш сè е дозволено во: ако Бог не ѝ остои, штогаш веќе ништо не е дојдушлено*. Така човекот којшто им приговара на ограничувањата на човечките ритуали и се однесува како пес нема да го најде посакуваното уживање, туку уште повеќе забрани. За Лакан, само светецот со својот аскетизам може да го пронајде уживањето коешто не е поврзано со големиот Друг.

Но тоа исто така значи дека не постојат галериски отварања за перформансите на светецот.

превод: Г.Н.Ом



ИДИОТИЗАМ ВО УМЕТНОСТА

Во нашиот град наречен Република Македонија (и кој во себе негува благи тенденции на отцепување од здодевната држава Скопје) веќе подолго време, во смисла на денови, постои една група луѓе (прошарана тука и таму со пар цицачи, аквариумски риби и неколку собни растенија комплет со саксиите) собрана околу тајното здружение во формирање - АРТ ИДИОТ. Целта на здружението е јасна: тероризам во уметноста, ширење на идиотизмот во културата, исмејување и засмејување, одгледување циркузанти за инфилтрација во врвните уметнички институции итн. (за поподробни информации околу здружението на творци љубители на идиотска уметност обратете се на адресата на Маргина.)

Како мал прилог кон целите на здружението, и како некаков програмски почеток на неговото дејствување, објавуваме еден текст што се бави со идиотизмот претежно во тнр. западен културен круг, надевајќи се дека кон светскиот глобален фондус на идиотизам и ние ќе приложиме не баш безначаен дел.

Модерната коинцидираше со пронаоѓањето на смеата, која што и ден денес се наметнува како највозвишена форма на една навистина среќна и превратничка уметност, изложена на моралните проповеди како на новите конзервативци, така и на догмите на авангардата. Значи, оваа статија претставува куса историја на идиотизмот во уметноста, што истовремено треба да биде историја на смешни предлози и, како негативен пример, на она што учиме дека, по конвенција, не треба да се исмева.

Жан -Ив Жуане

ВЕКОТ НА МИШКИН ИЛИ ИДИОТИЗМОТ ВО УМЕТНОСТА

„И ѿролеиша ми ја донесе одерайнаша смеа на идиотиш.“ Рембо

„Треба да ја возобновиме школаша на смеаша.“ Балзак

Идеите минуваат низ векови. Тука ќе ги разгледаме концептите како што се, на пример, глупоста и будалштината во уметноста. Статиите во кои што се коментира глупоста, ја разгледуваат од строго современа и социолошка гледна точка. Ерик Тронси (Eric Tronsu), на пример, одговорил на една статија на Џошуа Дектер (Joshuaa Decter), објавена во Flash Art (бр. 178, окт. 94), *„Глупоста како судбина - Американската идиотска култура“* („Stupidity as destiny - American idiot culture“). Тој пак, во своето излагање спомнува само американски примери: Шон Ландерс (Sean Landers), Мајк Леш (Mike Lash), Џон Курин (John Currin), Пол Меккарти (Paul McCarthy), Маер Ваисман (Meyer Vaisman). А Тронси во одговорот, како контра-напад се повика на сериозната неповрзаност на актуелната европска сцена: Маурицио Кателан (Maurizio Cattelan); Wall Drawings на Лили ван дер Стокер (Lily van der Stokker) (Great Stupid Artworks); видео спотот No more reality од Филип Парено (Philippe Parreno) каде што овој глуми слабоумник... Би можеле да ги додадеме, без претерување, вежбите за пишување на Дидие Трене (Didier Trenet), градините за полжави на Мишел Блази (Michel Blazy), автопортретите на Вифер и Зграген (Biefer & Zgraggen) како дегенерирани преживеани по некаква си катастрофа... *„Сепак - заклучи Тронси - темата на текстовиот на Дектер ми се чини доста важна, бидејќи денес е толку вистина дека глупавоста е една оригинална и единствена димензија во постојано на уметноста, што кога е во недостиг, мора да се бара во соседни полиња на изразување: најголемиот дел од специјализираниите ревији за модерна уметност (Frieze, Artforum, итн.) обрзаа да зборуваат за Бивис и Батхед, американскиот телевизиски цртан филм, чија што глупавост (на главните јунаци, на дијалозите, на ситуациите) се чини бескрајна.“* Би можеле да наброиме уште примери за овој апетит на светот на современата уметност кон глупавоста (Pierre La Police), но најпрво треба да го дефинираме она што тука не интересира. Наместо термините глупавост, будалштина, го претпочитаеме терминот **идиотизам**. А освен тоа, да се заокружи дебатата на „денес“ повлекува грешка на перспектива. Оттаму и потребата за едно дијахрониско читање на едно генеалогско дрво од различни струи што го поставиле идиотизмот како едно парадоксално заедничко место

наречено прогресивност во уметноста, парадоксално бидејќи идиотизмот всушност бил планиран да биде маргинален, непризнат и срамен.

Терминот идиотизам ни одговара (со повеќе од една причина) за да опишеме цел еден дел од творештвото на овој век. Всушност, постои тесна врска меѓу модерната и идиотизмот. Зада се проникне во природата, треба да се разбере етимологијата на терминот идиотизам. Клеман Росе (Clément Rosset) во *Le Réel, traité de l'idiotie*: „Idiotes, *идиоти*, значи *едносџавен, џосебен, единсџвен* (...). Така секое нешџо и секое лице шџо џосџои само во и за себе е *идиоти*.” Разбирливо е како идиотизмот, според оваа прва определба, се однесува на модерната во уметноста, на оваа традиција на прекин во чиешто рамки стратегијата на новото се покажува како потребна и доволна. Поентата е да се изгледа единствен, да се наметне својот потпис којшто не повлекува ниту оспорување, ниту забуну.

Двојната природа на идиотизмот

Како што пишуваше Од Боде (Aude Bodet): „Hains ја *злега модерната уметност* како еден вид широка хералдика на џошсмевањето: се работи за џерсонифицирани ајсџтракции, односно симболи кои денес *џо сочинуваат џрбои* („амблемоџ”) на уметничкоџ и честџо се всушност неџова целосна џродукција.” И да го цитираме уметникот: „За мене сино, за мене кошницаџа за оџџадоџи, за мене џруџиџе.”

Формите определени од овој или оној уметник имаат тенденција да станат еден личен опис, всушност една хералдика, замислени визуелни алатки кои имаат за цел автопропаганда и автопрокламација. Модерниот уметник, симболична личност, идеен творец и слуга на својот сопствен грб: гласник на самиот себе во крстоносниот поход за идните генерации и историјата на неговата уметност. Во Антиката, гласникот е јавен службеник, кој се јавува во војната, во цивилните и религиозните церемонии. Неприкосновен, тој носи кадуцеус, како симбол на неговите функции. Гласникот во Средниот Век ги исполнува истите задачи. Во војна, тој ги најавува борбите. Како судија за оружјето, тој ги проверува грбовите, влегува во замоците за да ги потврди архивите.

Една паралела се наметнува со Андре Кадер (André Cadere) и неговиот стап-кадуцеус. Тој ги носи своите сопствени бои, тој е неприкосновен, и неговата самопрогласена функција има ефект само на јавни места. Неговото дело, што претставува само едно присуство, повеќе еден паразитизам отколку заземање простор, во целост може да го отелотвори овој прв аспект на идиотизмот како поставеност на модерната во уметноста, имено создавањето на една особеност што тешко се разбира и тешко се имитира,

поставувањето и покренувањето на една хералдика во прво лице. Без да се злоупотребува хомонимијата, факт е дека хероите на модерната се исто така и нејзини гласници. Овој идиотизам, верен на својата етимологија, всушност се совпаѓа со инвенцијата на авторот, односно на создавањето на поле, на разработката на модерната како историја.

Да забележиме уште дека стапот на Кадер е мошне сличен на штафетата пренесувана среде трка од еден извесен Диоген или некој друг ученик на Антистен. **Циниците** исто така носеле стап. Во нивниот случај тоа значеше ироничен пресврт на ознаките на моќта. Симболична карактеристика, секако, но, стапот исто така служи и за закана. Како што Диоген велел за Платон: *„Зошто ни е човек кој веќе го посветил сето свое време на филозофирање без да вознемири никој?”* А, Циничниот филозоф, како приврзаник на кудењето, на борбата гради в гради, како и на дрскоста, го бира своето оружје: стапот... и идиотизмот.

Второ значење на идиотизмот: безумие кое достигнува до патологија, незрелост која достигнува до лудило. Токму вака Клеман Росе го комплетира спомнувањето на овој термин. Откако го коментира првото значење, тој додава: *„Идиотот, со едно семантичко продолжување од високо филозофско значење, личност лишена од интелекција, суштество осиромашено од разум.”*

Затоа изигрувањето идиот има врска со стратегијата на иронијата. А Гринберг (Greenberg), изјавувајќи дека *„суштината на модерната се наоѓа во употребата на методи карактеристични за една дисциплина за да се критикува таа истата дисциплина - но не со цел таа да се појдвои, туку уште повеќе да се зацврсти во нејзиното поле на компетенција”*, воопшто не ја предвидува, а и со право, иронијата, значајна, а истовремено толку антимодернистичка состојка на модерната. Модернизмот ги остри бајонетите на авангардата, онаму каде што модерната се обидува да ги истапи гиљотините на сите догматизми.

Модерната, тоа е пред сè пронаоѓањето на смеата, на големата несериозна смеа на Але, Сати, Дишан (Allais, Satie, Duchamp), лудата смеа која ја поздравува Олимпија на Мане (Manet); тоа е онаа комична тегоба што ја произведе таканаречениот „couillarde” период на Сезан (Cézanne); тоа е промоцијата во ранг на херои на двајца идиоти, Бувар и Пекише (Bouvard et Pécuchet); тоа е она славно признание на Рембо (Rimbaud): *„Сакам идиотски слики”, итн.*; тоа е Paludes или пародијата на младиот Жид (Gide) Prométhée mal enchaîné (Лошо окованиот Прометей); тоа е жарот на еден Албер Орие (Albert Aurier) кој се бори да објасни дека Гоген (Gauguin) не се изложил на потсмев, како што мислат критичарите,

сликајќи ги Бретонките во нивните традиционални капи во *Борбата на Јаков со Анџело*; тоа е кралството на кралот Иби (Ubu) и неговото merdre.

Би можело да се рече, наспроти Гринберг, дека суштината на модерната се наоѓа во употребата на најчудните методи и начини на мислење за една дисциплина за таа истата дисциплина да се критикува - не само да се поткопа, туку да се прошири, да се збогати, да се отвори на други полиња за размислување или дејствување. Се работи особено за употреба на иронијата, ако не за осудување, тогаш барем за предоговарање за границите на уметноста. Во пропорција на она што е додадено на нејзината поранешна јурисдикција, уметноста ќе биде помалку самоуверена, токму поради неможноста да владее со она што ја надминува, ја исмејува, ја возбужда. Идиотизмот ќе биде една од овие методи, еден од овие начини на размислување. Модерната значи ќе биде идиот и идиотска. Модерниот уметник, не баш двоен идиот, ќе му додаде на идиотизмот кој го карактеризира неговиот статус во полето на уметноста една комедија на идиотизмот која ќе го засега како индивидуа, во една иронична, комична или со потрагичен тон обоена пракса. Освен тоа што е идиот, всушност, уметникот ќе изигрува идиот.

Доблестите на модерниот идиотизмот

Концептот на идиотизмот во уметноста доста се приближува до еден поим, кој е туѓ на нашата култура, а тоа е концептот на *намо* во традиционалното општество *аре-аре* (на Саломонските острови). *Намо* е „убиец“, или кршач на табуа. Хуго Земп (Hugo Zemp) известува во една збирка интервјуа со музичари од овој етнос за следниот спомен од Ириспау: „Еден ден, кога се качував кон нашата кука, ѝ помислив: Ох! Кои се овие луѓе што ѝ осџавиле овие шраѓи во калџа на ѝаџоџа за Хануаџусу? Ќе ѝ ѝочекам да се враќаџа расџосџилајќи насекаде мој измеџ! Осџавив и на ѝаџоџа. Поџоа дојдов до една наџорнина и ѝовџорно се искакав, валкајќи џо месџоџо каде шџо за да се качи, човек мора да си ѝомоџне со рацеџе. Варусу и браџ ми Морамаџ, кој е сеџа умрен, ѝоминаа ѝо мене, и; - Ох! ова неѝодносливо геџиџиџе сосема џо извалкало ѝаџоџа! Се качија гури до кукаџа и рекоа дека шџебало да измеџам. И џоџаш човекоџ кој е сеџа мрџов, џаџко ми, рече: - Ох! џој е „убиец“! Значи, не кажувајџе му да меџе. Ме нарече „убиец“. Колку бев џорд ѝоради џоа! Тоа ми се доџадна и не ѝресџанав да какам насекаде, јас „убиецоџ“!“

Намо-то кристализира една сложена комбинација на хумор, анархистички активизам и незрелост (и тоа таква комбинација што Гомбрович (Gombrowicz) можел да ги брани нејзините доблести на насилност, на интелигенција и на порнографија). Овој идиотизам без почит, проткаен со инфантилизам, и со насилство без причина, ќе биде оној идиотизам

на Хидропатите, на Фумистите, на Некохерентните (1882-1893), во една епоха која се забавува со изданијата на Петоман (Pétomane) и ќе го дочека основањето на l'Almanach Vermot (1886). Жил Леви (Jules Lévy) има 23 години кога Хидропатите (клуб основан 1878 од поетот Емил Гудо -Emile Goudeau) се растура. Во 1882, ја организира првата изложба на Некохерентни Уметности, на која што, во еден средношколски дух, не-уметници со разузdana фантазија ги исмејуваат официјалните салони. Овој настан ќе доживее таков успех што ќе треба да се продолжува од година во година, сè до 1893. Регаме (Régamey) таму изложува еден *Поглед на Париз* (Vue de Paris) составен од играчки залепени на еден картон. Фердинандус (Ferdinandus) таму го покажува *Селскиот поштар* (le Facteur rural), дел од антологијата на Некохерентни Уметности. Ова „дело“ секако била прва употреба на еден реален предмет на платно: една кондура вметната во паното го покажува својот поглед на гледачот, продолжува со насликана нога која се губи на хоризонтот и завршува со еден мал поштар гледан од грб, како трча по воз. Во 1884, можеше да се види *Корбијер од Ван Дајк* (Porc trait par Van Dyck) од Бриде (Bridet) среде скулптурите од тврдо сирење и сликите врз тазе моруна. Нема ни да ги спомнеме познатите монохромии од Алфонс Але (Alphonse Allais). И Сапек (Sapiek), ексцентрикот, ситуационист пред своето време, којшто од скандалот направи своја професија, „Опиштогаши, поетскиот јазик навлежува во секаков вид авантури. Оние друштва, коишто обично ги сметаме за „помалку значајни“ како Корбијер (Corbière) или Шарл Кро (Charles Cros) - или коишто храбро ги изнорирале како А. Але - покренуваат механизам чијшто ефект можат генес со полно право да се сметаат за мошне значајни.“ И така е поставено прашањето за современите реперкусии на овие неумесни шеги на крајот на векот. Некохерентните започнуваат една историја на идиотизмот која што ја претставува самата суштина на модерната. А, Але, како да знаел, во каталогот на Изложбата на Некохерентни Уметности во 1884, се претставил како „ученик на Мајсторите на дваесеттиот век“.

Овој ист идиотизам ќе биде баран од Дадаистите, и ќе биде сосема типично отелотворен од Ричард Хуелсенбек (Richard Huelsenbeck). „Дадаизмот е идиотски. Вистинскиот дадаизм се смее, се смее“, ќе потврди првиот дадаистички манифест напишан и прочитан од Хуелсенбек вечерта на 12 април 1918 во Берлин. Група исто така поврзана со Дадаистите беше и групата наречена Глупав (Stupid), која што го издаде *Билтенот Д.* (Келн, 1919). Иако беше настрана од берлинското движење, Швитерс (Schwitters) сепак покажа сличен став изјавувајќи: „Јас сум буржоаски и идиотски“.

Друг манифест-трактат, од 12 јануари 1921, разделен низ Париз, под наслов *Дадаизмот погиза сè* (DADA soulève tout) вели: „Империјата на Дадаизмот сакаат да ви го презентираат Дадаизмот во една уметничка форма којашто тој никога не ја имал - Граѓани,

генес ви презентираме во една порнографска форма, еден вулгарен и барокен дух кој нема врска со ЧИСТИОТ ИДИОТИЗАМ баран од ДАДАИСТИТЕ - ТУКУ Е ДОГМАТИЗАМ И ДРСКА ИМБЕЦИЛНОСТ.”

Идиотизмот е спротивен на претенциозноста, на обидот да нè натера да ги помешаме длабокомисленоста со сериозноста, на онаа претенциозност која не е толку употреба на интелигенцијата колку е употреба на културата со цел да заплаши. А токму на оваа претенциозност на писателите кои се обештетуваат „од она што го нарекуваат безвредност на содржината во една „блажородна“ и „нежувана“ форма“ Бенџамин (Benjamin) ќе ги спротивстави малите прозни дела на Роберт Валсер (Robert Walser) и нивниот стремеж кон безначајноста, кон глупавоста. И токму против оваа претенциозност ќе се бори Дибифе (Dubuffet) во крстоносната војна против „задушливата култура“. Идеолошки доведен да ги брани, како единствени претставници на креацијата, безимените, а особено оние без култура и без дух, будалите, тој ќе го предвиди лудилото како краен и нефиктивен пример на овој идиотизам за којшто зборуваме. Тоа е крајното место, коешто е едвај видливо, далеку зад „култивираната“ земја каде што логосот ја определува перспективата, и каде што се отелотворува, во еден вид апотеоза на безумието, напуштањето на логиката и на здравиот разум кон што се стреми модерната во целина.

Да се навратиме на дадаизмот, онаму каде што тој се покажа најмалку надарен, а тоа е токму тогаш кога ја заборава фарсата која што го мотивираше, за да ги „осуди“, во буквална смисла, своите „непријатели“, на најнадуен и најморализаторски начин. Тоа беше случајот во 1921 година, за време на интелектуалниот процес, покренат против Барес (Barres). Оваа поставка, стратешки важна за младиот Бретон, беше мошне сериозно реализирана. „Дадаизмот“, пишува Жорж Иње (Georges Hugnet), е нејасен: се сомнева во сè и не се сомнева во ништо, како да не разбира дека му ја задушуваат смирата. Воопшто не е природно Дадаизмот да претседава со еден суд, бидејќи зазема страни, а не пресудува. Од сите сведочења, она на Цара (Tzara) е едно од рејките коешто, со својата лежерност и навредливост, ја сочувува дадаистичката обоеност и намерно одбива да се потчини на литературната маѓејсаност...“ Пикабија (Picabia), од своја страна пак, остро се спротивстави на овој суд, кој не му доделуваше никакво место на хуморот.

Футуризмот, што е помалку познато, не остана покус. Арно Лабел Рожу (Arnaud Labelle Rojoux), во *Пародиската уметност* (L'art Parodique), потсетува дека Маринети (Marinetti), во својот Manifeste-Music-Hall ги славеше „моќните карикатури; длабочините на смешното; претелотворувањето на изриците на зборови, на шеѓите, скокањето од тема на

шема; целата ѝама на жлујавоста, на имбецилноста, на простиошилакош и на ајсурдош, коишто неусетно ја шуркаат интелигенцијата на работ на лудилош.”

Со Пикабија се наметнува фигурата на аматерот во уметноста, потсмешлива варијанта на љубителот на уметноста: „Јас ѝи надминувам аматеришѝе, јас сум над-аматер.” „Моишѝе дела се сметтаат за не многу сериозни, бидејќи се напавени без задна мисла за шѝекулација и дека јас ѝи работам забавувајќи се, како да сѝоршѝувам.” Пикабија застанува на страната на дилетантизмот и некомпетентноста, којашто истовремено е гаранција за неконформизам и за задоволство. Подоцна, Ролан Барт (Roland Barthes) забележа свое видување на аматеризмот: „Аматерош ѝо продолжува своешѝо уживање (amator: оној кој сака и сака); и воошшѝо не е херој.”

Аматерот Мишкин

Идиот е оној кој не знае што се случува, кој е тука случајно, чиешто единствено алиби е несреќата или страста. Принцот Мишкин е аматер во животот, осуден да ги проценува ситуациите и луѓето како секогаш да ги среќава за првпат; аматерот Мишкин не знае да се здобие со искуство, а навиката за него нема никаква дидактичка вредност. Ослободен од тежината на искуството, секој миг од неговиот живот го повикува, или пак го осудува, зависи, на експериментирање. Инаку Панамаренко, пронаоѓач на машини што не работат, славен претставник на високиот белгиски инспириран и култивиран идиотизам, заедно со Жак Лизен (Jacques Lizène) и Жак Шарлие (Jacques Charlier), едно од своите возила на гасеници ќе го нарече Мишкин.

Дишан (Duchamp) беше исто така експериментатор, а освен тоа и голем шегаѝија. Пронаоѓач на ready made, професионален демобилизатор на артистичките креда и на наследниот фолклор, човекот кој ја потресе уметноста на крајот на векот влезе во Историјата носејќи ја маската на теориски целат, леден егзекутор како емајлот на неговата Фонтана, ладнокрвен убиец на последните остатоци од чувствата и инспираѝијата во уметноста. Се разбира, ова апологетско читање на Дишан е произволно. Сосема поинаква би можела да биде маската ставена на неговиот гроб. Зашто делото на Дишан има свои корени во виорот на смешките на некохерентните уметности, во удирањата со лакти и во пукањето од смеа на Алманахот Вермот (L'Almanach Vermot). Голем љубител на хумор од ниско ниво, и приближни претметкувања на зборови и гласови, Дишан го овековечува некохерентниот дух и се храни со него додека соработува како хуморист во Смеа (Rire), во Насмевка (Sourire) и Courrier francais, весници со кои се поврзани многу „Некохерентни”

како Вилет и Хенри Греј (Willette, Henry Gray). „Нежоваша прва изложба, забележува Лабел-Рожу, ќе биде одржана во Салонот на хумористичките во 1907. Иако то истаакнува својот долг кон илустрациите на јазикот на Брисе (Brisset) и Расел (Roussel), кусата формула сепак повеќе го карактеризира духот на Дишан, и тоа токму онаа од легендите на неговите карикатури, кои во неговите случаи, исто како кај Некохеренциите, се базирани на илустрации на зборови.”

Рене Магрит (René Magritte), воден од својот ортак Луи Скитнер (Louis Scutenaire), во 1947 и 1948 ќе се посвети на својот „période vache”. Пред овие триесетина весели и бујни платна, некои луѓе (Андре Бретон особено), заклучија дека бурлескното во уметноста мора да почитува одредени предности. „Оној што последен се смее, најслајко се смее”, се закануваше Елијар (Paul Eluard) во книгата на посетители на париската изложба. Влијанието на „ескрогрифите” на Луи Фортон (Louis Forton) беше дотолку видливо, што оваа серија би можела да се нарече „la période Pieds Nickelés”. Исто така, Broodthaers ќе употреби една формула на овие предци на браќата Маркс, „нови трикови, нови шеми”, за време на својата париска изложба l'Angélus de Daumier, во 1973. Во двата случаи, се работи за белгиски уметници кои излагаат во Париз, изигрувајќи селаништа кои одеднаш се нашле во библиотеката и меѓу среброто на аристократите во центарот на светската уметност. Имитираат глупаци, се прават идиоти. (текстот на Скитнер: les Pieds dans le plat). Овие крајно непристојни и идиотски платна на Магрит ги најавуваат les Croûtes и Régressions на Гасиоровски (Gasiorowski). Гасиоровски, покрај овие растурени и безобразни слики, се појавува уште повеќе да го прецизира своето пре-анално уживање кое што владее со неговата страст: уметникот со своите играчки; уметникот-конвалесцент, ношница и завои околу черепот, помеѓу ретардираност и трепанираност; уметникот во псевдо-комични мизансцени, којшто ги завитка своите 13 Impuissances во кеса за ѓубре.

Помалку надарена од Швајцарија (Roman Signer, Biefer & Zraggen, Fischli Weiss), или од Белгија со идиотизам, Велика Британија сепак познава неколку крајно глупави линии на движење. Меѓу учениците на Каро (Caro), во St Martin's School of Art, особено ќе се развие една хумористичка тенденција, анимирана од Бери Фленаген (Barry Flanagan), Жилберт и Џорџ (Gilbert & George), и Брус Меклин (Bruce McLean). Овие, како реакција на формализмот на Новата Генерација, заговаран од Вилијам Такер (William Tucker), ќе ги надминат границите на скулптурата додека не ја дисквалификуваат. Брус Такер ќе го создаде Д.З.В.Н.Х.В.У.: Друштво за враќање на хуморот во уметноста. (S.F.P.B.I.A. : Society for Putting Humour Back Into Art). Во 1971, тој ја основа Nice Style, The World's First Pose Band, група уметници кои имаа за цел да го исмеваат конвенционалното и лажната длабочина на многу уметнички потфати. Со Fallen Warrior (1970), тој ги карикира

ставовите на ликовите на Мур (Henry Moore), ракувајќи со пародијата како со оружје кое ќе го употреби против скулптурата, а нема да ги поштеди ниту пријателите, како на пример Ричард Лонг (Richard Long).

Најсвежо расцветаните цвеќиња на гранките на ова чудно генеалогско дрво го носат името Joachim Mogarra; Thomas Hirschhorn; Gilles Barbier; Saverio Lucariello; Philippe Mayaux; Véronique Marchetti; Marc Boucherot; Véronique Boudier, Olivier Blanckart; Stéphane Bérard; Jonathan Monk. А потоа и Arnaud Labelle-Rojoux, Ernest T., и двајцата нахранети со духот Vermot, како и од читањето Daily Bul. Петер Ланд, дански уметник, ги истражува пак териториите на срамот. Неговите видео-снимки, нешто помеѓу аматерски порно-филмови и првите документарни филмови за хистерија, изгледаат како да ја „фиксираат“ опсценоста. Таа не се распостила, туку се наметнува со несмасност (како што велиме за некоја шега дека е несмасна), со заглибување на нејзиниот механизам, со невештиот чекор на медиокритетот. Еден патетичен и весел медиокритет, кој на сожалувањето не му остава никаква шанса. Peter Land d. 5. мај 1994: уметникот, по гаќи и по чорапи, штрчи пред камерата, во ладната и лошо распоредената светлина на една неонка, која брише секаква форма, а ги истакнува сите грешки, слабости и мани. Мрда повеќе отколку што игра, на диско ритам, и на крај се расobleува. Во Pink Space (1995), уметникот, „преправен“ во заборавен пејач, се доближува до една барска столица, се насмевнува, седнува... и жално се наместува. Сцената се повторува бескрајно, исцрпувајќи сè што било комично во неа. Комиката во стилот на W.C. Fields, неосетно лизга кон онаа на Бени Хил. Останува само мачното чувство на нешто што пропаднало. Зашто интересот на идиотизмот не лежи во претставата што тој ја дава за себе, и што знае само да повреди. Тој повеќе се состои од еден вид лесно испарлива пудра, што останува на плочките: ситен отровен прав, производ на безумниот колеж. Исто како мелницата, која не знае да нè привлече освен со истото движење што се повторува, и нема друга вредност освен квалитетот на своето брашно. А она што идиотизмот се обидува да сомеле, тоа не се само аскетските идеали во коишто Ниче гледаше *„вистинска свештенска вера“* на филозофот, свештеникот и уметникот, *„најдобар инструмент на нивна моќ и овластување од семејството за нејзино извршување“*, туку и самиот идеализам, оној кој владее со почетоците на предбрачната поезија или кој е закрпен во знаме од приврзаниците на академизмот кој постојано се препородува како најпатетичен авангардизам. Додека сериозното и помпезно дело, кое има за цел да заплаши, не постои ако не се земе предвид, идиотското дело единствено бара да биде занемарено. Додека кај првото се бара ефектот за да се потврди, второто се гледасамо при отскокнувањето, за да исчезне штом ќе го постигне ефектот. Кога римските легији се враќале триумфално, а Императорот се враќал крвавејќи, со ловоров

венец на главата, примајќи го едногласното уважување од Империјата, тој бил напаѓан и нарекуван со најлоши имиња, долж целиот славен пат од страна на една агресивна и гротескна идиотска фигура. Еднодневни идиоти, чишто имиња не се никому познати, бидејќи нивната нечесност била нивен долг, и бидејќи нивното постоење се состоело во ова непосредно избувнување на нивната дрскост. Зашто, ако најдобар начин да се избегне компромисот и лагите на апсолутното, е да бидете недостоен кон нив, исто толку е вистина и дека така ризикувате да исчезнете, да го уништите својот добар глас до тој степен никогаш да не го повратите. Уметниците - најтипичен пример за тоа е Кристијан Болтански (Christian Boltanski) - плашејќи се за своето место во книгите на историјата, се откажаа од долги години некохерентна работа и забава, компромитирачка во смисла на среќа и бесполезност, за да се преселат во земјата со катедрали од шпер-плочи, каде што се ставаат цени и се тргува на големо со моралот на сожалувањето и со доблестите на Меморијата, оној голем нејасен блок што може да се исече според вашите потреби - денес Меморијата се обликува онака како што порано се обликувал каменот.

Интуицијата на смеата

Идиотизмот е поврзан, во различни форми, со некаква филозофија на разбирањето, осетлива на непосредното искуство. Непријателски кон формалистичкиот интелектуализам, само терминот спиритуалистички би можел да ни ја долови неговата суштина: естетистичката и анархистичката практика на идиотизмот се наметнува како „свесно и промислено враќање кон податоците на интуицијата“, да ги употребиме термините на самиот Бергсон. Спротивно на интелигенцијата, чијашто првична дестинација е практична (произведувачка на алатки) и чишто концепции и принципи можат да се применуваат само на материјата, интуицијата ни дозволува да се совпаднеме со чистото времетраење (како спротивно на просторизираното време), со слободното и креативно движење на животот и духот. И оттаму фактот што Бергсон, прашувајќи се за механизмите на Смеата (1900), подеднакво се интересира за различните природи на времето.

Така, пронаоѓањето на современата смеа, што веќе ја опишавме, се совпаѓа со појавата на нови теории за времето. Од научна гледна точка, но исто така и во културното поле. Се работи, значи, за движење од едно идно време, од вечноста кон едно почовечко време. Од романтизмот па сè до крајот на нашиот век, оваа временска рамка која ја бара уметникот за да го запише своето дело развиено во чекор со неговата демистификација. Кредото на авангардата гласи: пуштете го животот да го натопа доменот на уметноста.

Ова приближување на уметноста и животот, кое останува главна тензија на векот, не би можело да се случи доколку временската рамка на самото дело не ја смени својата природа. Од иднината кон сегашниот миг. Во „предметот“, или во неговото правење, секако, но и во самата тема. Со Мане и Дега, според Гаетан Пикон (Gaetan Picon), се раѓа модерното сликарство, коешто го откри „почетоците на еден свет, за којшто би било појасно да се мисли дека е комплишен“, а критиката го опиша „самото место на оваа слика, нејзиниот континент: ефемерното“. Дендизмот - со неговата теорија и пракса - не е туѓ на трендот на уметноста на однесувањето, како и на традицијата на случувањето: прослава на мигот, впишување на психичкиот или дијалектичкиот акт во својата строга актуелност, практика врзана само за нашето време, неподложна на конвенцијата и на потписот. Знаеме дека Оскар Вајлд сакал да слика и дека, од двете уметности, повеќе го сакал дендизмот од сликарството. Како студент на Оксфорд, негова најсакана книга била *Studies in the History of the Renaissance*, есеј на Патер. Од ова дело, тој ја задржал идејата дека животот е една низа од краткотрајни чинови, и затоа мораме до крај да го култивираме секој миг, барајќи го „не ѝлогот на искуството, туку самото искуство“. Оваа теоретска претпоставка, изразена во многу форми, ќе се наметне како една константа во уметноста на овој век, кој навистина ќе се дефинира како искуство на самиот живот.

А, смеата, предмет и проекција на идиотизмот во уметноста, одговара најдобро на овие барања: природен и непотчинлив израз на животот, врежан во мигот, не оставајќи друга трага освен споменот. Смеата, на крајот на краиштата, е совршената форма, идеална реализација на модерната, со што се потврдува интуицијата на Бодлер, според која модерната естетика на пренесеното чувство прераснува во психологија, и дури, следејќи ја формулата на Ниче, во една „физиологија“ на нервите, на здивот, на мускулите - што сè произлегува од смеата.

превод: Ана Пејова

Jean-Yves Jouannais - LE SIECLE MYCHKINE OU L'IDIOTIE EN ART (Art Press 216)



СКОПСКИ РАСКАЗИ

Со антологискиот расказ на Д. Солев, „Кружно патување на сенката“, и со еден духовит „шtos“ расказ на М. Јовановски го завршуваме малиот циклус „Скопски раскази“ што годинава излегува во Маргина, вкупно единаесет по број, од единаесет автори. Се обидовме да фатиме разни тенденции, да соочиме различни поетолошки системи и дури различни генерациски позиции. Освен пресудниот критериум, квалитетот на напишаното, т.е. уметничката кохеренција, важно ни беше да ја оцртаме токму комплексноста и, пак, различноста во писателските приоди кон тој кај нас недоволно развиен „жанр“ на тнр. „урбана проза“.

Голема благодарност должиме на госпоѓата Лидија Капушевска-Дракулевска која целиов проект првенствено го имаше замислено како книга (дваесетина автори со околу 25 раскази) и се надеваме дека дури таа евентуално отпечатена книга на најефектен начин ќе ги поентира целите на нашата едногодишна работа.

Иако овој циклус е завршен во списаниево, се разбира дека Маргина и понатаму е широко отворена за било кој тип на пристојна уметничка проза на македонски.

Димитар Солев

КРУЖНО ПАТУВАЊЕ НА СЕНКАТА

ВО ДОЛГИТЕ врели, летни пладниња еден човек врвеше по прашните, опустени улици - сечејќи го градот од едниот до другиот крај.

Човекот имаше палто на ислужен железничар, а на грбот му беше легнато, небаре самар по мерка, крупно плетено и со земја набиено врекиче. Ни еден автобус на Градското сообраќајно претпријатие не го примаше: од устињето на врзаното врекиче, како од отвор на цреп, се извишуваше младо стебло со мека кора. Тоа натежнуваше озгора, како од самиот врв на нагорна шурка, со својот кревок стеблук - над наведнатата глава од човекот.

Тоа беше железничарот Круме, татко на четворицата синови. Железничарот веќе беше во пензија: во рацете немаше мижливо фенерче, на нозете немаше тврди чевли. Ослободени од притисокот на шапката, неколкуте преостанати влакна на неговата глава - изложена на сите постојни и непостојани ветрови - лебдеа како скинати конци пајажина.

Снабден со крутите дозволи во меките џебови, што ги имаше издејствувано од Градското собрание до Погребалното претпријатие, железничарот го носеше својот товар со таква помирност како овој да му беше сраснат со грбот. Макар што пладнето му се стечуваше по лицето како растопена сончевина, тој не водеше сметка за растегнатите далечини на краиштата од градот.

А гробиштата беа секогаш на крајот од градот. И, како што градот се ширеше, така гробиштата беа сè подалеку - живите не сакаа да се мешаат со мртвите. Новите граѓани беа како старите селани: ги поттурнуваа вечните од своите живеалишта, имајќи го на ум својот спокој, а немајќи многу почит кон туѓиот мир.

Кога го закопаа Митруша, она лето со модри главучки на прашните боцки, гробиштата беа во Црнице, на јужниот крај од градот. Црно ти било пишано, се викаше тогаш, во Црнице да те закопаме; му викаше железничарот Круме на сина си Митруша. Тоа беше уште во времето на војната: меѓу гробовите и рововите како да немаше разлика, и едниот и другиот можеше да те затрупа. Меѓу христијанските и еврејските гробишта водеше заеднички пат со длабоки бразди во црната земја. Под гробиштата беше станицата со своите слепи колосеци, над гробиштата беше Водно со своите осамени вили. Штотуку излезен од чадот на јагленот и од миризбата на згурата, човек ги плакнеше очите не толку од водата на Водно колку од солта на солзите. Тука, на рамнината од гробиштата - раскопана од кртот на болката, од тој гробар на мирот, мирисаше на цвеќе откинато од корен. Мирисаше на растопен восок, на превртена земја, на засушен лист. Железничарот

Круме засади дрвце над гробот од Митруша. Во лето е умрен, си викаше, нека му држи сенка. Наоколу, и од христијанските и од еврејските богати гробови, излегуваа до колената вземјените мермерни паметници, тие студеножили замени за топлокрвните загуби. Железничарот Круме, во саботите навечер, тука си ја пиеше сега својата ракија. Омрлушената шапка, со испотената опачина кон смраченото небо, му лежеше на коленото како падната птица.

Потоа, откако заврши војната, гробиштата ги пренесоа на источниот крај од градот, во Усје. Отаде каменоломот, под жолтите падини од лозја, гробиштата сега добија прави патеки со крупна песок. Над нив паѓаше белата прав од новата Цементарница, а зад првиот рид праштеа невичните пукоти од предвојничката обука. Новите гробишта, поттурнати вака подалеку од градската врева, пак не го добија својот мир. Под пустата рамнина, на која сега се дупчеше кртечината на гробиштата, се простираше како под колено зелениот аеродром - тој мек појас, од кој, наполно неверојатно, доаѓаше дотука острата бучава на авионите пред одлетување. Железничарот Круме не успеа заедно со Митруша да го пренесе и дрвцето од неговиот гроб. Разгранетото дрвце остана да прави сенка над раскопаната дупка, сè додека не дојдоа булдожери да ја израмнат земјата од старите гробишта за нови градби. Новите гробишта немаа ни едно дрвце, земјата беше сува и сива. Железничарот Круме нарама во расадникот нова фиданка и ја довлечка до гробиштата под каменоломот. Во лето е умрен, си мислеше за Митруша, нека му држи сенка. Фиданката имаше мека кора и стеблакот на врвот беше кревок. Додека ја набиваше земјата околу коренот, крвскиот стеблак климнуваше надолу како детска глава во оган. Железничарот Круме потоа го навади, и така - секоја сабота приквечер - доаѓаше да види дали пуштило корен и сенка. Откај градот доаѓаше црвен автобус со накренат опаш од сива прав, на последната станица истресуваше по неколку стари жени во црни шамии. Крстејќи се со сувите раце жените се распрскуваа по гробиштата - над гробовите никнуваа црни лалиња. Жените потоа ги разврзуваа шамиите, ги расплетуваа косите и почнуваа да редат. Железничарот Круме тогаш стануваше од под дрвцето и се искрадуваше од гробиштата - цимолењето на жените му се искачуваше по грбнакот како гасеница. Како и порано, макар и бавно, дрвцето се фаќаше на мртвата земја: пушташе кржлави лисја што веднаш ги побелуваше правта од Цементарницата, фрлаше скусена сенка што повеќе се вртеше околу коренот одошто се задржуваше на грбката. Откако ќе ја испиеше ракијата, железничарот Круме го полнеше шишето со вода и го истураше на коренот. Така и тоа дрвце се зафати, така и вториот гроб на Митруша се стори со сенка над глава.

Најпосле, гробиштата ги префрлија на северниот крај од градот, во Бутел. Како и пред тоа, дрвцето беше толку извишено и разгрането - што железничарот Круме не можеше

ни да помисли да го пренесе од едниот на другиот крај на градот. Откако ги префрли останките од Митруша, веќе начнати од првото селење, тој уште некое време доаѓаше на иселените гробишта кај каменоломот - сè додека дрвцето, не што се поболи или се исуши, туку просто беше искубано сосе корен од земјата, како троскот. Со раскопаните гробови и откорнатите дрвја, старите гробишта прилегаа на провалена кречина од која во бегство е собрано и последното ковче. Железничарот Круме не можеше да гледа како машините ќе ја израмнат таа копана и прекопана земја - како ништо да немало, како ништо да не било.

Бегајќи, колку од редовите на жените толку и од ринењето на машините, железничарот Круме се качуваше на автобусот - сега празен, можеше да се качи. Го залепуваше билетот за долната усна и седнуваше што поблиску до шоферот; железничарот Круме, и покрај толкугодишната работа на железницата, највисоко што се качи беше да ја полни локомотивата со јаглен. Приквечерното небо одеднаш заврнуваше, автобусот тргнуваше со капки на стаклата. На секоја станица, заедно со патниците, влегуваше сè повеќе кал - дрвените ребра на подот ја стружеа од затестените пенчиња. Од рамењата на луѓето здиваше свежината на дождот. Стаклата сè повеќе се замаглуваа, на подот од предната платформа сè повеќе пагаа употребени билети. Така стигнуваа во градот: низ прозорецот - измениените улици прилегаа на надојдени, но веќе смиренени води. Дури кога ќе се симнеше на својата станица, железничарот Круме ќе забележеше на подот - меѓу внесената кал и фрлените билети - некоја китка трендафил, згазена на подот и згмечена во калта.

Одбегнувајќи ги локвите, колку што му дозволуваше видот, железничарот Круме се прибираше дома. Од усната го исплукуваше навлажениот билет, но од мислата не можеше да ја протера потребата - на најновиот гроб од Митруша да насади нова фиданка. Со таа грижа, грижа на утрешниот ден, ја притвораше портата зад себе и се всираше во осветлениот прозорец од кујната. Старата, врзана за постела, уште го чекаше: да го испијат својот чај, да разменат по една воздишка пред легнување и да си свртат грб во заедничкото легло.

Откако им умре Митруш, првата рожба и сè уште првата загуба, многу години поминаа и уште повеќе времиња се менија. Другите синови, фала на времињата, си застаана на нозе; и тоа толку си застаана, што веќе не им ги видоа ни петиците како кој пркнуваше, така и се губеше. Сите изучија по нешто, се изобуја во крцкави чевли и се закачија за шушливи фустани: одвреме-навреме пристигаа писма, но синовите не се враќаа. Стариот и старата, испраќајќи го поштарот, гледаа како оградата од летви сè повеќе оштрбува.

Од полјаната сега немаше ништо - сета ледина, од тревата и боцките до земјата и камењата, беше скалапена во градби: Средно уметничко училиште, Детска градинка, Општинска поликлиника, повеќекратни живеалишта. Жолтата врвица, што сува понорничеше преку зелената полјана, сега беше широка како улица - макар што уште не беше направена како улица. Околу нивната ниска куќичка, високо како тополи, изникнаа шарени балкони на грдни повеќекатници, од кои дење-ноќе се уриваа нови шумови. Светот копкаше околу себе за да се качи на глава.

А железничарот Круме остануваше долу, чекајќи и него да го сринат - макар што главата одвај му се гледаше над земја. Како која градба ќе се извишеше над нив, така железничарот Круме сè пониско ја држеше главата. Се поклопуваше ли тоа староста негова со младоста на градот? Стариот железничар не мислеше на тоа, тој само молеше - накревајќи си ја главата кон сè потесното небо - да не му ја урнат куќарката пред самиот да се урне, и тој и старата.

Навистина, секаде се уриваше; секаде, пред да се гради, се уриваше - мораше да се урива. Железничарот Круме го разбираше тоа, и не само што го разбираше, туку го објаснуваше и на старата. Стрпливо, како на наглува, објаснуваше дека старото прво треба да се урне за да се крене потоа новото. Па дури и веднаш да не се крене, додаваше во објаснувањето, пак треба да се урне, зашто го нагрдува она што веќе е кренато како ново. И ние ли, потпрашуваше старата погледнувајќи накај покривот кој прокапуваше на секој подолг дожд. И ние, одговараше стариот железничар Круме, а во себеси молеше: само што подоцна. Ќе не уриваат што ќе не уриваат, ама барам да биде по нас. И гробиштата ли, пак потпрашуваше старата веќе затворајќи ги очите. И тие, пак зборувааше стариот: ако мртвите не им отстапат место на живите, кој ќе го стори тоа? Старата со стенкање легнуваше во постелата, мислејќи се дали во прозорецот утре ќе го дочека обденувањето. Ќе се умира, си викаше како да се утешува пред да засpie; ќе се умира, старо. Ќе се умира, се согласуваше со неа стариот пред да си го залепи грбот со нејзиниот. Ќе се умира, старо, туку здравје нека е.

А утредента, уште со петлите, стариот железничар го одлепуваше стоплениот грб од постелата и се качуваше на покривот да ги пререди ќерамидите. Озгора, како од гулабарник ја гледаше старата како на железната шипка ги спружува испраните алишта - сè крпа до крпа, сè дамка до дамка. Некогаш, од таа шипка, нивните синови имаа направено вратило - и старата, колку и да ги колнеше, не им го земаше за сушење алишта. Некогаш на таа железна шипка, која сега пушташе 'рѓа на алиштата, нивните синови се бесеа како мајмуни - уште кутрите, не беа слезени на земја. Сега се слезени, ама ги нема.

Ги одвеа провевот на животот, како кој застануваше на земја така и го одвејуваше тој провев - белки рацете им се жилави за нови вратила. Стариот железничар ги прередуваše ќерамидите за нови дождови и ништо не довикуваше на старата, гледајќи ја како се испиња по за'ргената шипка. Како што старееме, си мислеше симнувајќи се од покривот, така и се смалуваме. Потоа ги измиваше рацете на пумпата, која веќе долги години суво кашлаше, и ја оставаше старата да го стави на огнот танкото варилце за ручек.

Кога и да излезеше од дома, сега - откако ни едно дете не остана кај нив - железничарот Круме секогаш кажуваše на старата каде ќе оди. Ќе одам, велеше, да видам за куќата: да не сакаат да ја уриваат? Или ќе речеше: Ќе појдам да го обидам гробот на Митруша. Старата, веќе одамна неподвижна, се согласуваше со сè - само да знае каде е. А тоа, на куќата, не требаше за друго, туку да знае дека ќе се врати! Сите деца излегоа на тебе, го колнеше кога знаеше дека нема веќе да излезе тој ден: ни едно не се врати; и ти беше таков - кога ќе излезеше, не знаеше за враќање. Стариот железничар нестрпливо си ја поправаше шапката, без потреба поткашлувајќи во дворот - на чистиот воздух. Знаеше тој дека е права, но во својата сила над неа знаеше, исто така, дека е бессилен пред најзините клетви. Па ја смируваше пред да излезе, оставајќи ја грижата варилцето да го зготви што почеревишно - небаре како залог дека навистина ќе се врати.

Но каде можеше да остане тој, ислужен железничар без ни една синовска рака под мишка? Ќе се поврткаше низ градот, проверувајќи ги скудните права на остатокот од својот живот, па ќе се вратеше дома утешен што утрешните грижи не му се поголеми од денешните. Единственото што го имаше, што му беше останато од она што го имаше, тоа беше пагурчето ракија; шишето ракија, додека беше на работа, сега беше смалено на пагурче, откако појде во пензија. Соседот, бог да го поживее, уште се држеше на нозе за да вари ракија - железничарот Круме, штом појде во пензија, се претплати кај него: секоја втора вечер по едно шишенце од тоникум. И покрај противењето на збунетата старица, железничарот Круме ја убеди дека по едно пагурче од тоникум секоја вечер не само што е подобро, туку и помалку од цело шише од кило секоја сабота. Така, секоја приквечерина, откако ќе си починеше дома по скитањето в град, тој го преполуваше пагурчето - седнат на мало столче под стреата пред влезот и загледан во градбите што растеа како тополи околу нив.

Но, иако градбите што растеа како тополи го потурнуваа него - со куќичката и старата - сè пониско од земјата, железничарот Круме сепак се враќаше дома со претчувство дека ќе здивне: ако ништо друго, тоа го ветуваше преполовеното пагурче. Зашто, од своја страна, колку и да се чинеше на старата забавно, врткањето в град за стариот железничар

беше сè ново и поново разочарување. Службениците по установите сè помалку го слушаа, неговите врсници по парковските клупи беа сè поздодедни, градските улици стануваа сè подолги за изодување. Железничарот Круме имаше дури впечаток дека доаѓа до своите права - за задржување на старата локација од својата куќарка или за извојување на нова локација за гробот на Митруша - не толку по силата на самите права, колку по здодевноста на своето присуство. Службениците му ги подаваа потврдите од шалтерите како да му ја издаваат неговата сопствена посмртница - толку се надеваа дека последен пат се гледаат. Но стариот железничар беше неосетлив за нивните рамнодушни лица, нему му беше важно нешто да го одржува во живот. А што можеше да биде тоа, ако не беше барем грижата за веќе мртвите нешта?

Митруш беше мртов, другите синови беа мртви, куќата беше мртва - повеќе или помалку, сè беше мртво. За стариот железничар Круме, додека беше надвор од дома, тоа беше совршено јасно. Но за истиот него, додека беше дома, тоа не беше така - старата со него за сите тие работи зборуваше како за живи. Зарем можеа да ги пренесат во мртвите, кога и самите сакаа уште да бидат живи? Градот не сакаше да се меша со гробиштата, живите не сакаа да бидат блиску до мртвите - но железничарот Круме и неговата стара, и не сакајќи, живееја со нив како навистина да се уште живи.

Беше ли кај Митруша, прашуваше старата кога ќе се вратеше железничарот од град. Бев, одговараше Круме како да бил кај некој со кого штотуку двајцата се поделиле. Како е, потпрашуваше старата, а во гласот потреперуваше надевањето дека не е полошо од вчера. Добро, одвраќаше стариот, белки во новите гробишта ќе му биде подобро. Го насади ли дрвцето, пак прашуваше старата - таа ги знаеше сите негови движења, колку помалку беше способна за сопствени. Денеска не ми успеа, се мрштеше стариот на себеси, ама утре ќе биде. Да побрзаш, му викаше старата како себеси да си вика: кутриот Митруш, барем сенка да има. Ќе биде, старо, ја тешеше железничарот Круме; денеска не бидна, ама утре ќе биде - така ми кажаа, така ми ветија. Кутриот Митруш, си шепотеше старата веќе не слушајќи го: барем сенка над глава, барем најпосле да се смири.

А самата таа, колку повеќе се смируваше истрошената снага, толку помалку наоѓаше мир за душата. Стариот железничар ја слушаше ноќе како се превртува во постелата - како се бори со лошите мисли. Стенкајќи, по некое време ќе се кренеше и ќе отшеташе боса до каселата: таму, во мракот, го прередуваа чеизот за умирачка и си зборуваше со децата. Круме немаше срце да ја сепне, му се чинеше дека тоа би било и бесполезно - како месечар, таа сè повеќе запаѓаше во својот свет. Колку помалку беше годна за работа, толку повеќе запаѓаше во тој свет. Порано, барем работата ја одржуваше присутна за овој

- грижата за живите деца не оставаше време за мисла по умрениот. Но како што децата - едно по едно, како загуба по загуба - ја празнеа куќата, така и старата остануваше сè повеќе со празни раце, без грижа и без работа. Барем едно, си викаше не знаејќи што да прави со рацете, барем едно да ми останеше; барем едно внуче да ми останеше.

Така, уште во раните зори кога во прозорецот ќе го видеа бледото обденување, тие не скокаа од постела како порано. Свртени со грб еден кон друг, се преправаа дека уште спијат - што работа ги очекуваше да станат? Еден чај, едно варилце и пак чај. Свикнати цел живот да работат за други, ним им се чинеше дека нема што да работат за себе - она што уште го бараа од животот, веќе одамна не беше во нивните раце. Сепак, сега стариот прв стануваше: одеше на пазар колку да го покрие дното од торбата со поевтин зеленчук, па се враќаше дома да ја искра попарата од млак чај или кисело млеко. Старата чекаше да слушне од него какво варилце да зготви за ручек, а можеше патем да пропере некое алиште или да ја фати метлата.

Така почнуваше денот на стариот железничар Круме, така почнуваше неговото талкање низ град. Градот се ширеше како капка мастило на попивателна хартија и гробиштата беа сè подалеку и подалеку. Пензионираниот железничар мораше секогаш одново да ги проучува автобуските линии, што водеа до веќе новите гробишта. Гробиштата се селеа од еден крај на друг, автобуските линии се менуваа преку ноќ, матичната служба си го затуруваше трагот во сè постари и позапустени згради - а човек мораше постојано да биде во тек со нештата. Ако испуштеше нешто, тешко можеше после да ги воспостави врските - да ги собере скинатите конци, да биде пак во тек со промените на нештата. Затоа стариот железничар, уште штом на пензионерските клупи ќе почнеше да се шушка за некоја новина, веднаш почнуваше да ги обиколува шалтерите и да бара нови потврди. Никогаш не се знае, си викаше, никогаш не се знае кога ќе те отпишат од живите.

Со тврдите потврди во меките џебови, стариот железничар го почнуваше допрва своето талкање низ градот. Новите потврди, навистина, бараа ново молење и уште толку ново чекање, но установите што ги издаваа беа барем толку мудри да не се селат многу подалеку од центарот на градот - како што тоа го правеа гробиштата. Затоа талкањето дури потоа почнуваше: требаше прво да се најде кола што ќе ги пренесе останките, требаше потоа да се најде човек што ќе го откопа стариот гроб, требаше потем да се најде друг човек што ќе го закопа новиот гроб, требаше најпосле да се најде поп што ќе ги смири останките на мртвиот. А требаше сите тие нешта да се згодат во исто време, за да се изврши тоа веќе вечно селење како што треба - без застои и пропусти.

Не кажувајќи на старата, железничарот Круме го изврши последното селење на гробот од Митруша без сите тие церемонии. Немаше веќе - не само трпение, туку и пари. Една ноќ, кога имаше испиено за храброст цело пагурче ракија, ги собра крадешкум коските на Митруша во торбата за пазар и така со нив се качи на автобусот што водеше на другиот крај од градот. Прости Митруше, си шепотеше попат - додека автобусот минуваше низ центарот излегувајќи на другиот крај од градот. Прости Митруше, си повторуваше за целиот пат држејќи ја торбата на колена како што се држи колевка на новороденче. Никогаш дотогаш железничарот Круме не се чувствувал толку виновен пред својот прв син - дури ни тогаш кога го испраќаше острижен во туѓа војска, за да си го намали товарот на куќата за една уста. Таа вечер, сместувајќи ги коските на Митруша во новиот гроб, стариот железничар се зарече дека никогаш веќе нема да ги распретува - ни да го сели, ни да го пусти, ни да го штуре. Па макар градот се урнал од ширење.

И сега, по сите тие селења, ја носеше на грб новата фиданка. Вреќичето со коренот му лежеше на крстот како на свикнат самар - стариот железничар се сеќаваше дека вака ги носеше на грб сите свои синови кога се качуваа на Водно. Кревкиот стеблак му висеше над главата, потресувајќи се на секој чекор - како секира да го удираше по младата кора. Сенката од стеблакот беше толку мала, што одвај му ја погодуваше зоврената глава. А пладнето блескотеше, топејќи ја својата сончевина по испразнетите улици.

Стариот железничар одеше од едниот крај на градот до другиот, носејќи ја младата фиданка за најновиот гроб на својот најстар син. Улиците се отвораа пред него како сè нови и сè попусти суводолици, и сите автобуси на Градското автобуско претпријатие ги затвораа своите гумирани врати пред него. Така, дури вечерта, некогашниот железничар, татко на четири сина, го насади дрвцето на уште пресниот гроб од својот оддамна умрен Митруш. Го навади прво со својата пот коренот, а потоа седна под неговиот уште кревок стеблак и здивна: пак имаш сенка, синко Митруше.

Под него, по работ на градот, се распознаваше кругот по кој се селеа гробиштата. Сонцето одеше под земјата, копајќи во градот крвава прав. Железничарот ја крена главата кон небото и почувствува како тоа полека го положува на плеќи, до гробот од сина му Митруша.

Мето Јовановски

ЧОВЕКОТ ВО СИНА ОБЛЕКА

Секому веднаш му паѓаше в очи по неговата сина отворена боја на облеката. Одеше исправено, со спокојни чекори и гледајќи само право и далеку пред себе. Трепкањата на рецките на плочникот под неговите нозе одминуваа незабележано и понесувајќи го.

Кога дојде пред масичката на уличниот продавец на весници, застана. Но не се сврте. Се вкочани како манекен, бркна во џебот, извади една десетдинарка и дури откако ја остави на масичката, сосем малку ја одзаврте главата колку за да види што ќе земе, ја подаде раката, го преви весникот што му беше подаден, го стави под мишката и продолжи да чекори исто онака студено и исправено загледан повеќе во својата далечна цел одошто каде и да било пред себе.

На аголот пред него се наоѓаше автобуска станица. Кога се приближи, го крена погледот кон таблата поставена на столбот малку подолу од аголот, што оддаваше постапка на промислен човек.

Човекот во сина облека застана токму под таблата на која беше испишан бројот тринаесет. Застана со едната нога сосем малку подистурена напред, го зеде весникот в рака, го отвори и почна да чита.

А улицата го живееше своето секојдневие. Луѓето одминуваа нагоре-надолу и многумина фрлаа поглед кон човекот во сина облека што беше понесно дисциплинирано застанат токму под таблата со која беше означена автобуската станица.

Од зинатиот влез на болницата излегоа двајца селани со торби преку рамо и одејќи молчешкум, застапаа на работ од тротоарот и малку понастрана од човекот во сина облека. Останаа тука со зачуденост во очите како да не знаат дали воопшто треба да чекаат.

Човекот во сина облека им фрли еден дискретен и испитувачки поглед. Потем, не криејќи ја својата ненавидливост, продолжи да чита.

Двајцата селани, не поместувајќи се и како задремани, стоеја на истото место со главите обесени на мршавите и во коса обрасмени вратови. Стоеја еден до друг и малку понастрана од човекот во сина облека.

Човекот во сина облека им фрли уште еден поглед и сега построг. Сега во неговиот поглед можеше да се забележи дури и лутина. Задржувајќи го весникот во десната рака,

левата ја подаде кон оној што беше поблиску до него. Гадливо го гибна со прстот по рамото и, кога оној, тешко доаѓајќи до свест што се случува, се сврте кон него, му рече:

- Чекате автобус?

- Аха, - рече едниот од нив, а другиот дури сега почна да насетува дека нешто станува.

- Тогаш, - рече човекот во сина облека, - треба да застанете во ред

Тие зачудено го припогледнаа, ги вкрстија своите погледи и очигледно не сакаа да го прифатат она што им го рече тој, но сепак се потчинија. Застанаа зад него еден до друг.

- Луѓето кога чекаат автобус стојат еден зад друг, а не еден до друг, - им забележа човекот во сина облека.

Тие бавно се погледнаа и пак го послушаа.

Сега сите тримина чекаа во ред еден зад друг.

Човекот во сина облека преврте друга страница од весникот и продолжи да чита.

Оние зад него стоеја не поместувајќи се, но беа вознемирени од нестрпливост. Изгледаше како да би дале сè на светот само да можат да се свртат еден кон друг и само да се погледаат верувајќи дека со тоа ќе си објаснат сè. Но не смееја. Се задоволуваа со тоа што скришум пракаа погледи во грбот на човекот во сина облека.

А тој за момент ги одлепи очите од колоните на весникот за да погледне колку е часот. Потоа пак продолжи да чита. Сепак кога дојде некој средовечен човек, го забележа. Виде како тој нестрпливо мина нагоре крај сите тројца и потоа се врати и застана пред човекот во сина облека. Оној што дојде погледна по улицата нагоре, потоа пред себе, ги стави рацете во џебовите, пак ги извади и не знаеше што да прави од здодевност. Се сврте кон тројцата и почна да ги загледува. Го преместуваше погледот од еден на друг како по нотна скала сè додека не го сретна студениот поглед на човекот во сина облека. Тогаш се сврте кон улицата и малку веднат, со рацете во џебовите, почна да ги составува врвовите од обувките. Двајцата селани очекувајќи и протесно гледаа де во него, де во човекот во сина облека.

- Другар, - се чу гласот на човекот во сина облека. Двајцата селани живнаа, а новодојдениот љубопитно се сврте и несигурен дека зборовите што ги чу се однесуваат на него.

- Мислам, - рече човекот во сина облека - дека треба да застанете во редот.

Новодојдениот зина од несфатливост. Погледна пред себе како да му е потребно тоа за да го подготви своето противење, но кога пак го сретна строгиот, беспоговорен поглед на човекот во сина облека, без волја застана зад двајцата селани.

Тогаш човекот во сина облека продолжи да го чита весникот со несмалена стрпливост.

Потем дојде еден младич со девојка. Беа занесени еден во друг толку многу, што не го ни забележаа редот. Застанаа некаде пред двајцата селани и младичот многу внимателно го слушаше постојаното брборење на девојката. Човекот во сина облека како да не им обрна внимание. Оној што беше последен во редот, не поместувајќи ги нозете, почна да ја подава главата напред. Очекуваше да се сврти оној во сината облека. Но човекот во сина облека покажа дека овие двајца ги забележал дури малку подоцна. Потоа погледна кон нестрпливиот, како да сакаше да му препорача тој да ја преземе работата, но неговиот нервозен поглед го натера да се покае. Си го прибра погледот и на оние двајца им рече:

- Се надевам дека ќе го забележите редот?

Младичот и девојката пратија поглед по редот, се сретнаа со осум очи и четири прекора и по малку незадоволни, но сепак поради желбата да се допаднат еден на друг застанаа во редот. Прво еден до друг. И ќе останеа така ако за цело време не ги демнеше погледот на оној што беше пред нив.

Тогаш човекот во сина облека заврти нова страница од весникот и пак почна да нижи редови од колоните на својот поглед. Потоа пристигнуваа нови луѓе, по навика одеа да застанат некаде на страна, но не можејќи да го издржат притисокот на погледите на оние првите што човекот во сина облека толку многу ги дисциплинира, конечно застануваа во редот и така се направи еден долг ред.

Но автобусот сè уште го немаше.

Човекот во сина облека погледна во својот рачен часовник и потоа го свитка весникот. Го стави во џебот и чекаше готов да го дочека автобусот број тринаесет.

Но, автобусот и покрај тоа што спрема часовникот на човекот во сина облека веќе требаше да биде тука, сè уште го немаше да се појави од онаа страна на улицата. Човекот се сврте кон редот. До него беа оние двајца селани. Сепак полугласно рече:

- Во еден покултурен град ова не би се случило.

Зборовите ги чу само оној селанец што беше веднаш зад него, но не разбирајќи ги, се сврте кон другиот селанец и му прати потпрашувачки поглед. Другиот и не мислеше дека

имало нешто да се разбере. Се готвеше да плукне, но сината боја што со краиштата на окото ја забележуваше, не му дозволи да го стори тоа.

Од горе по другата страна на тротоарот пристигна еден младич со мустаќи протегнати токму по работ на горната усна и со вратоврска на која беа отиснати цела плажа мажи и жени. Младичот застана токму спроти редот што чекаше автобус. Човекот во сина облека ги забележа потсмешливите погледи на младичот емитувани кон дисциплинираниот ред муштерии на градскиот сообраќај.

Конечно по улицата се зададе автобусот број тринаесет. Луѓето се свртеа да го видат и редот како да се поколеба. Почна од задниот крај да се свива како сламка на пламен. Човекот во сина облека забележа дека може да се случи редот да се растури и прати поглед по неговата должина. Притоа, настојувајќи да се сретне со погледот на секого од редот. И редот се сталожи.

Автобусот застана така што влезната врата дојде скоро точно пред човекот во сина облека. Вратата се отвори и кога тој сакаше да пречекори, оној младич што беше застанат на спротивната страна на тротоарот се појави пред него со устата набрана како да потсвирува и со погледот полн иронија. За малку младичот ќе влезеше прв, но човекот во сина облека ја стави раката на задната страна од вратата, се настрани и на селанецот што беше зад него му рече:

- Влегувајте, молам.

Селанецот вџашено се колебаше дали да влезе.

- Молам, молам, - пак рече човекот во сина облека.

Селанецот најпосле влезе. Веднаш по него и другиот. Младичот од онаа страна на улицата со гримаса на устата гледаше во овој чувар на редот. На неколкупати сакаше да ги потпре своите гради на човекот во сина облека и да се истурка, но ниеднаш не се осмели да го стори тоа зашто овој често со својот студен поглед го опоменуваше. Младичот најпосле мораше да чека. А веќе му стана и незгодно да се среќава со погледите на оние од редот кои го гледаа со нескриено ненавидување. За разонода младичот гледаше некаде кон влезот на болницата. Се заинтересира со двајца во бели мантили кои брзајќи се појавија во длабочината на болничкиот влез.

Луѓето во автобусот влегуваа полека. Последен беше еден старец кому човекот во сина облека му помогна да се качи во влезот. Меѓувремено оние двајца селани некако збрани еден до друг вчуденевидено го гледаа човекот во сина облека. А тој му прати прекорен поглед на младичот и сакаше да пречекори кон влезот во автобусот.

Младичот виде како оние двајца во бели мантили во последниот момент стрчнаа и за час се најдоа од двете страни на човекот во сина облека. Нему едната нога веќе му беше на стапалото. Кога ги забележа некако целите нададени кон него, спокојно ги праша:

- Ви требам нешто!

Грабајќи момент од својата заздиваност, едниот од двајцата полугласно и кимајќи со главата, рече:

- Да.

- Добро е што дојдовте на време, - рече човекот во сина облека и ја тргна ногата од стапалото.

Оној младич го погледна потсмешливо и задоволно, па влезе во автобусот.

- Што човек, - рече некој од редот.

- Многу умен човек, - рече друг.

Тогаш многумина од оние што чекаа во редот зинато погледнаа кон влезот на болницата. Двајцата во бели мантили веќе го држеа под рака човекот во сина облека.

Двајцата селани бавно почнаа да ги вртат главите еден кон друг. Кога ги прекрстија своите бавни погледи, едниот одвај забележливо ги крена рамениците. Се пристуткаа еден до друг. Во автобусот настапи непријатна тишина. Кондуктерот сè уште не сфаќаше што станува. Му олесна дури кога се сети да му даде знак на шоферот да тргне.

Лидија Капушевска-Дракулевска

ЗА СКОПСКИТЕ РАСКАЗИ

Во еден расказ на Аполинер, необичниот барон Ињес д'Ормезан измислува нова уметност - амфионија. Според него, инструмент на таа уметност и нејзин предмет е градот. Александар Јерков, составувачот на двотомната *Анџолоџија на белџарски раскази* говори за урбаната имагинација врежана во книжевните дела како за израз на т.н. урбофилија. Сеедно дали ќе се определиме за терминот амфионија или предност ќе му дадеме на терминот урбофилија; суштината е иста. Се работи за еден ист мотив кој извира од топлото чувствување на Градот, виден преку перото на уметникот на зборот, можеби само од него и од никој друг. Оттука, кога се прави антологија на раскази врзани за еден град, на пример Скопје, неминовно како дилема се наметнува онаа голема тајна на литературата која гласи: „Каде престанува измисленото, а почнува стварното?”

Своевиден излез од лавиринтската заплетканост во сета сложеност на ова прашање наоѓаме во еден запис на Влада Урошевиќ кој датира од 1965 година. Во него читаме: „Напоредно со градот живее неговиот двојник во зборот, неговата книжевна сенка... Градот не е конечен во она што е неговиот материјален податок... Неговата друга димензија, онаа што се крие во зборот кажан за него, откако ќе се додаде на неговата слика на материјалното постоење, го прави вистински жив, духовно богат, способен да се противстави на минливоста која постојано му се заканува на неговиот навидум цврст материјал... Зборот веќе се споил со каменот, визијата станала дел од градот... Би ни успеало ли да стигнеме, водени од моќта за сеќавање, до една слика на овој град каква што не постои во колекциите на разгледници зачувани по музеите, но која сепак е вистинита?”

Скопскиите раскази ја имаат токму таа цел: на читателот да му ја понудат книжевната карта на Скопје. Секако дека при тоа не мислиме на далечните летописи од времето на географот Птоломеј, а и пред него, во кои за првпат се споменува Скопје, тогаш Скупи, како центар на Дарданија. Ниту пак, имаме намера да ги регистрираме латинските записи, различните патеписи или бројните хроники кои известуваат за освојувањата на градот, како ни сè она што е напишано по повод катастрофалниот земјотрес од 1963-та... Тоа не значи дека сите позначајни датуми од повеќевоковната историја на нашиот град нема да ги сретнеме низ страниците на оваа книга, туку дека тие, ако ги има, тогаш се во функција на книжевно - уметничката вистина и ги задоволуваат основните критериуми на книжевниот облик - расказот.

Поместените автори во изборот *Скопски раскази* не припаѓаат на иста книжевна генерација, ниту пак, се со иста книжевна ориентација. Заедничка им е само тематската преокупација: имено, расказите со кои овде ги претставуваме тематски се врзани, на овој или на оној начин, за градот Скопје. Литературата ја има онаа прекрасна моќ на градење мостови дури и меѓу навидум неспоиви појави и дела. Оваа книга е уште една потврда за тоа. Таа, на магичен начин, ја поврзува реалистичката постапка на Јован Бошковски, авторот на првата збирка раскази на македонски јазик, со некаков си урбан „фантастичен реализам“ на Веспа Демонска, на пример; или, Урошевиќевата постапка на „онеобичување“ со гротескната слика на градот на Ермис Лафазановски; или, налудничавото Скопје потонато во православна хистерија од *Самураи* на Славко Јаневски со новиот сензибилитет и урбаниот пејзаж на Буге; или, лирски снажното стареење и изумирање на нештата од расказот на Димитар Солев со осаменичкото, отуѓено и невротично „живуркање“ на студентот од Ѓон на Драги Михајловски; или, Чаршијата од предземјотресно Скопје на Данило Коцевски со денешниот Битпазар од расказите на Јадранка Владова; или, фактографското отсликување на личните спомени врзани за скопското предградие на Ташко Георгиевски со александриската или „борхесовската“ постапка на ерудиција која ја негува Венко Андоновски...

Со други зборови, оваа книга ги обединува на едно место и најреномираните автори во македонската книжевност воопшто, и сè уште неафирмираните или недоволно познати за читателската публика, творци. Некои имиња дури се јавуваат и во улога на дебитанти. За некои автори, пак, застапени во овој избор, би можеле да речеме дека целокупниот книжевен опус им е врзан за урбаниот сензибилитет, па во таа смисла се забележува извесна доследност во нивната тематска преокупација како книжевни творци. Епитетот „скопски“ автори би можеле слободно да им го припишеме на: Славко Јаневски, Димитар Солев, Влада Урошевиќ, Благоја Иванов, Данило Коцевски, Томислав Османли, Александар Прокопиев, Јадранка Владова... Веројатно со текот на времето, ним ќе им се придружат и други автори чишто имиња се присутни на страниците на оваа книга.

Ако се има предвид само застапениот корпус на раскази и ако се занемарат развојните тенденции на раскажувачката проза во современата македонска литература, како генерален впечаток се наметнува сознанието дека кај постарата генерација раскажувачи е присутна една по малку носталгично - сентиментална нота во сликањето на градот и една особена привлечност (дури би можело да се рече и опседнатост) од оној „друг“ град исчезнат во природната стихија 1963-та, што не важи за помладите автори. Имено, тие не се обременети од тој трагичен настан, иако се лишени од реалното учество во животот на предземјотресно Скопје, кое за нив и никогаш не било сегашност, туку само минато.

Меѓутоа, расказите кои за свој предмет го имаат тој друг Град неповратно загубен, ја надополнуваат онаа „карика што недостасува“, па некои од читателите на овие страници веројатно ќе отидат да ги бараат местата каде некогаш се наоѓале Дрвениот мост на Вардар, Офицерскиот дом или скопската плажа...

Новата свежина, трепетот на еден нов сензибилитет во контекстот на урбаната атмосфера, обично се врзува за младата генерација раскажувачи, што од друга страна пак, не значи дека расказот *Самураи* на Славко Јаневски, на пример, не звучи „модерно“, дури и „помодерно“ од расказите и на најмладите и најавангардни автори поместени во овој избор. Инаку, разновидноста на застапените раскази во многу нешто придонесува за составување на мозаикот кој на крајот ќе треба да ја обликува многукратната физиономија на книжевното Скопје.

Скопскиџе раскази немаат претензија да бидат сѐопфатен приказ на сите раскази воопшто, напишани во чест на градот под скопското Кале, кој лирски тивко пулсира со своите мали сништа на двата брега од реката Вардар, а веројатно нема да го понесат ни епитетот „прв“ и „единствен“ проект од ваков тип. Но, сигурно дека ќе дадат свој придонес во вообликувањето на литературната топографија на овој град.

Литературата ја има таа ретка особина да трае. Древниот град Ур во Месопотамија, првиот и најстар регистриран метрополис, го нема веќе на географските карти, но тој живее преку *Епоџа за Гилгамеш*, оној Гилгамеш кој ја бараше тревката на бесмртноста. Кога ќе се спомене Рим од „златното доба“ на Октавијан Август, мислиме на делата на Вергилиј, Хорациј или Проперциј. „Од времето на светската библиотека до XX век Александрија е повластено место на книжевната имажинација, топос на т.н. александриски стил“ - истакнува Александар Јерков и продолжува: „Урбофилијата ги соединува книжевните градови во еден урбопоетички свет Лондон, Даблин, Рим, Петроград, Александрија, Париз, Виена, Берлин...“ На оваа плејада од современи метрополи на прагот на XXI век веќе слободно можеме да го додадеме и нашето Скопје, кое преку богатиот македонски книжевен летопис, за релативно краток временски интервал, останува наш, но станува и исто толку туѓ, светски Град. Токму преку литературата, овозможена му е припадноста на целиот културен свет, зашто, еден вљубеник во пишаниот збор ја има можноста, како оној чуден јунак Дезесент од романот на Уисманс, што оди во лондонски паб среде Париз за таму да ја доживее атмосферата на Лондон, да ужива во улиците на Даблин читајќи го Џојс, без воопшто и да стане од својата удобна фотелја за читање...

Михаил Бахтин има еден книжевно - теориски термин именуван како *хроноџој* - пресечната точка на времето / просторот во кое се одвива дејствието. Кога ќе измине

времето и кога ќе се промени просторот, дејствието на раскажување се префрла во внатрешноста на постоењето. Оттука и уверувањето дека една книжевна визија на Скопје, на Влада Урошевиќ на пример, од книгата *Алгебаран*, може да биде поскапоцена и од самата стварност: „Овој град сиот живее во миговите на летниот залез. Врз огромното платно зад кое доаѓа апстрактната, патетична светлина, се оцртуваат сите непознати контури на овој град. Ако се гледа во тој миг одозгора, тој прилега на фантастична, асиметрична пеперуга што слетана на сувата земја трепери од некаква непозната страст додека врз неа паѓа црвеникавата прав на времето”.

Скопје, во шекоџи на 1996.

БЕЛЕШКИ ЗА АВТОРИТЕ ЗАСТАПЕНИ ВО РУБРИКАТА „СКОПСКИ РАСКАЗИ” ОБЈАВУВАНА ВО МАРГИНА НИЗ 1996-та

- » **АНДОНОВСКИ, Венко** (1964) Прозаист, драмски автор, книжевен критичар. Во литературата дебитирал со збирката поезија: Нежното срце на варварот (1986). Автор е на збирките раскази: Квартот на лиричарите (1989) и Фрески и гротески (1993); Излазак из сенке, антологија на младата македонска книжевност на српскохрватски јазик (1990); Текстовни процеси, критика, есеј, интерпретација (1996); романот Азбука на непослушните (1994); неколку драмски текстови... Работи како доцент по предметот нова хрватска литература, на Филолошкиот факултет во Скопје. Расказот „Последниот македонски ректор” (Маргина 32-33) е преземен од збирката Фрески и гротески.
- » **БОШКОВСКИ, Јован** (1920-1968). Раскажувач и романиер, театарски критичар. Преведувал од руски и српскохрватски. Автор е на збирките раскази: Растрел (1947), Луѓе и птици (1955). Го објавил романот Солунските атентатори (1962), како и книгата театарски критики: *Ойлеменеџа иџра* (1957). Го приредил зборникот *Македонска грама* (1961), а пишувал и сценарија за филмови и радиодрами. Негови дела се преведени на словенечки, полски, албански и турски јазик. Расказот „Човек од покривот” (Маргина 32-33) е преземен од антологијата *Македонски раскази* (1979) во избор на Петар Т.Бошковски.
- » **ГЕОРГИЕВСКИ, Ташко** (1935), прозаист. Автор е на поголем број радио и ТВ драми, како и на неколку филмски сценарија. Збирки раскази: Ние зад насипот (1957), Суви ветрови (1964), Куќа под калето (1977). Романи: Луѓе и волци (1960), Сидови (1962), Црно семе (1962), Змиски ветар (1969), Црвениот коњ (1975), Време на молчење (1979), Рамна земја (1981). Автор е и на неколку книги за деца. Добитник е на повеќе книжевни награди и признанија. Член е на МАНУ од 1983 година. Расказот „Куќа под Калето” (Маргина 29-31) е преземен од истоимената збирка раскази.
- » **ДЕМОНКОВСКА, Веспа** (1971). Девојка која последниве години живее на релација Париз-Скопје. Пишува раскази и преведува од француски. „Градската сказна” во Маргина 26-28 беше прво објавување.
- » **ЈАНЕВСКИ, Славко** (1920). Еден од доајените на современата македонска литература. Поет, раскажувач, романиер, детски писател. Член на МАНУ. Збирки

песни: *Крвава низа* (1945), *Песни* (1948), *Егејска барутна бајка* (1950), *Леб и камен* (1957), *Евангелие по Итар Пејо* (1966), *Каинавелија* (1968), *Оковано јаболко* (1978), *Асџројеус* (1979), *Змејови за иџра* (1983), *Песји шуми* (1987). Збирки раскази и друга проза: *Улица*, повест (1950), *Кловнови и луџе* (1956), *Горчливи леџенди*, патеписна проза (1962), *Омарнини* (1972), *Ковчеџ* (1976), *Заг џајнаџа враџа* (1993). Романи: *Село зад седумџе јасени* (1952), *Две Мариџи* (1956), *Месечар* (1959), *И бол и бес* (1964), *Сџебла* (1964). Романи од т.н. кукулински циклус: *Тврдоџлави* (1970), трилогијата *Миракули на џрозомораџа* (1984) која ги опфаќа : *Леџиониџе на Свеџи Адофонис*, *Кучешко расџеџиџе* и *Чекајќи чума*, потоа *Девеџ Керубинови векови* (1987), *Чудоџворци* (1988), *Рулеџ со седум бројки* (1989). Автор е на повеќе прозни и поетски книги за деца, пишува филмски сценарија, а се занимава и со сликарство. Преведува од руски и словенечки, а неговите дела се преведувани на многу светски јазици. Добитник е на највисоки книжевни награди и признанија. Расказот „Самураџи“ (Маргина 23-25) е преземен од книгата *Горчливи леџенди*.

- » **ЈОВАНОВСКИ, Мето** (1928). Раскажувач и романсиер. Автор е на лексиконот *Мал лиџераџурен лексикон* (1971), како и на антологијата *Егна груџа Америка* (1978). Збирки раскази: *Јагреш* (1956), *Мени на мојаџа месечина* (1959), *Првиџе човекови умирања* (1971), *Паџоџ до осамџа* (1978), *Балканска книџа на умрениџе или Ослободување џреку зборување*, јуначка повест (1992). Романи: *Земја и џеџоба* (1964), *Слана во цуџоџ на бадемиџе* (1965), *Свегоци* (1970), *Орловаџа долина* (1970). Објавил неколку книги за деца, потоа книгата патеписи *Клучевиџе на Манхаџан* (1983), а пишува и радио и ТВ драми. Преведува од англиски и руски јазик. Расказот „Човекот во сина облека“ (Маргина 34) е преземен од антологијата *Македонски раскази* (1979) во избор на Петар Т.Бошковски.
- » **ЛАФАЗАНОВСКИ, Ермис** (1961), прозаист Работи во Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во Скопје. Преведува од романски и унгарски. Автор е на збирката раскази: *Половина божилак* (1992). Расказот „Кога во Скопје ги беа измислиле чадорите“ (Маргина 23-25) за првпат е објавен во списанието *Разџлеги*.
- » **МИХАЈЛОВСКИ, Драги** (1951), раскажувач. Збирки раскази: *Речно улиџиџе* (1981), *Ѓон* (1990), *Скок со сџаџ* (1994). Преведува поезија и проза од англиски. Работи како асистент на Катедрата за англиски јазик и книжевност при Филолошкиот факултет во Скопје. Расказот „Ѓон“ (Маргина 29-31) е преземен од истоимента збирка.
- » **ПОПОВСКА, Будимка - Буде** (1967). Во 1994-та објави книга на својата тнр. Графичка поезија, под наслов „Врата“. Последниве години под снажно влијание на

православието, се бори со демоните, веројатно и со оние „уметничките“. Расказот „Турист“, заедно со еден нејзин компјутерски цртеж беше објавен во Маргина 23-25.

- » **СОЛЕВ, Димитар** (1930). Прозаист, книжевен критичар и есеист. Збирки раскази: *Окојнеџи снегови* (1956), *По рекаџа и сјроџи неа* (1960), *Зима на слободаџа* (1968), *Полжави* (1975), *Црно оѓледало* (1985), *Одумирање на гржаваџа* (1990). Романи: *Пог усвиџеносџ* (1957), *Краџкаџа џролеџ на Моно Самоников* (1964), *Дрен* (1980), *Зора зад аџолоџ* (1984), *Дублер* (1988). Книга есеи: *Quo vadis scriptor* (1988). Добитник е на бројни книжевни награди. Расказот „Кружно патување на сенката“ (Маргина 34) е преземен од збирката *Зима на слободаџа*.
- » **УРОШЕВИЌ, Влада** (1934). Поет, раскажувач, есеист. Збирки поезија: *Еден груџ џрад* (1959), *Невиделица* (1962), *Манекен во џејзаџоџ* (1966), *Леџен дожд* (1967), *Свездена џереџија* (1973), *Нуркаџко своно* (1975), *Сонуваџоџ и џразнинаџа* (1979), *Хиџноџолис* (1986), *Ризиџиџе на занаетџоџ* (1993), *Паники* (1995). Збирки раскази: *Знаџи* (1969), *Ноќниџоџ џаџџон* (1972), *Лов на еднорози* (1983), *Мојаџа роднина Емилија* (1994). Автор е на романите: *Вкусџоџ на џраскиџе* (1965) и *Дворски џоеџ во аџараџ за леџање* (1996), како и на книгата прозни записи: *Алгебаран* (1991). Книги есеи: *Врсници* (1971), *Мрежа за неувовливоџо* (1980), *Нишкаџа на Аријаџна* (1986), *Подземна џалаџа* (1987), *Демони и џалаксии* (1988), *Миџскаџа оска на свеџоџ* (1993). Составувач е на повеќе антологии на македонската и на француската поезија, потоа на антологијата на фантастичниот расказ во југословенските литератури *Црна кула* (1978), како и на антологијата на кратката прозна форма во француската литература *Шуми џод море* (1995). Активно се занимава и со преведувачка дејност. Добитник е на повеќе книжевни награди и признанија. Редовен професор е на Филолошкиот факултет во Скопје. Дописен член на меѓународната поетска „Академија Маларме“ во Париз и на „Европската поетска Академија“ од Луксембург. Расказот „Бродот наречен Скопје“ (Маргина 26-28) е преземен од збирката *Лов на еднорози*.



Aspen Show and sketches 006

АМЕРИКАНСКИ РАСКАЗ

Џон Барт

ОДБРОЈУВАЊЕ: НЕКОГАШ ОДАМНА

12. Било која реченица

... може да ја започне приказната. Тоа не мора да биде Некогаш одамна, итн.

„Зарем?”

Да го разгледаме токму изнесеното тврдење, на пример. Да го прикачине меѓу знаците за наводници како дијалог, и да му додаме уште нешто, вака: „Било која реченица”, изјави новиот љубовник на Шила на балконот на станот на нејзините родители во Ки Пердид, на Флорида, кадешто младиот пар заедно избега на еден долг пролетен викенд и кадешто во моментов голи се лешкареа на средномартовското претпладневно сонце, „може да ја започне приказната.” Разбираш што сакам да кажам?

„Можеби.”

Всушност, строго гледано, наводниците и прикачениот материјал не се неопходни.

„Во тоа и се сомневавме.”

Дај ми некоја реченица. Било која реченица.

„Најмил пријателе, самиот си го бараше: Пробај го ова.” Со тоа Сара, витка жена на нешто преку четириесет години, физичар аматер која почнала да се занимава со пишување како со хоби пронаоѓајќи го таму она за што сега верува дека е вистинска активност, од сеќавањето ја бележи (на хотелски лист хартија, со молив со знак на авио-компанијата Делта) формулата на Ервин Шредингер која прикажува развој во време на брановата функција на физичките системи, аксиом од квантната механика:

/еџе ја формулата/

„Топката”, рече таа потоа, брзо вртејќи се на стомак, „сега е на твоја страна.”

Тоа не е ништо, одговара нејзиниот креветски другар, нималку збунет. Пак ќе ги користам наводниците, иако ние разбираме и така натаму:

„/првата формула/”, напиша Џери со зелениот кели фломастер преку левата страна на уредниот задник на својата делумно заспана љубовница; на исто толку привлечната

десна страна на таа млада дама потоа додаде „/друга формула/“, премостувајќи го нејзиниот процеп и канализирајќи ја неговата отмена точка-запирка со еден издолжен знак за еднаквост.

Сара го помрднува задникот. „Ме скокотка. Што е тоа?“

Тоа е Шредингеровата формула на бранови функции, која исто така е и прв елемент на Бемовата алтернативна теорија, ми се чини, како и првата реченица од приказната на некој друг пар.

„Не, мислам тоа.“

Благодарејќи ти тебе, тоа е токму она што е. Одиме понатаму со нашата приказна?

„Можеби. Дали сега зборува Џери, или Џо или Џон или кој?“

Ти кажи.

„Ајде тогаш понатаму, мил мој Фред. Патем речено, каде си научил физика?“

Опушти се за квантум, и ќе ти кажам. Каде ти научи да раскажуваш приказни?

„О...“

Ете. Физиката ја собрав од мојот пријателски расположен. Локален. Учител по физика. В ред?

„Смири се.“

Завршувањата, од друга страна, чувствува не-толку-младиот Фредерик повторно да ја предупреди својата не-толку-млада пријателка, некогашна учителка и штитеничка, се сосема друга работа.

„Друга приказна? Леле.“

Извини. Дали сега е подобро?

„Најдобро.“

И така натаму, претпоставувам.

11. Од време на време

... зборуваме вака, дури и сега. На човек во секој случај му е потребно да го замислува парот кој така разговара: доцни љубовници во доцно попладне, посткоитално опуштени

и мокри од пот, кожа крај кожа. Разговори во кревет, знаете, сепак... морате стварно да бидете таму, во зовриеното тело, инаку ќе ви се чини испретно двосмислено или неподносливо слаткасто, ако воопшто ви се чинат било какви. Џоен и Френк Полард се искусни партнери и одамна најдобри пријатели: пребродени непогоди, уживањата во кои уживаа, горе долу добро лошо, илјадници заеднички оброци и спарувања останаа зад нивните сè уште витки тела. Своите разни деца ги испратија низ колеџ, своите родители низ нивните последни денови, своите професионални кариери ги доведоа преку задоволителни врвови до едно плато, а потоа на прифатливо благи падини и/или до пензија, како и своите тела со високи перформанси и бројните задоволени барања. Големи изненадувања веќе не се веројатни, ниту пак тие во оваа фаза на својата игра ги посакуваат. Фала му на Еросот, затоа и сепак, за одредените мали задоволства, како што беше лежерното водење љубов порано денес, на крајот од попладнето или на почетокот на вечерта, како годе човек да гледа на тоа.

Дождливе ноемвриски петок во Филадельфија, груб и гаден, иако сè уште не зимски, и, на својот мокар, сив начин, убав. Парот се доведе во градот од своето селско престојувалиште во долината Делавер на отворање на изложбата на акварели на Џоен подоцна таа вечер во галеријата на нејзиниот агент во квартот Сосајети Хил. Самата уметничка го возеше нивното комби, како што редовно правеше есенва, освен за локалните излегувања; Френк е мошне ослабнат поради својата болест, задоцнето дијагностицирана (поради неговото одолговлекување) како рак на панкреас кој веќе метастазирал. Прогнозата е исклучително мрачна, но тој ги одби херојските обиди, определувајќи се за палијативи додека разгледува на кој начин да ја докрајчи својата приказна пред да стане неподносливо болна или/и недостоинствена. Парот за оваа тема расправаше и сериозно и шеговито; се согласуваат што се однесува до принципите. Френк проценува дека изминатите месеци успешно минал низ „ПБПДП“, медицинскиот потсетник за стадиумите на болест опишани од психијатарот Елизабет Киблер-Рос: Порекнување, Бес, Преговарање, Депресија, Прифаќање. Бидејќи толку време помина во првиот стадиум, би сакал тој да каже, би сакал подолго да престојувал во вториот и третиот, пред да стигне до четвртиот и петиот. Што се однесува до Џоен, се согласуваат дека таа е заглавена во околината на второто П, со повремени враќања во Бес, или дури и Порекнување, и скокови во Депресија, но без ниту една единствена трошка Прифаќање на претстоечката смрт на својот партнер.

Откако се сместија во омилениот мал хотел близу до галеријата, наместо со кола или такси, на инсистирање на Френк, неколкуте убави стари блокови згради од цигли што ги делат од галеријата ги минуваат пеш, по дождот кој ослабна, со намера да проверат како галеристот на Џоен ја поставил изложбата. „Акварели за водата“, е наречена,

иако во серијата има и неколку цртежи со перо: дваесетина студии на тој сеприсутен елемент во разни форми и расположенија, од траги дожд вжарени од сонце на прозорите на руралното атеље на Џоен до водениот виор кој беснееше на атлантскиот хоризонт блиску до нивната изнајмена викендичка. Додека неговата сопруга со службеникот на галеријата расправаше за некои детали на осветлувањето и обележувањето на сликите, како и за програмата на таа вечер, Френк восхитено пак ги набљудуваше самите слики, толку блиско познати, а едновременно сега толку сјајно званични, како нечији деца или студенти кога дипломираат. Во текот на годините тој гордо присуствуваше барем на десетина вакви отворања додека угледот на Џоен полека но сигурно растеше до својето сегашно угодно ниво меѓу колекционерите во областа; ова секако ќе му биде последно, како што и многу други неодамнешни настани нужно беа, што тој го сфаќаше или едновременно со нив или ретроспективно: неговото последно лето во нивната викендичка на островот Фенвик, последниот метеорски дожд, последниот сет тенис кога неговата слабост ескалираше, последната величествена октомвриска промена на бојата на лисјата во „нивната“ долина, а сега, по сè изгледа, и неговата последна посета на овој убав град. Незамисливо, би рекла неговата сè уште-Преговарачка партнерка кога тој тоа така би го изразил; но најдобриот доказ за Френк дека стигнал до последното П во ПБПДП е дека овие увиди, иако растажувачки, вкупно гледано деновиве му носат колку бол, толку и задоволство; задоволство што толку долго време (иако помалку отколку што очекуваше) ги имаше, ако не богатството и славата, тогаш почитувањето од своите студенти и колеги додека предаваше, нежноста на својата возрасна ќерка и возрасниот син на Џоен од нивните претходни бракови и, над сè, љубовта и пријателството на својата втора животна сопатничка, чии што талент и доцниот успех го радуваа барем онолку како да се негови.

Посебно се задржа пред сликата „Баричка роса“, една студија на тој скроман феномен осветлен од светлината на доцното утро на терасата на нивната колиба крај морето. Во брошурата за изложбата, пријателката критичарка на Џоен ги пофали „одредените темни навестувања помеѓу светлите линии, речиси: турбуленции кои само што не пробиле низ мирните, дури убави површини“. Критичарката посебно го спомена „неприродниот мир на ‘Водениот виор кај островот Фенвик’, морето без пена и безгрижните капачи весело несвесни за надоаѓањето на вртложниот облак, или рамнодушни кон него“; исто така, „вознемирувачки крвавите преливи на ‘Баричката роса’“. Тоа беше претерано драматизирање, мислеа Полардовите заедно: за почеток, луѓите и ураганите обично не му приоѓаат на источниот брег од морето, такашто виорот најверојатно му припаѓал на едно невреме веќе минато (Џоен немаше срце на пријателката критичарка да сврти внимание дека, како што би забележал секој што ги познава плажите, песокот е сè уште мокар од

неодамнешниот дожд - оптички ефект со кој уметничката со право се гордееше); понатаму, додека самата критичарка е од познато семејство со сина крв, кој било кога ја видел таа витална течност во лаванда? Сепак, мислеше Френк сега, таа жена беше на добра трага, како што беше и книжевниот критичар Лајонел Трилинг кога зборуваше за „ужасот“ што се крие во поетската рустикалност на Роберт Фрост: ретроспективно барем, 'Водениот виор' го отсликува последното лето на Полардови - златниот период на пријатна работа и игра, за коешто време Френковиот неоткриен тумор забрзано го населувал неговото тело. И иако ништо крволочно не беше имплицирано во бледите преливи со светлина на боја на лаванда во чиешто прикажување сликарката на „Баричката роса“ толку уживаше едно августовско утро, тој поглед насочен од нивната тераса кон соседната кука, во која - една вечер откако сликата беше завршена, можеби додека уметничката и нејзиниот сопруг ги посматрале метеорите од својата тераса - младата разведена мајка на две деца ја врзал, силувал и плачкосал по зло прочуениот „Изолирбанд силувач“ од Вилмингтон и околицата, кој и понатаму е на слобода. Полардовите не беа слушнале ништо сè додека таа храбра млада жена, со која се беа спријателиле преку летото, не ги разбуди со телефонски повик во два часот по полноќ, кога напаѓачот конечно заминал, а таа успеала да се ослободи пресекувајќи ги траките со кујнски нож, и ги замоли едниот од нив да ги причува децата коишто сè уште спиеја додека другиот од нив ја превезе до најблиската полициска станица и болница, за да може да го пријави силувањето и да добие лекарска помош со најмали можни последици врз децата. Во самиот напад таа се немаше здобиено со повреди, но додека (зад својот гол грб) ги сечела лисиците од изолир-трака со назабениот нож за леб ја огулила кожата од едната подлактица, такашто Френк тивко ги исчисти црвените точки и барички од кујнските плочки додека Џоен ја возеше и тешеше жртвата во остатокот од ноќта, а утредента ја играше својата улога на дедо во тешката претстава на нормалност-поради-децата. Така навистина и се појавија, иако уметничката немаше намера свесно да ги создаде, „одредените темни навестувања помеѓу светлите линии“ и „турбуленциите кои само што не се пробиле“ низ невината роса, како некој микроскопски засилувач да пренесува ек на нуклеарна енергија латентна во мирните молекули на универзалниот растворувач. Френк деновиве го има истото чувство додека ги гледа нивните фотографии од тоа време: еве ја веселата Марџори на плажа, сè уште неоскверната и поубава и од неговата ќерка, со оние две прекрасни деца; еве го него како позира на својот велосипед, сè уште несвесен дека неговиот панкреас решил да го убие по кратка постапка.

„Пег е еден од оние критичари што сакаат да мислат дека го откриле скриениот клуч за делото на некој уметник“, исфрли Џоен кога Френк ја запраша за тоа додека се враќаа

во хотелот. Значењата, сакаше таа да каже преправајќи се, беа здодевни; единствено важна беше виртуозноста.

„Претпоставувам дека одвреме на време и ги пронаоѓаат тие клучеви“, допушти нејзиниот маж - и малку се потпре на нејзината рака кога грчот на неговата сега постојана болка во утробата се закани да го свитка. „Скриени...“, додаде со најнормалниот глас што можеше да го произведе, „и од самиот уметник“.

„А понекогаш нема никаква проклета брава што треба да се отклуча“, упорно тврдеше Џоен Полард, додека срцето се стегаше поради неговата болка, „туку тоа е само бесмислено клуче што критичарот го закачува на својата нараквица со амајлији. Можеш ли?“

„Без проблем. Овие работи поминуваат.“ Но сепак застапа на плочникот за момент, додека не помина најлошиот дел. „Сé минува“, рече тој додека чекаа, „само уметноста трае. Метју Арнолд?“

„Институтот Чотоква“, го потсети неговата жена - и Френк сега се сети како еднаш, пред многу години, одмавнуваа со главата гледајќи го тој помпезен натпис над сцената на која досадно се одвиваше еднаа мошне несовершена поставка на некоја второкласна опера. Се согласија дека на натписот треба да му се додаде, Било тоа добро или лошо.

По игра на случај, застапа пред излогот на една книжарница во кој, меѓу другите книги, се наоѓаа и бројни трудови за разни врски меѓу науката и уметноста: *Уметноста и физика: Паралелни гледања на просторот, времето и свештината* од Ленард Шлејн; *Книжевността во квантниот космос* на Сузан Стрела; монографии со величествено сложените Манделброови фрактали, како компјутерски генерирани, така и фотографирани во нивните многубројни природни манифестирања; конечно, *mirabile dictu*, календар за следната година илустриран со Да Винчиевите цртежи на разбранувана вода.

„Морам да го имам“, се реши Френк на лице место и наспроти благите протести на Џоен дека покрај Леонардо нејзината „Баричка роса“ изгледа како локвичка урина (и ненадејниот увид дека ќе биде вдовица пред тој календар да биде потрошен), влегоа и го купија за работната соба на Френк, која деновиве главно беше користена за водење на семејните сметки и пополнување на формуларите за здравствено осигурување.

Се вратија во хотелот, сосем на време да се истушираат и пресоблечат за отворањето: трочасовен настан со вино и сирење, по кој галеристот на Џоен имаше закажано вечера со еден од нејзините најважни аристократски собирачи. Во овој лежерен интервал на

разголеност - откако Френковата болка во стомакот стивна, иако не и болот во душата на Џоен - тие открија дека, меѓу другото, и ушушканиот амбиент пријатно ги возбудил и се најдоа во прегратка, милувајќи се и нежно но живо водејќи љубов. Кога во своите рани четириесетти години беа нов пар, поради својата страсност и сличноста на нивните имиња (со обратни полови), Френки и Џони славни од популарната песна, тој стар хит стана постојана шега меѓу нив. О боже, како само се сакаа! Сега, лежејќи на стомак со својот истрошен партнер испружен врз неа, жената пулу-зар'жа, полу-воздивна во перница, „He done her right”.

За жал, во текот на заедничкото туширање потоа, грчот на мажот се врати со таква сила што беше принуден да се завитка во пешкир и да легне пред да се осуши, со колената привлечени кон градите. „Ќе помине; ќе помине”, повторуваше, стравувајќи дека овојпат можеби нема.

„Болница”, повторуваше Џоен од своја страна. „Заборави го Донат /нејзиниот агент и сопственик на галеријата/; ќе викнам амбулантна кола.”

Но Френк не сакаше ни да чуе; се беа договориле дека неговиот збор ќе биде последен за ваквите работи сè додека е во состојба да одлучува, а тој е решен да не допушти работите да дојдат дотаму да не може. Џ забрани дури и да му телефонира на Донат за да го најави нивното доцнење: ако не му биде добро кога ќе дојде времето за облекување, таа ќе замине според договорот, а тој ќе се придружи подоцна. Во најлош случај, таа од галеријата со другите ќе замине на вечера, а тој ќе нарача да му донесат нешто лесно во собата.

„Малите секси хотели немаат послужување по соби”, го потсети Џоен низ солзи.

„Тогаш ќе бидам на диета, а ти ќе ми ги донесеш остатоците во кеса од 'Le Bec Fin'.”

„Тирамис?” - во тоа се беа вљубиле пред десетина години во пријатниот геј ресторан во Ки Вест; се правеа како тоа да е наслов на некоја арија на Пучини; на подоцнежните патувања, дури и во Италија, наидуваа само на послаби верзии.

„Чоколадна декаденција”, возврати Френк со предлог, „со прелив од малини. Ух ох...”

Токму кога се чинеше дека грчот го попушта, тој почувствува незадржлив диаретичен спазам и полу-свиткан отрча во правец на бањата. На Џоен се отсекоа нозете; седеше на работ од креветот, слушајќи го. „Успеваш ли?”, запраша таа.

„Во рамките на параметрите. Малку чоколадна непогода.” Тој реши дека е поумно вечерва да ја преседи, велејќи: „Облечи се и оди, силвупле”.

Нему за љубов таа тоа и го направи и, господ знае како, го прави и сега. Три часа - два и пол, во секој случај - слаткасти разговори, додека срцето од грижа цело време е стегнато како тупаница. Донат, бог да го благослови, сето време го одржуваше разговорот и нивото на вино во нејзината чаша, внимавајќи никој да не ја задржува предолго, освен ако задржувачот не беше евентуален купувач. Таа дури успеа и да ја пецне Пег, својата пријателка критичарка, во врска со „темните навестувања“ во брошурата (едновременно ласкајќи со Френковата споредба со прочуениот, покоен професор Трилинг) и Пег весело одговори: „Порекнувај го тоа колку што сакаш, Џоен; Фрост го правеше истото, но критичарите беа во право: ‘Застанувајќи крај шумата во едно снежно попладне’ е песна за смртта.”

Кога дојде времето да се замине во ресторан, меѓутоа, таа веќе не можеше да издржи, и покрај тоа што Френк беше доволно внимателен во шест и пол да ја повика галеријата и да каже да не се грижи; немал болки и сè е во ред, но сепак решил да одседи додека е густо - „додека е ретко”, се исправи - и да пушти брзалицата да мине, извини на изразот и не заборавај: тирамис. Таа не можеше да замисли дека одлуката на колекционерот за купување слика може да зависи од присуството на уметникот на вечерата (заправо, можеше, во непријатниот случај на Хери и Фло Перкинс), но, ако е така, tant pis. Нејзиниот маж е болен, и тоа е тоа; тоа и им го кажа извинувајќи се поради незаминувањето на вечера и, со мала nelaгода, му дозволи на Донат да им ја довери „вистината” на Перкинсови кога таа нема да биде тука. Впрочем, тој беше нејзин галерист; беше тоа години пред неговата вера во неа да се исплати, а таа се надеваше дека тоа ќе биде и натаму, наспроти вечерашнава слаба посета. Ако било што помогне да го преброди она што претстои, тоа ќе биде нејзината работа, а, иако таа секако би сликала и да не постоеше галерист кој ќе ги продава нејзините дела, професионалноста беше исто онолку важна колку и приходот.

Сега си заминува од галеријата, овојпат со такси за кусиот пат да го направи уште пократок. Претходниот патник го оставил весникот „Инквјерер” на седиштето; во овој момент на Џоен воопшто не е грижа за ужасите во Босна, Руанда и на Хаити, но паѓа в очи насловот од локалната рубрика: УАПСЕН ОСОМНИЧЕНИОТ ИЗОЛИРБАНД СИЛУВАЧ. Вовењето е толку кратко што таа има време на светлината од уличните ламби да го прочита само воведниот пасус, во кој пишува дека полицијата на државата Делавер во предградието на Вилмингтон го уапсила четириесетдеветгодишниот сопственик на продавница за водовод и греење под сомневање дека тој е озлогласениот серијален „Изолирбанд силувач” од реонот Њукасл и летовалиштето Деламарва. Осомничениот изјавил дека е невин. Таа додава уште 25 центи кон напојницата и го зема весникот за да ја подели добрата вест со Френк.

Откако со лифт се качи до нивниот кат, таа го бара клучот во нередот на својата чанта, но не успева да го најде, а потоа се присекава дека при избрзаното излегување од хотелот го беше спуштила во џебот од панталоните. Еднаш ќе треба да го праша Френк, својата општа база на податоци, зошто американските гости обично ги носат клучевите од своите хотелски соби со себе кога излегуваат, додека европските гости своите ги оставаат на рецепција (што е навика засилена од тешките привезоци). Тој сигурно ќе знае.

Одеднаш ја обзема страв од она што ќе го затекне кога ќе влезе; за момент дури ги затвора очите, ги стиска усните, потоа решително ги врти клучот и кваката и влегува. Просторот е слабо осветлен. Од краткиот влезен ходник кој минува крај бањата нивниот кревет не се гледа, но телевизорот е вклучен, со придушен звук. Раскошните тропски риби од коралните грешени пливаат преку тивкиот океан; обајцата Полардови се големи љубители на подводни филмови. Џоен ја потисна желбата да го повика својот маж, во случај да заспал.

Навистина го пронаоѓа Френк заспан; во пижама, потпрен на заглавјето од креветот, со перница под него, изгледа потполно стар и мртов, со седа коса, со затворени очи и со разлабавено отворена уста, со отворениот Да Винчиев календар на скотот прекриен со ќебе и осветлен од ламбата. Дишењето му е толку тивко што само затворените очи зборуваат дека тој всушност спие; оној ден кога навистина ќе го најде мртов, претпоставува, очите ќе му бидат отворени. Сега гледа дека календарот е отворен на февруари следната година, кадешто графиката детално прикажува еден вртлог. Леонардо, мој боже. Кој ли беше оној славен физичар, Џоен се надева дека ќе се сети да го праша Френк покрај она за хотелските клучеви, кој на умирање изјави дека има намера во Рајот да го праша Бога за две нешта, квантната електродинамика и турбуленција, и дека се надева дека Севишниот ќе може да фрли малку светлина барем на онаа првата? Френк ќе знае. Зарем не, Френк.

Зарем не, Френк.

Низовите бранови од Коралното море сега се разбиваат од Големиот корален грешен во Австралија, кадешто сега веројатно е средина на утро. Гледано од под вода, секој бран се распрснува во хаос од меурчиња чиешто вртложење е непредвидливо, иако можеби може да се објасни ретроспективно; блескавите тропски риби се влечкани ваму-таму без страв, будни но без ум и сосема одомаќени во својот восхитувачки сложен, огромен и протејски, потполно безумен елемент.

10. Тој се согласува да продолжи,

... нашиот наратор, барајќи само и таа тоа да го направи, спремно прифаќајќи нејзиното молчење да го сфати како прифаќање.

„Со кого се согласува?”

Аха: Со починатиот грчки писател Никос Казанцакис, на пример, со авторот на Зорба итн., кој, во писмото на својата втора жена, Елена, изрази надеж дека на својата постела за умирање ќе има шанса да се прости, можеби и со бакнеж, од разното медитеранско овошје во коешто толку уживал во текот на децениите. Тоа е среќно паганска желба, некаков вид давање благодарност, која секако повеќе го потврдува животот (ако така може да се каже за една хипотетична желба во последните часови) отколку последниот благослов или дури „доведување на своите работи во ред”. Нечија желба на умирање, впрочем, спротивно од тоа да биде желба за смрт, може да биде желба за живот, дури и кога веќе нема надеж за него. Можеме да го замислиме стариот Критјанин кој љуби кајсија и извикува: „Збогум, мили кајсии!”; киви: „Ви благодарам, дебелички кивии!”; круша: „Слатки круши, *евхаристио!*”; потоа капинка, а сè уште е на буквата К, откако претходно бакнал сè од ананас до јаболко и допрва му претстои патот од лубеница до зукини.

Не е така, ќе речете: зукини ја протегнува категоријата на овошни плодови во насока на метафора, како во „плодови на тлото” и, согласно со тоа, до плодови на море, плодови на знаење, долни алишта „Плод на разбој”, итн. - што не е проблем за овој простувач, кој цел живот уживал во облекувањето и соблекувањето на гаќичките, и боксерки и цокејки, со и без шлиц, и во помагање на своите љубовни партнерки во облекувањето и соблекувањето на нивните: мљац, драгите прекрасни деликатеси! Протегнувајте се, велат некои од нас - впрочем, стариот Зорба исто така ги протегнува своите категории во друга насока, кога допушта една папаја поетички да ја претставува целата класа Папаи, како меѓу поединечните примероци од секој вид да нема разлики - помеѓу Џо Папаја и Фред Папаја, на пример, да не ги споменуваме Фред и Гледис - кои во некои случаи се исто толку важни како и нивните линеовски сличности. Дали тој, тажно простувајќи се од едно свое дете (кога би ги имал повеќе, кога воопшто би ги имал, што кај Казанцакис не беше случај), би рекол: „Тоа е доста од плодовите на моите бедра”? Или последен пат прегрнувајќи ја својата драга Елени: „Со тоа ги обавивме човечките суштества”? Се разбира дека не, освен ако таа не би била - што веројатно би, ако малку размислиме - последна на списокот (затоа што е најважна) во таа категорија.

Кога оваа поента ќе се усвои, можат да се постават разумни параметри за простување: меѓу човечките општества, од поединецот се простуваме како од поединец, не како од претставник на класа, иако и тука ќе постои не само категорија туку и хиерархија - сопружник или друго најзначајно друго суштество, остатокот од потесното семејство, најблиските пријатели и соработници, поширокото семејство, помалку блиските но сепак вредни пријатели, соседите, колегите и познаниците колку што времето ќе дозволи. Меѓу нечовечките животни, одредени домашни галеничиња (освен, можеби, тропските рипчиња во аквариум кои положуваат јајца и обично се бањаат во анонимни јата од приближно пет-шест, за разлика од повеќе индивидуализираните животни што раѓаат живи младенчиња), но претставници на класа за сите други видови од кои човек ќе реши да се прости: по еден син рак или кралска пеперутка или црноглава сеница наместо сите, итн. Исто и за дрвјата, освен за одредени омилен примероци како што се разгранетата кванзан цреша и зуми на тревник свртен кон вода; исто така и за домашните растенија и сите други предмети и ствари, секогаш со можност за одвоено простување, на пример, од поединечни песни, но и од Поезијата; од посебни места, но и од Географијата, Терените, Лкациите; од швајцарските воени ножеви генерално, но посебно од оној верен примерок во џебот од вашите панталони. По еден облак од секој тип - цирус, кумулус, кумулонимбус и другите - ќе има доволно за сите; исто така, по еден пример од секој вид време - убаво, дождливо, топло, студено, влажно, суво, мирно, ветровито (и нивните разни комбинации - убаво-топло-суво-мирно, убаво-топло-влажно-мирно, итн.) ќе послужи за сите поединечни денови (и ноќи) на тоа време, и покрај тоа што едно магливо благо мирно рано утро е задоволство кое секако може да се разликува од истите услови напладне или приквечер.

И така натаму. Откако ќе се согласиме околу „правилата“, меѓутоа, сигурно дека имаме слобода да ги искористиме на секој законски начин, како кога подготвуваме пореска пријава. Ако прифатиме дека портокалот во кој уживавме утрово не е оној портокал во кој уживавме претходното утро и, понатаму, дека по природа на нештата, човек не може со бакнеж да се прости од портокалите во коишто уживал туку само од споменот на нив олицетворен во портокалот што го љуби и во кој допрва треба да ужива, освен во смисла на една носталгична антиципација (или во носталгија *tout court* ако на човекот веќе не му е дозволено да ужива во она од што се простил), можеби сепак може да се застапува ставот дека допуштањето на еден портокал да ги претставува сите значи да се занемарат не само чарлс и чикита портокалите, така да кажеме, туку и распознатливите задоволства на подвидот јафа наспроти мандарините, флориди, калифорнии и другите. Кој би тврдел дека да им се каже адиос на портокалите од Севиља е исто што и збогувањето со оние од Валенсија, или дека црвените-како-крв портокали се исти како портокалите наречени

папок, во смисла на збогување со бакнеж од нив? Па и разликите меѓу самите папоци: помеѓу оние коишто човек некогаш одамна возбудено ги бакнал во знак на запознавање и од кои сега мора нежно да се прости со бакнеж и оние во чијшто само помалку-повеќе невин изглед човекот уживал, во живо или на фотографии, на плажи или филмски екрани или на средните страници на „Плејбој“ или во новинските реклами за долни алишта - не заборавајќи ги, во категоријата „еј, здраво“, милите папоци на своите деца, сеедно дали тие (папоците) се свртени навнатре или нанадвор, пред децата да го достигнат она доба на протест поради родителското папкољубие. Дека еден сладок, со јазик допирлив папок со вкус на морска сол и масло за сончање ги претставува сите? Само прашајте го својот партнер во креветот дали неговиот/нејзиниот може вам да ви ги претставува сите свои серијални претци!

Чуму му служат, би можел да праша одреден тип луѓе, овие протегнати, фрактализирани, бескрајни поздрави, налик на оние на туберкулозните сопрани во „травијата“ или „Боџи“? Служат, тоа е барем јасно, за одложување на крајот; и основната перспектива по ова прашање ги дели оние што се збогуваат во две категории од кои секоја го бара своето простување, иако не нужно под свои услови. Соочени со фактите дека сите нешта завршуваат и дека простувањето од животните задоволства ја има околу себе неизбежната атмосфера на тага, навистина има такви кои би го скратиле или избегнале збогувањето; коишто, уште повеќе, чувствуваат дека од она што ионака мора да се заврши (т.е. од сè, дури и од уметноста) треба да се збогуваме брзо, ако воопшто и сме започнале со тоа. Знаеме кои се тие за коишто зборуваме, кои брзо би се поздравиле со слатко-горкото простување на Казанцакис, на пример. А има потоа и такви коишто, прифаќајќи го неизбежното, сепак не брзаат да го достигнат; кои, напротив, наоѓаат дека простувањето поседува свои тажни задоволства (ако тажното задоволство не е забрането) и кои затоа и така натаму. Да го земеме како мисловен експеримент случајот на оние фирентински убијци на кои се сетил Данте во XIX пеење на својот „Пекол“ (круг VIII, ров III, стихови 49-51), коишто се погубени така што врзани со главата надолу се спуштени во дупка и живи се закопани. Така поставени за заминување, им била допуштена последна исповед пред свештеник кој морал да се наведне за да ги слушне, токму како што и Данте морал да се наведне за да го слушне папата симонист Никола III и така, наведнувајќи се, се сетил на осудените убијци. Првиот тип на оние што се простуваат во вакви услови би рекле само „Nunc dimittis; да завршиме со тоа.“ Другиот тип, од друга страна - а во таа категорија спаѓал и несреќниот Никола, и Казанцакис, веројатно, а секако и сегашниов наратор - ќе ја развлече својата исповед, впрочем, само за така да кажеме, можеби дури

и измислувајќи неколку гревови патем за да го пополнат каталогот, додавајќи го така и гревот на лажење кон списокот на фактични гревови што треба да се признаат.

Не треба да се смета, додуша, дека било кој од тројцата горенаведени дрдорковци би можел да ги „претставува“ другите, било исправено или наглава, и дека, согласно со тоа, може да биде бакнат наместо нив. Имајте го на ум нашето правило на Поединецот, да не ја споменуваме дипломатијата на љубовта: човек е самиот човек, сакаме да веруваме, а не сурогат на своите аналози и претходници, и треба да се љуби како таков...

Освен доколку, се разбира, не станува збор за последен бакнеж, за бакнеж со кој се простуваме од сите бакнежи, во кој случај (барем овој човек) треба да биде бакнат не само како тој самиот in propria persona туку и како сите и секој од неговите среќни овоплотувања, вистински и исфантазирани, во секое расположение/начин/место/време, сè до крајот на љубовта и здивот и јазикот и зад тоа, до крајот на оваа приказна и сите приказни, до крајот на ова договорено продолжение и неговиот придружен услов -

„Нема услови.“

9. Добро тогаш, по ѓаволите,

... ќе игра на нејзиниот начин: Nunc dimittis, набрзина, госпоѓо. Нема вистински крај на нивната посета; нема последно уживање во чистата светлина на нивното конечно место за одмор, го нрма свечениот проштален појадок со конечниот леб со сусам на балконот покрај море, нема последно пливање во базенот, последен сет на тенис, последниот лесен ручек во ресторанот во анексот, последното нуркање без костим за капење на гребенот близу до нивната омилена мала плажа, го нема потоа поспаното одмарање врз лигештулите, последната купка во ѓакузи, последното доцнапопладневно повлекување за последен пат да се води љубов на последниот љубовен начин, паѓајќи во сон, кожа крај кожа, во взаемна прегратка; го нема последниот повик за будење од тој сон, последниот предел и десерт. Едноставно ќе ги спакува своите работи, можеби дури ни тоа, по ѓаволите со тоа, можеби само ќе се облече во облека за излегување, ќе ги закопча копчињата затвори дрикерите повлече патентите и ќе ги остави клучевите во кутијата за експрес чекирање, тоа е за нив, всушност, господинот и госпоѓата Платено Однапред, или дури ни тоа, ќе го уфрли клучот во кое било патемно поштенско сандаче, повратната поштарина е загарантирана, по ѓаволите со тоа, време е да се тргне.

„Не. Тој неоправдано донесува заклучоци.“

Тоа е таа игра, зарем не?

„Не. Но ни Продолжувањето поради продолжување не е таа игра.”

Кажи му сè за тоа; тој има бескраен распон на внимание,

„Не. Во секој случај, сè уште не можат да ги заклучаат бравите, да ги остават клучевите итн.”

Не?

„Не. Го загубиле клучот.”

Го загубиле клучот?

„Не; го затуриле. Дали би му било многу тешко да ги преврти небото и земјата и да го најде? Таа е уморна зад границите на уморот.”

Ќе му биде задоволство. Дали е овде?

„Не. Прекини со тоа.”

Овде?

„Не не не не не не не. Кој дел од зборот Не е потребно да се разјасни?”

Овој дел?

„Можеби.”

Овде.

„Овде.”

Близу до ова.

„Тоа ти е приказната на нивниот живот.”

Одиде понатаму, тогаш.

8. Она што во преминов ќе го сонуваат,

... овој терминално разигран пар, кога наскоро ќе заспијат, ќе биде прескокнато: секвенците од соништа се строго забранети во нивниот дом, па и ако е тоа само изнајмена соба на некој карибски или флоридски остров, најнов и последен во среќно протегнатата низа низ со работа исполнетите децении на нивните споени животни приказни. Нека

сега го спијат мошне потребниот сон, нека се одмораат во мир најдобро што можат, додека авторот на оваа подземно разгранета приказна по случајност ги превртува небото и земјата барајќи меѓу многуте други загуби, сметајќи го тука и својот, нивниот исчезнат клуч. Како и кога станува збор за други потраги, нема да не изненади ако оваа покрај својата цел произведе и некои изненадувачки нешта. Дали е овде? Не. Овде? Ама не. Овде, можеби? Нн-нее, но еј, види што пронајдов наместо тоа:

Неколку блокови потаму од местото кадешто зборовиве и јас се наоѓаме меѓусебно како помалку или повеќе судбински предодредени љубовници, астрономите на Научниот институт за телескопски истражувања ја бараат изгубената Темна материја на космосот - тоа не е ситна загуба, бидејќи теориски опфаќа 95% од целата работа и е клуч за одговор на прашањето дали целата работа ќе продолжи и понатаму, ќе достигне некоја рамнотежа или со огромна воздишка ќе се струполи во Големо собирање. Тие се надеваа дека со помош на Хабловиот космички телескоп ќе го најдат она што го бараат во формата на бројните ѕвезди - црвените џуџиња, кои би биле премногу слаби за да се видат со земските инструменти; меѓутоа, кога моќниот Хабл ги пребара големите празни простори во нашата галаксија Млечен пат за коишто беше проценето дека ветуваат, наместо да откријат дека се посипани со црвени џуџиња и недостасувачка материја, покажа дека се празни како орманот на мајка Хабард или цеп во кој сте сигурни дека сте го ставиле клучот, патем начнувајќи уште една загатка: загатката на доказот дека космосот е неколку милијарди години помлад од најстарите ѕвезди во него, барем според начинот на кој сме навикнати да ги мериме нивните старости. Сега вие гледате - и не бидете изненадени ако барајќи ја загубената нитка го пронајдете Загубениот акорд, Загубената генерација или Загубениот баталјон од Првата светска војна, десетте изгубени племиња на Израел (коишто во своите ранци ги носат двете загубени книги на првобитното Седмолкнижие), загубениот континент Атлантида, Луј XVII (Загубениот дофен) од Франција, илјадниците исчезнати од латиноамериканските диктатури на нашето време, делата од класичното доба изгубени во христијанскиот мрачен Среден век, загубените ремек дела од уметноста и науката коишто веројатно би ги произвеле жртвите на нацистичкиот холокауст, загубените градови во Африка, разните загубени илузии, прилики и цели, загубената младост и сон, загубените уметности и јазици, загубеното време кое никогаш нема да биде повратено или надокнадено, целиот восок којшто Бенвенуто Челини го изгуби додека излеваше накит според методата која се вика *cire perdue*, а на што вашиот автор без пиетет се сеќава секогаш кога ќе ги здогледа рекламите за производите на живинарскиот концерн од Мериленд, „Франк Перду“. Кога сите тие *poules perdues* ќе се вратат?

Еве еден, цивкајќи доаѓа од инкубаторот на помнењето или свечкајќи од расфрлената ризница на изгубени парички: *le franc perdu* на единствениот буквален клуч што се сеќавам дека било кога сум го изгубил: во јули 1983-та мојата жена и јас изнајмивме едно рашрафено мало рено комби во Тангер, во Мароко, кадешто бевме дошле за јас да одржам предавање за менструалните циклуси на Шехерезада како клуч за читање на *1001 ноќ*. Сместувајќи се во *Grand Hotel Villa de France*, кадешто Матис бил инспириран да ги наслика своите одалиски, во градот кој порано го беше инспирирал Римски-Корсаков да ја напише својата *Шехерезада*, ги истражувавме пеш забрзаната, миризлива Медина, Гранд и Петит Сако и касабата; повеќе сакавме да се загубиме без професионална помош, одбивајќи ги непријатно лепливите наводни водичи и занемарувајќи ја изненадувачки антисемитската тирада на едниот од нив; серенадите ни ги пееја градските певци секое утро и муезините пет пати секој ден молејќи се преку разгласот од минарето на блиската џамија; одлучивме својот прв невин излет во исламот да го продолжиме низ брегот. Вљубени во бреговите и плажите, ртовите и гребените, карпите, полуостровите и линиите на брегот, тргнавме последниот ден од рамазанот, откако успеав да го совладам егзотичниот менувач на реното, низ буганвили и низ заслепувачката сончева светлина источно од Тангер кон карпите на ртот Спартел, кадешто Гибралтарскиот теснец се сретнува со Атлантскиот океан, а од таму покрај брегот кон југ низ со риба богатиот Асилах до од пат тргнатиот крајбрежен парк наречен Дипломатска шума, кадешто застанавме за да пливаме. Според упатствата на чуварот на плажата облечен во целаба, го паркирав (и заклучав) нашето правоаголно комби меѓу боровите и, *faute de mieux* (или можеби поради претераната доза на арабијана: камили на плажата, расфрлани колиби налик на номадски шатори, некои од постарите жени не само во кафтани, туку и со црни велови), ги ставив клучевите во џепот од гаќите за бањање, од каде што, во текот на нашето играње во брановите, му се придружија на огромниот инвентар на ствари изгубени во морето.

Загриженост; очајување, дури, бидејќи бевме прилично оддалечени од сé, во *foret* која беше *sans* на телефонот или љубезните ренџери, на *plage* која беше *sans* на чуварите или другите званичници освен можеби самопоставениот директор за паркирање кој покажа строго сочувство кога на лош француски му ја пријавивме својата загуба, но кој не можеше да ни помогне на било каков начин. Немаше многу други капачи/излетници во околината, а оние коишто беа тука изгледаа изразито локално; ние воопшто не знаевме арапски, освен неколку безобразни зборови собрани од *Шехерезада*, и иако поголемиот број од мароканските деловни луѓе зборува француски, шпански или англиски, тоа не е случај со обичниот работен народ. Впрочем, Тангер беше оддалечен неколку часа; дури и главниот пат на брегот (на кој можеби би имало автобуси) беше неколку километри од

плажата, попладнето си одминуваше, а требаше да се вратиме во Американското школо на вечера пред моето попладневно предавање кое, со оглед на темата, во најлош случај ќе биде само неразбирливо за Тангерците во публиката, а не и навредливо.

Десетина години подоцна, во истата улица со астрономите коишто работат со Хабловиот телескоп, јас ги пишувам овие зборови: ерго, не сме и понатаму изгубени во мароканската Дипломатска шума, нашите невернички коски не се белеат на африканскиот песок додека нашето изнајмено рено рѓосува таму, меѓу боровите. Не е важно која беше процедурата на нашето враќање и враќањето на нашата кола (љубезниот британски моторциклист до автопатот; уште пољубезното арапско семејство кое излегло да се повози последниот ден од рамазанот, до Тангер со еден пар средовечни јенки туристи; следниот ден, љубезниот возач од агенцијата за изнајмување коли кој доби добра напојница и, се разбира, имаше дупликат од клучевите; сигурниот чувар на плажата, кој со болно достоинство му објасни на возачот дека мојата напојница од осум дирхеми не е соодветна на тоа што тој „цела ноќ“ го чувал нашето сега веќе отклучано комби, но дека уште два дирхеми ќе ја суредат работата); поентата на оваа анегдота со загубениот клуч, на која во меѓувреме едвај и да помислив, сè додека оваа дигресија со која купувам време не ја врати, е што...

Но, пак пронаоѓајќи ја приказната, наоѓам дека сум ја загубил нејзината поента. Подобро да се загуби отколку да се биде изгубен? Зависи. Подобро да се изгуби клуч отколку автомобил? Се разбира, во овој случај секако. И, иако еден роман *а кле* би требал да биде доволно разбирлив и без тоа *кле*, кодот без свој клуч е исто онолку бесмислен како клучот без код. А ако, како што некаде е речено, клучот за благо е можеби самото благо, тогаш...

Добро. За разлика од Антон Чехов, Ернест Хемингвеј, Ралф Елисон и другите скрибомани кои се премногу бројни за да ги наведат, јас никогаш не сум загубил ракопис (Загубен оригинал, или „Мајка на книгата“ е традиција стара колку и пишувањето, која на Исток ја одразуваат загубените шест седмини на Ката Сарит Сагара, или Морињата приказни, а на Запад веќе споменатите две седмини од она што оттогаш е познато како Петокнижие), ниту свој ниту било чии од мојот четиридецениски товар студенти. Кога отприлика имав дванаесет години, јас накусо бев изгубен во забавниот парк и четвртина век подоцна во тоа загубување јас пронајдов една приказна, која, меѓутоа, на никаков начин не е роман *а кле*. Мојот прв брак беше чиста загуба, но од него чисти ми останаа некои драги спомени. Благодареејќи им на карипските обивачи го изгубив својот дневник на некакви пост-марокански патувања и подоцна го пронајдов, од сите неверојатни места, на дното на џакузито крај плажата, но и тоа е приказна која треба да се бара во некој друг

некогаш одамна, а не во овој; исто како и приказната за губењето на мојата омилена капа, една баскиска беретка, во застрашувачкиот Тахо де Ронда во Андалузија, и за нејзиното подоцнежено неверојатно враќање. Животот е, не се сомневам, само игра која на играчите им овозможува различни начини да загубат; а бидејќи е таква работата, тогаш *vive la difference*. Понекогаш, Q.E.D., она што се го загубиле можеме повторно да го најдеме, иако сосема сигурно ќе го изгубиме пак, на овој или оној начин. Христијанската доктрина учи дека човекот мора да го загуби својот живот за да го пронајде, и тоа не е чиста софистичка проповед од Отсекот за изгубени и пронајдени работи, бидејќи човек стварно може да пронајде нешто што претходно не изгубил: паричка во трева; порака во шише адресирана на некој; совршено добар пар женски наочари за сонце на пет метри длабочина на еден корален остров и, плутајќи блиску, палимпсестна страница од некој роман или кус расказ (повеќе читлива отколку разбирлива, барем вон контекстот, наспроти потопувањето), како некоја сирена да е прекината среде читање; сјаен нов животен партнер; наративен глас со кој може не само да се почне туку и да се продолжи понатаму и понатаму и понатаму предвидливата приказна.

Или можеби, по некој случај, може и да не пронајде. „Perdido”, упорно пее старата истоимена свинг песна: „Perdido, perdido, perdido (два, три, четири); perdido, perdido, perdido...” итн. *ad lib. ad inf.*

7,6 „Да се објаснат брановите

... не значи и ослободување од нив”, вели таа; „исто е и со честите”, а тој не е расположен да се расправа. Партнери и по душа и по тело на крајот од својот пат, сè уште огнени кожа крај кожа, саатот им отчукува додека таксито на Времето чека. Дали, на пример - додека размислуваа за хадрони и лептони, фермиони и бозони, спартикли и фотини - весело еден на друг си ги симнаа гајичките со заби?

„Не мора ни да се каже.”

Така и би било, во секој случај, некогаш одамна.

„И така и беше.” Потоа: „Па што? Те молам?”

Така значи, се охрабрува тој. Потоа: комплементарноста е суштина, зарем таа не би се согласила? Клуч за оставата на Таткото на времето?

„Не е невозможно, кога ќе се објасни. А можеби и е.”

Или е можно додека не се објасни.

„Така...”

Па, ајде тогаш да објаснуваме додека кравите не се вратат,* земајќи предвид дека она што кравите не може да ги објасни, може сепак да ги доведе, зар не? Она што не може со објаснување да се отстрани може, сепак, со објаснување да се претвори во стварно присуство.

‘Целата се претвори во уво, претпоставувам.’

Никако, но од нешто мораме да почнеме. Водеа љубов, овој наш пар -

„Почни од тоа. Пар часови?”

„Пар минути тука, пар пати по половина час таму. Се собира.”

„Пар децении, потоа, додека кравите не и така натаму. Но не *ad infinitum*. Никогаш не е доволно.”

Бидејќи освен да водат љубов, сакаа и да: го водат својот живот заедно, своите деца низ животот, себе да си оставаат слободен простор...

„Да прават подобри луѓе од своите студенти и подобри студенти од своите луѓе.”

Да создаваат оброци и музика, да ги користат шансите и моментите, да ги спремаат креветите и патувањата и да подготвуваат одлуки.

„Да заработуваат за живот, одвоено и заедно. Повремено да прават неред и проблеми.”

Во тоа никогаш не уживаа. Но после ќе ги подсуредеа, најдобро што можеа; толку можеме да речеме за нив.

„Создаваа смисла и бесмисла, рече тој...”

Дури и над-смисла, од време на време. Наспроти тоа или поради тоа или без оглед на сето тоа, еве ги сега: во крајности, на шест и седум ќошиња...

„Тој ја спомена комплементарноста.”

Таа ги спомена брановите и честиците.

„Понатаму со нивната приказна, силвупле, придвижувајќи ги нивните тела колку што е можно помалку. Не бранувај додека едриме на бран.”

Состојба на бранови, ќе ја потсети тој набрзо, и состојба на честици: во микросветот тие две нешта се неизбежно комплементарни како момент и положба - или момент против

положба, би можело да се каже. Невиниот фотон или електрон кој си ја гледа својата работа ги има и едното и другото сè додека ние не почнеме да ја гледаме неговата работа кога, како што е покажано, неговата брановидност отстапува место на честичавоста, а моментот на положбата, или обратно.

„Дали тој, можеби, предлага дека да се биде пар и да се биде поединец стојат во ист однос? Дали тој алудира дека таа ја има својата женственост и тој својата машкост, но дека тука е нивната заедничкост, во која таа учествува во неговата машкост, нека долго се бранува -”

А тој само што не ја јаде и пие нејзината женскост...

„Што значи тоа само што не?”

Грешка поради расеаност. Поентата сега е дека не е само нивната заедничкост комплементарна на нејзината женскост и неговата машкост и составена од нив. После току многу говор на кожата, разговори на перница, приказни и заеднички живот; после толку Sturm und Drang и забави и игри, нејзината нежност прави добар дел од неговата машкост, и обратно.

„Mi palape es su palapa, речиси.”

Или, како што велат на нашиот Институт за наративна физика, неговиот и нејзин заеднички простор-време е еднаков со нивната линија на светот, и на тоа место од нештата почнува да се добива вртоглавица.

„Нека кравите не се вратат премногу брзо. Таа ужива во ова повеќе отколку што не ужива, под дадените околности.”

А и тој - наспроти тоа што тие, како што веќе е споменато, се на седум и шест кошиња. Нивната честичавост во критичен судир со нивната брановидност, да речеме, а сепак...

„Фала на музата на физичкото раскажување за тоа, а сепак...”

Како и понатамошните точки на запирање: тоа им е единствената надеж. Размислувајте за нивните животни приказни, одвоени и заеднички, како за долга но, добога, не и непрекината низа на такви изминати точки, а во било која од нив обајцата можеа да направат А наместо Б или можело да му/се случи Х наместо Y. Нивната линија на светот - која ќе си земеме слобода да ја наречеме нивната линија на приказна -

„Земи.”

- е збир на сите такви досегашни точки.

„Толку малку останаа! Можеби само уште една.”

Или можеби повеќе од само една. Во секој случај, тој би сакал тие двајцата да разгледаат дека во физиката и литературата за секоја од овие минливи точки во простор-времето алтернативните линии на светови не само што се замисливи туку очевидно и сосема можни - некои се, се разбира, логички повеќе следствени од други. Се чини, во најмала рака, дека таа за ручек можела да нарача gambas a la plancha наместо chipirones, или вино tinto наместо blanco -

„Со chipirones? Никогаш! Но можеше лесно да замине кај Мејсиз наместо кај Блумингдејлз едно одредено попладне пред дванаесет поглавја, или право во Одделението за постелнина во Блуми наместо што сврте низ Домашните апарати, и тогаш никогаш немаше да го сретне меѓу Крупсовите апарати за кафе. Тоа е застрашувачко.”

Навистина - но секогаш треба да се има на ум дека катастрофите во Босна и Руанда ќе се случеа наспроти сите пеперутка-ефекти од тоа стегане на рацете меѓу Крупсовите апарати. Сепак, контингентноста на повторната средба на овој пар е помалку отрезнувачка од помислата дека барем во еднаков број линии на светот приказната таа не се ни случила. Б се случило наместо тоа, или В или Г, и тој и таа одвоено ги продолжиле своите приказни.

„Мора ме ли? Мултиверзуми?”

Мора ме: сè почнува со распаѓањето на неутроните, се плашам.

„И јас! Преодоцна е денес за да се почне со неутроните! Преодоцна во нивната приказна!”

Не во оваа нивна-приказна. Се назираат ли кравите?

„Само пар гуштери се прегрнуваат на сидот. Одиме понатаму со неутроните, белки; ќе го информира.”

Пократката верзија, тогаш. Во Институтот за љубов меѓу квантумите, кога чекавме неутронот да се распадне во протон или електрон или антинейтрино, секогаш чекавме околу дваесетина минути, зарем не? Плус-минус пет или десет. Од друга страна, работата понекогаш пукаше веднаш, а повремено чекавме ебано вечно.

„Држејќи се за раце сето време. Физиката на елементарните честичи е толку возбудлива.”

Тој ја потсетува дека во „мултиверзумското” читање на квантната механика на секој момент во кој неутронот би можел да се распадне му одговара универзумот во кој тоа се случува или се случило и а fortiori постои верзија на нас, посматрачите, која го разгледува

распаѓањето на тој поединечен неутрон во тој поединечен момент во тој поединечен универзум.

„Држејќи се за рака.”

Во некои универзуми да, во некои не, tant pis.

„Суштината, момци, е во тоа дека сè што може да се случи, во физичка смисла, се случува, во некоја алтернативна верзија на „нашиот” универзум. Во меѓувреме, во овој универзум (го цитира својот некогашен ментор кожа крај кожа), ‘квантната теорија е пробабилистичка во предвидувањето на дадениот исход во некој одреден универзум, но е детерминистичка во пропишувањето на оној дел од сите универзуми во кој доаѓа до тој одреден исход’. Дали било кога правите љубовници во историјата на светот вака зборуваа во кревет?”

Во повеќето универзуми, не; во некои да, и браво. Да преминеме на работата - но, зошто да се брза?

„Затоа што часовникот отчукува. Да преминеме на работата, постојат универзуми во кои никогаш не сме се сретнале и други во кои сме се сретнале, но не сме се сретнале повторно. Тој и таа.”

И уште многу други во кои сме се сретнале и повторно сретнале, но не скршнувајќи кон некој друг одлучувачки агол на заплетот: немаше продолжение, немаше растечка напнатост.

„Немаше такво нешто Таа да го запознава Него со сашими и Ерик Сати и маунтин-бајкинг.”

Ниту тоа Тој Неа да ја запознава со X и Y и Z.

„За коишто таа оттогаш нераскинливо е врзана.”

Универзуми во кои, додека ние двајцата овде лежимо како пар спржени гуштери, тие двајцата никогаш не станале љубовници.

„Универзуми во кои не само што станале љубовници, туку и се венчале, во некои случаи среќно, во други не. Имале деца; немале деца...”

Имале деца коишто биле сакани и кои ги сакале нив во секоја фаза на развојот и на едните и на другите, вклучувајќи ја и американската адолесценција и американското средно доба, верувале или не.

„Тоа е универзум за мене.”

Следниот пат, сигурно.

„Нема -”

Се разбира дека има, можеби: Затворени временолики врвки,* Просторновременски дупки помеѓу сценаријата. Преку некоја врвка ќе се вратам до нив.

„Следниот пат, можеби. Во меѓувреме, chez l’Institut...”

Најнови вести: постојат универзumi во кои се случува најдоброто од сите оние можни линии на светови, но само во некоја фикција внатре во тој универзум: во телевизиски филм, можеби, во театарска драма, или роман или кус расказ. Во тие универзumi, Тој и Таа се прости зборови на хартија.

„Белки не се зборови на хартија!”

Па: не прости, секако.

„Ова и ова, зборови на хартиј? И овие?

Тешко е тоа да се прифати, но сосема е можно. Дури и сосем веројатно. Нужно, заправо, претпоставуваме, бидејќи таквата работа може да се замисли во рамките на физичката стварност.

„Таа не може да ја замисли. Тој нека си зборува во свое име.”

Тој зборува во името на сите оние други: другите ние кои ги продолжуваат нашите други приказни во тие други универзumi.

„Приказни со подобри завршетоци, помисли тој.”

Нека мисли. Поентата е што, во приказната во којашто се наоѓаат, тој до самото разрешување не би променил ни збор.

„Благодарам за тоа. Таа можеби би исфрлила пар работи тука и таму, се чини. Но не и самиот пар, сепак. Не Него меѓу нив, во секој случај.”

Тој дури ни разрешувањето не би го чепкал, кога сме веќе кај тоа -

„И дојдоа до тоа.”

- тој само би го одложил, колку и да е неизрекливо тоа. И најдобрата од линиите на световите што се случуваат ќе се случи - и потоа поминува.

„Само уметноста трае. Томас Карлајл? Френк Лојд Рајт? Но и уметноста е минлива.”

Се разбира. Од уметноста до Смр-

„До Ервинг кој постигнува поен.“

Седум-шест Mort d'Art, во дванаесеттиот.

„Која е тоа игра?“

Додека кравите не се вратат: Љубовна приказна.

Наскоро: „Најмил пријателе, се вратија. Никогаш не ни заминаа, се чини нејзе.“

Кравите се објаснети, значи.

„Но не и тргнати. Како квантна електродинамичка драматургија.“

QED, музо биди благословена. Како љубовта.

Потоа: „Q.E.D.“

5,4,3,2. „Понатаму

... со приказната”, тој би направил таа да рече, без оглед колку тие двајцата се исцрпени на ова место во оваа верзија на нивната заедничка линија на светот, кога тој би бил автор, а не само привремен наратор. „Некогаш одамна ад инфинитум”, додека се одмораме еден врз друг, теме-табани.

„Еј: шеесетидевет?“

Во некои верзии. Но тој мислеше чело-чело раце-раце гради-гради стомак-стомак бутини-бутини итн., таа раширена врз него во мракот; не шеесетидевет туку пет-четири-три-два, освен кога некоја приказна не го застанува привремено нивното одбројување. Некогаш одамна, би рекол тој.

Некогаш одамна, вели тој, имало еден пар сопрен во слика на простор-време, или како да беа стопирани во сликата, како што ти и јас би биле пак да летаме преку земјата, од исток на запад со брзина од 600 милји на час додека САД пролетуваат под нас од запад кон исток со брзина од 1000 милји, носејќи ги со себе Земјината атмосфера и нашиот DC-10 со нето брзина од минус 400, додека нашата планета збивта околу Сонцето со брзина од 66 илјади милји на час а нашата галактичка локална група заеднички трча кон Големиот атрактор отприлика *million und so Weiter*, но за нас ефектот е како да седиме во темница со пластични чаши со шабли од Мендосин на 32 илјади стапки над Мисисипи, да речеме - што е точка којашто за нас во тој момент, како и било која друга точка, би

можела да се смета за Stillpunkt во средиштетето на нашиот космос и сите други, од која релативно се сметаат нивните вртоглави движења и контра-движења. Не обрнувајќи внимание на филмот кој повеќе или помалку се одвива на платното во авионот (и кој пригодно е стопиран среде една сцена на потера со специјални ефекти), се потчукнуваме со рабовите на чашите при придушената светлина на кабината и наздравуваме на Нашата Приказна До Сега, која можеби допрва почнува благодарейќи на тоа што обајцата забележавме дека нејзиниот/мојот привлечен сосед во списанието на авио-компанијата ја гледа истата илустрирана статија - „Островски засолништа“, да речеме дека се вика - и во еден забавен разговор откриваме дека обајцата во едно претходно животено поглавје еднаш сме престојувале во омиленото засолниште на оној другиот, речиси иако не баш во исто време, но заправо во ист хотелски комплекс, Кајо Олвидадо, и, освен тоа - пази сега - дека обајцата во текот на тие романтични ескапади (едниот тогашен пар бил венчан, но не на меден месец, другиот бил на меден месец, но не и венчан), нуркајќи долж коралниот гребен близу до плажата сме пронашле и земале по една страница искината, одлепена или на друг начин одвоена од некој роман во мек повез и ставена во шише како повик за помош; нејзината била сува како коска, на дното на морето, во добро затворено мало шише од рум поради необјасливи причини до пола наполнето со камчиња за да потоне, а неговата парадоксално плуташе во исто така добро затворено бардаче за вино полно со морска вода и поставено на суво место високо на коралниот гребен. Quelle coincidence! Quel симпатична средба, сега кога се сретнавме! И што пишуваше на нејзината?

„Тешко е да се каже, тоа само наликуваше на завршни зборови од некоја приказна, дури не беше ни во цели реченици: Босна, Хаити, Руанда. Мрежа на светот. Ти види. Твојот?”

Некоја евтина научна фантастика или полусајберпанк, колку што се секава: *Проекџ на џарк од сониишта*, да го наречеме, од каде што и понатаму низ годините до него допираат одломки: Алура, нивната привлечна придружничка низ пештерите, го повлече Фред за ракав и рече: „Сега морате да заминете!” Ариана, меѓутоа, ја набљудуваше надоаѓачката река од лава со искусно око на некој кој веќе работел на тоа Ниво од стварноста. „Клучот што недостасува”, промрморе Волт, точка точка точка и така натаму.

„Сфаќам”, вели неговата сосетка, отпива и се смее, дозволувајќи си себе да помисли дали можеби тие две страни не го претставуваат нивниот клуч за една нова и ослободувачка поврзаност, како раздвоени половини од старински назабен документ за договор.

„Назабен документ за договор?”

Повремено зборуваме така, pour le sport, понекогаш дури и кога нашите истоштени назабувања се сè уште посткоитално споени. Во секој случај, зборуваа така, тој и таа,

некогаш одамна. Некогаш одамна во друго време, вели тој сега, беше тоа момче само во својата куќа на брегот, но не беше само во тоа дека било само таму: да речеме, се приближуваше голем ураган; крај на светот, можеби; капаците спуштени, сите подготовки за невремето направени, ништо повеќе не може да направи освен да чека да мине, можеби да испие едно 'ладно пиво додека сè уште има 'ладно за пиење и да си раскаже себе си во мракот пар приказни за парови: онаа, на пример, за младата сосетка подеднакво независна како што е тој, која во соседната куќа исто така го чека ураганот и нема друштво позанимливо од својот темносив чесапик ритривер. Тој развива разни верзии на нивната можна приказна додека ветрот од заливот почнува сериозно да дува: таа тој, тој таа, оп цуп, ла ла, и тогаш еден ден аха -

„Крај”, би рекла таа. Никако, би рекол тој: има уште наративни опции коишто не се исклучени, други линии на светот приказна кои бушат дупки низ мултиверзумот. „Среќните краеве се сите слични”, би одговорила таа, кога таа би била од оние што одговараат, „но, барем во овој универзум, делта ро по делта ку е еднакво со Планковата константа или поголемо од неа, така што, иако може да изгледа дека Ахил некогаш нема да ја стигне желката ниту пак било која приказна ќе дојде до својот крај, тој ја стигна неа, а и нивната стигна до својот, амин.”

Можеби некогаш одамна и било така, признава тој, додавајќи амандман на нејзиното амин, но тоа е друга приказна: онаа во која терминалниот пар долготрајни љубовници доаѓаат во хотелот кого што мрачно го нарекуваат Последно одмориште. Нешто мора да се направи, но ним не им се брза. Сè уште имаат време. ...

„Не.”

Време време време време; некогаш го нема доволно, но сепак уште малку...

„Не.”

Нема точки во нивната љубовна приказна; само точки-запирки, точки на окончување...

„Не.”

... а помеѓу било кои две од нив има доволно простор-време; уште простор, уште време...

„Не.”

Приказни без крај, без средина, без почеток; безброј нераскажани приказни; неизбројани некогаш-одамна...

„Не.”

1. Заминување

... за коешто времето одамна дојде и мина; како и таа, неговата без-која-нема-ништо.

Постои, сепак наскоро тој вели, наративен алтернативен универзум, алтернативен наративен универзум во кој во моментот на оваа точка од оваа поединечна линија на светот полна со дупки тие двајцата се смеат, иако тоа што се случи е повеќе било што друго отколку смешно. Тој речиси го заборавил нејзиното смеење, нивното смеење, нашето - распојасано и отворено, весело зад болката, зад веселбата, егзистенцијален но сепак длабоко од утробата - но сега го слуша: Се смеат слободно, речиси беспомошно, како што некогаш често се смееја, понекогаш наспроти самите себе и околностите коишто беа сериозни или мрачни, или барем како што сакаа да се смеат, на почетокот: нивниот толку среќен, зачудувачки контингентен богато следствен некогаш одамна.

Т - нула.

превод: П. Вулкански

Џон Барт (John Barth, 1930) е еден од големите писатели на американскиот постмодернизам. Ги објавил романите *The Floating Opera* (1956), *The End of the Road* (1958), *The Sot-Weed Factor* (1960), *Giles Goat-Boy* (1966), *Letters* (1979), *Sabbatical: A Romance* (1982), *The Tidewater Tales* (1987) и *The Last Voyage of Somebody the Sailor* (1991), збирките раскази *Lost in the Funhouse* (1968) и *Chimera* (1972), како и збирката есеи *The Friday Book* (1984). Почнувајќи од *Lost in the Funhouse*, проблемите на пишувањето, положбата на писателот во креативниот процес и врските помеѓу стварноста и помнењето се меѓу неговите главни теми; самиот Барт често се појавува како лик во сопствените дела (на пример, во споменатата збирка, во романот *Letters*, па и во овде објавениот расказ). Бартовата работа е карактеристична по големата стилска разновидност, при што неговите омилен техники се пародијата и пастишот (во распон од античките митови и Шехерезада до епистоларниот роман од 18-иот век), како и со нагласено сатиричка нота. Освен што е ценет поради своите романи и раскази, Барт голем углед стекна и како автор на два мошне влијателни есеја - „Литературата на исцрпеноста“ и „Литературата на обновувањето“ - коишто во многу нешта го одредија постмодернизмот во САД. Овде објавениот расказ „Countdown: Once Upon a Time“ прв пат е објавен 1995-та во списанието *Mississippi Review*.

Стивен Полански

НОГА

Кога Дејв Лонг ја допре вреќата на втората и тргна кон третата база, сите мораа да се насмејат. Глупав потег и некарактеристичен за Дејв кој обично беше разумен човек. Откако се затрча, и Дејв си се насмеа на својата будалштина. Софтбол во црковната лига, со еден аут во последниот период, ни господ не можеше да го измени резултатот - натпреварот веќе беше бесмислен и немаше надеж за победа - а тој се залета на ниска топка на лево.

„Боже мој,” рече неговата сопруга Сузан на жената што седеше до неа. Таа беше на алуминиумските седишта со останатите навивачи на тимот Бетани Баптист. Доцна пристигна - точно на време за да го види Дејв како доаѓа до втората база кога некој го промаши бејсменот. Тој се изненади кога ја виде. Сузан Лонг беше зафатена, милосрдна жена. Работеше со половина работно време како книговодител во Нуњез Физиотерапија, а попладнињата и вечерите им ги посветуваше на црквата, училиштето, заедницата. Пред натпреварот Дејв и неговиот син Ренди каснаа нешто во град - како што правеа два-три пати неделно. Со оглед на своите одговорности во црквата, во кои спаѓаа раководната улога во однос на христијанското воспитување, неколку часови проучување на библијата и неколку групи за меѓусебна поддршка, учество во добротворни служби како Грижа за Членовите, Молитвен Ланец, и Превозници на Оброци, на Сузан преостануваше многу малку време да готви, или пак да вечера. „Што се занесува?”, рече Сузан.

Ден се обидувахе да стигне до третата база. Немаше сомнение - тој знаеше дека треба да остане на втората, не би требало да оди понатаму, но тој сепак тргна. Левото крило, пасторот Џеф од Црквата на Алијансата, имаше рака како топ. Го погледна Дејв како Дејв да беше опседнат од ѓавол. Почна да му зборува. Недалеку во левата половина пасторот беше доволно близу до Дејв за да може да му зборува додека тој трчаше кон третата.

„Што правиш бре?” му рече. „Готов си, човече.”

Дејв се насмеа. Муседопаѓаше пасторот Џеф. Не беше одушевен од неговото однесување во проповедницата неколкуте пати кога го гледаше. Пасторот Џеф беше премногу висок - 190 сантиметри - и додека проповедаше стоеше поднаведнат и изгледаше некако вообразен. За Дејв, кој што беше воспитан во порезервираната, поконзервативна логика на Епископелианците, Пасторот Џеф беше премногу неформален и се оддалечуваше од темата. Но сега пасторот беше сосем во право - Дејв навистина беше „готов”. Без сомне-

ние. Тој некогаш бил брз, но сега имаше 44 години и беше премногу спор за да може да изведе ваков стант.

Ренди, единецот на Дејв, стоеше малку понатаму, покрај линијата на левото поле, зад жичената ограда. Висеше на оградата како да беше врзан за неа, со рацете протегнати над главата, прстите испреплетени во мрежата и врвовите на патиките заглавени во долните дупчиња. Речиси жестоко си ја мавташе главата напред-назад. Ренди имаше 13 години. Тој не сакаше да дојде да го гледа татко му како игра.

„Боже мој,” си рече тој кога Дејв ја допре вреќата. „Глупав. Толку си глупав.”

Ренди беше крупно, силно дете. Сега беше речиси постојано лут на татка си. Ја толерираше мајка му, но сѐ во врска со Дејв го доведуваше до луцило иако тој по сѐ би требало да биде попристапниот родител.

Ренди не можеше да поднесе како Дејв се облекува. Ја мразеше целата негова гардероба, посебно сината со пердуви исполнета јакна која Дејв ја имаше со години и ја носеше зимно време кога наутро го префрлаше Ренди до училиштето.

„Ѓубреџија,” му велеше Ренди. „Изгледаш како ѓубреџија, ти гранџ мајмуне.”

На Дејв му се допаѓаше оваа последната фраза; се обидувахе да не се насмее.

„Смеј се,” му велеше Ренди. „Смеј се. И ѓубреџиите се облекуваат подобро од тебе.”

Брадата на Дејв, што тој ја одржуваше пристојно потскратена, исто така го нервираше Ренди.

„Без бакнување, вукодлаче,” ќе речеше кога Дејв ќе се наведнеше над креветот да го бакне за добра ноќ. „Ти си вукодлак. Ми се крева кожата од тебе, волчиште.”

Ренди зборувахе за другарите на Дејв со театрален презир. Колата на Дејв, Таурус караван, беше досадна и глупа - за Ренди таа претставуваше симбол на сѐ што беше неподносливо и простачко кај неговиот татко. Но тоа што најмногу го вадеше Ренди од такт беше фактот дека Дејв сакаше да чита. Тој секогаш стануваше во пет наутро за да може да помине еден час насамо читајќи и размислувајќи и молејќи се. Во очите на Ренди ова беше непростиливо. Ако Дејв му наредеше на Ренди да остане во својата соба или пак го казнеше на некој друг начин - а тоа се случуваше почесто од што Дејв би сакал - со најсуров и полн со омраза глас Ренди ќе му речеше: „Оди прочитај некоја книга, Г-дин Читачу. Г-дин Речник. Оди моли се, богомолко.”

Гледајќи го Ренди во присуство на татка си - како лицето му се затегнуваше и грбот му стануваше крут - слушајќи ги експлозивните, примитивни звуци што тој ги

испушташе наместо говор, можеше да се види дека гневот на момчето беше вон неговата контрола и разбирање. Го фати неподготвен, го удри момчето како гром од ведро небо. Тоа го правеше Дејв многу тажен. Му недостасуваше едноставната љубов на неговиот син. Му недостасуваа разговорите со Ренди, му недостасуваше неговото друштво, и го сожалуваше затоа што во повремениите паузи помеѓу изливите на гнев, кога ќе здивнеше, Ренди очигледно беше зашеметен, истоштен и самиот тажен.

Понекогаш на Дејв му беше тешко да се присети дека ова грубо, намуртено суштество кое постојано го напаѓа всушност е неговиот сопствен син. Ренди ќе се бутнеше во него, ќе го погледнеше настрана или ќе процедеше нешто низ заби, ќе направеше некој бесрамен и заканувачки гест, и пред да има време да размисли што прави, Дејв ќе одговореше на ист начин. „Затни си ја муцката, барабо, или јас ќе ти ја затнам“, ќе речеше Дејв. Ќе го грабнеше Ренди за рака и силно ќе го стиснаше, сакајќи да му предизвика бол, па потоа ќе се покаеше и ќе го обземеше срам.

Ренди рече: „Глуп. Ти си глуп“ и Дејв, бавен но залетан кон третата, го слушна.

„Да му се сневиди,“ си помисли Дејв. „Сирото дете. Што ли правам?“

Пасторот Џеф му ја фрли топката право на тој на трета база, кој исто се викаше Џеф и работеше во отпадот за автомобили. Овој Џеф, работникот, ја фати топката, и ја опчекори вреќата чекајќи го Дејв кој сè уште беше на половина пат.

„Тупак,“ рече Ренди. „Ти си глупав.“ Се откачи од оградата и му го сврте грбот на игралиштето.

Тренерот на третата база, пасторот Рик, постар пастор во Бетани Баптист, беше збунет. Кога со краток, слаб удар, топката се одби од стапот, тој ги крена рацете сигнализирајќи му на Дејв да не мрда. „Стој таму, Гомер“, извика тој, но веќе беше доцна - Дејв беше решен.

Пасторот Рик беше на иста возраст со Дејв. Еднаш неделно се среќаваа во град за ручек да дискутираат за верските написи и Дејвидовото лично патешествие во верата. Тој ден со сендвичи и леден чај го разгледуваа пасусот Матеја 7:13-14, познат пасус што неодамна го заинтригира и вознемири Дејв; „Влезете низ тесната врата. Оти широки се вратите и широк е патот што води кон пропаст и мнозина влегуваат низ нив. А тесни се вратите и тесен е патот што води кон животот и малкумина го наоѓаат.“ После период на тивка медитација, пасторот Рик го праша Дејв што сакал да каже писателот на верскиот напис со зборот „тесен.“ Библиите им беа на масата пред нив.

„Покрај очигледното?“ рече Дејв.

„Да”, рече пасторот Рик.

„Ме прашуваш затоа што знаеш или затоа што сакаш да знаеш?”

„Второто”, рече пасторот. „Не знам. Од кај да знам?”

„Баптист си.”

„Навистина!” рече пасторот.

„Кога би знаеле што бил еврејскиот збор”, рече Дејв. „Или грчкиот.”

„Добро прашање. Но јас не знам. Што сега?”

Дејв се замисли за момент.

„Можеби како суров”, рече. „Не знам. Тесен. Како стиснат. Те гмечи кога поминуваш. Како се вика? Тесен морски премин. Исправен. Можеби ексклузивен. Мнозинството се исклучени. Тие се отфрлени. Непопуларни. Можеби тесен како едноставен. Провиден. Едноставен. Суров. Нели го реков тоа веќе еднаш?”

„Да, го рече.”

„Да. . . е па, толку од мене.”

„Добри работи”, рече пасторот Рик.

„А што имаш ти?”, рече Дејв.

„Половина од мојата следна проповед. Ти благодарам.”

Една навивачка за Бетани викаше „Лизни се, Дејв, лизни се!” Таа се шегуваше зашто никој во црковната лига не се лизгаше - децките беа премногу стари, сталожени - и покрај тоа, Дејв носеше кратки пантолони. Сите се насмејаа. Дејв го слушна предлогот и нему исто му се виде смешен.

И тогаш почна да се лизга. Си ја крена десната рака во тупаница. Извика „О, мамо!” И од шест стапки далечина и со, за него, врвна брзина, тој се лизна кон третата база. Под чуварот на третата. Всушност, околу него. Ниеден од гледачите не можеше да поверува. Тоа беше најдоброто, единственото кукасто лизгање што било кој го видел во таа црковна лига.

Патеките кон базите беа направени од тврда, чакалеста земја и Дејв си ја одра ногата. Застана, побара тајмаут и, кривејќи, се оддалечи од вреќата. Си ја погледна ногата, левата нога која од зглобот до коленото беше страшно соголена. Под тенкиот слој на земја што

тој се обиде да ја исчисти со рака, ногата беше бледа, како јагода, мешавина на посекотини и рани, со парченца песок и чакал во раните.

Пасторот Рик беше до него. Го прегрна.

„Зошто го сторив ова?” рече Дејв. „Ууф.”

„Лудак. Добар си?”, рече пасторот Рик. „Фино лизгање.”

„Благодарам. Мислам дека сум во ред.”

„Можеш ли да одиш? Сакаш ли замена?”

„Не. Добар сум”, рече Дејв.

„Сигурен си?”

„Да”, рече Дејв.

Пасторот Рик го потчукна по задникот. „Добро тогаш. Оди покажи им.”

Дејв се сврте кон толпата. Срамежливо се насмевна и им мавна.

Сузан стана.

„Во ред сум,” рече Дејв.

„Шутрак,” си рече таа и седна. „Неверојатно”, рече потоа на жената што седеше до неа. Од чантата извади едно списание и погледна во насловната страница. Стана. Замавта кон Дејв со списанието. Тој глумеше како да се тресе од страв и толпата се насмеа.

Ренди, кој го беше заобиколил игралиштето за да го гледа натпреварот од левата страна, се срамеше затоа што татко му се лизна, дека татко му се лизгаше во шорцеви и се повреди, дека во овој контекст - натпревар за старци и слабичи и луѓи фундаменталисти - лизгањето беше необично, апсурдно добро; и, на врв на сето ова, дека мајка му се впуштила во ваков еден мизерен циркуски акт. Ренди полека почна да се приближува кон татко му, по левата линија на полето. Дејв со благодарност и зачуденост гледаше кон својот ненамерен маневар. Погледна во Ренди, си ги згрчи рамениците и малку смотано се насмеа.

Ренди сфати дека му се приближува на татка си дури кога тој му се насмевна. Тогаш се принуди да се сврти и се упати кон паркингот.

Ногата на Дејв изгледаше лошо, болно, но не започна навистина да го боли дури откако следниот удирач, Лојд Уикс, кој работеше кај Дејв во погонот за житарици, ја тапна

топката и таа ниско по земјата отиде до фрлачот, со што Дејв заглави на третата база и неговото чудесно лизгање се покажа како бесцелно.

Ренди си отиде со мајка му, која замина веднаш штом заврши натпреварот, застанувајќи само за да му каже на Дејв да оди дома и да си ја исчисти ногата. За да му даде малку време на Ренди да му помине лутината, Дејв остана да помогне со опремата, а потоа отиде на по едно пиво со Пастор Рик и некои други. Ногата го печеше. Ја поли со вода од чешмата крај заштитната мрежа. Во пабот Тајни тој порача пиво и скоч. Го истури скочот врз салфетката и си ја избриша ногата.

„Да го е. . .” рече Дејв. „Ова пече.”

„Таа нога ич не ти чини”, рече пасторот Рик.

Пасторот Џеф од Алијансната црква си ја крена диеталната Кока-кола и ја протресе. „Да се знае”, рече тој. „И ако некој ве праша, не сум бил тука.”

„Кој бил тука?” рече пасторот Рик.

„Супер лизгање,” му рече пасторот Џеф на Дејв. „А те имав прикleshтено.”

„Без сомневање”, рече Дејв.

Тој полека си го потпивнуваше пивото, слушајќи како пасторите Рик и Џеф се расправаат околу опасностите (П. Џеф) и привлечностите (П. Рик) на екуменизмот и потоа како се жалат на постојаните изискувања на нивната професија.

„Напиши ми ја проповедта за оваа недела”, рече пасторот Рик. „Ќе ти дадам половина од собраните донации.”

„Ќе ти ја напишам за цабе”, рече пасторот Џеф. „Ти само проповедај како што јас ќе ти кажам.”

„Да, како да не”, рече пасторот Рик. Тој погледна кон Дејв. „Тоа моите луѓе не би можеле да го поднесат.”

„Доста со тие шпански села”, рече Дејв.

Пастор Џеф се насмеа па се исправи во столот.

„Те протерувам, мало човече”, му рече на Дејв.

„Туку што заминував”, рече Дејв.

Кога се врати дома беше девет и пол и Сузан веќе спиеше. Ренди се беше затворил во својата соба и слушаше музика. Дејв застана пред неговата врата. Ренди го беше намалил гласот, но Дејв сепак го чувствуваше пулсот на басот и тапаните во стапалата. Зборовите му беа познати.

Тие

Тие се неверни

Сега јас сум твојот

единствен пријател

Тие

Тие ќе се неверни

Јас секогаш сум таму

Ја знаеше песната, го знаеше тој ЦД. Металика. Ренди ја слушаше често и гласно, а и Дејв ја имаше слушано неколку пати, сам, кога Ренди не беше дома.

Омраза

Јас сум ти омразата

Јас сум ти омразата

Кога сакаш љубов

Момчето имаше добар вкус. Оваа музика беше виртуозна работа и Дејв се надеваше дека можеби ќе го насочи Ренди кон други уметнички форми. Но Дејв го заплашуваа и го правеа несреќен стиховите кои на Ренди очигледно му беа толку блиски - нивниот дух, празен и темен како ноќ, кон кој Ренди вибрираше со толкава наклоност. Еднаш му кажа на Ренди дека оваа музика му се допаѓа.

На Ренди воопшто не му требаше многу време да се разгневи. „Не ти се допаѓа. Ти не знаеш ништо за оваа музика. Никогаш не си ја ни слушал.”

„Сум ја слушал”, рече Дејв, повлекувајќи се. „Мислам дека е добра. Не е важно.”

„Ти не знаеш ништо”, рече Ренди. „Држи се настрана од мојата соба. Не ми ги фаќај работите.”

Дејв се истушира и си ја истапка ногата со насапунето крпче. Повредата беше полоша од што тој претпоставуваше. Речиси воопшто немаше кожа на раната која опфаќаше голем дел од ногата, од зглобот до коленото. Изгледаше како некој да му ја изрендал ногата. Ткивото околу раните беше црвенкасто и отечено. Кога беше чиста, не престануваше со крварењето. Крвта не течеше толку колку што набабруваше и тој употреби една ролна тоалетна хартија за да ја запре. Кога крварењето упорно не престануваше, тој цврсто си

ја завитка ногата со еден завој кој го ископа од тоалетната фиока и потоа го зацврсти со леплива лента. Речиси веднаш ногата почна да му пулсира. Беше топла. Веќе е инфицирана, заклучи тој. Си легна на каучот во дневната и си ја крена ногата на перница. По неколку минути крвта продре преку газата и Дејв внимателно ја отстрани. Нема да можат да ја зашијат раната - премногу е широка и неправилно распространета. Си помисли да оди во болница. Наместо тоа, зовре вода во едно тенџере. Во водата натопа чиста крпа, ја извади со лажица и ја стави на раната со намера да ја спали раната. Го изгоре. Тој викна, но ја држеше крпата врз раната колку што можеше да поднесе.

Потоа седна на подот во кујната, со ногата испружена нанапред, и почна да се моли.

Неговите молитви ретко беа однапред смислени или формални. Најчесто претставуваа некое фототропично движење, момент во којшто тој се заблагодаруваше или се смируваше за да наслушнува за напастиве. Избегнуваше молбени молитви. Со сето тоа што го поседуваше, му изгледаше непристојно да бара повеќе - и покрај тоа што според библијата тоа беше дозволено. Оваа ноќ, кога ногата до коска го болеше, тој си дозволи едно барање.

„Оче”, рече тивко, „те молам помогни ми да видам што можам да сторам за Ренди. Тој има голема мака. Го сакам. Ако е по твоја воља, покажи ми што можам да сторам да му донесам мир.”

Дејв погледна нагоре. Ренди го гледаше од подножјето на скалите.

„Амин”, рече Дејв. Се насмевна. „Еј, другар.”

Ренди не рече ништо. Стоеше гледајќи во Дејв.

Дејв стана.

„Ова чудо навистина боли. Што правиш ти?”

„Ти викна”, рече Ренди. Тој не се помрдна од местото кај скалите.

„Се изгорев”, рече Дејв.

„Се симнав.”

„Фала”, рече Дејв. „Во ред сум.”

Ренди профрче. Си ја затресе главата и се врати горе.

Докторот го употреби зборот „супурација”. И покрај домашните медикаменти на Дејв, раната почна да создава и испушта гној. Го имаше толку многу што до крајот на следниот

ден, кога Дејв се врати од работа и го повика докторот, панталоните кои ги носеше на работа му беа накинати и залепени за ногата.

„Најдобро е да дојдеш, јас да ја погледнам”, рече докторот. „Можеш ли да дојдеш утре некое време?”

„Не можам”, рече Дејв. „Немам време. Што можам сам да сторам?”

„Одржувај ја чиста,” рече докторот. „Употребувај топични преврски. Бацитрацин. Неоспорин. Едно ќе ти кажам: ако е толку инфицирана како што ми звучи, ќе ти треба третман со орални антибиотици. Можеби дури и интрамускуларни.”

„Што инаку?” рече Дејв.

„Што ме прашуваш?”

„Те прашувам што може да се случи.”

„Какво е тоа прашање”, рече докторот. „Сі нешто *би можело* да се случи. Затоа не си играме играчки. Стафилокок. Стрептококус. Масивен оток. Сакаш уште? Гангрена. Сепсис. Потруди се, па можеш и ногата да ја загубиш. Те плаши ли таа помисла?”

„Да,” одговори Дејв.

„Добро,” рече докторот. „Зашто, нема да се нагодуваме. Ќе дојдеш. Задутре.”

„Ако можам”, рече Дејв.

„Не, не. Не ако можеш. Да дојдеш.”

Ногата продолжи да гнои. По неколку дена болката беше толку длабока што тој воопшто не можеше да застане на неа. И покрај тоа што се трудеше да ја одржува чиста, таа сепак почна да мириса. Ноќе ги вадеше завоите и ја оставаше раната отворена, да се проветри.

„Ренди излезе?” праша Сузан. Таа беше на излегување кон Нуњез Физиотерапија и застана во кујната да поседи со Дејв на минутка додека тој доручкуваше.

„Излезе”, рече Дејв.

„Како отиде?”

„Спокоен беше”, рече Дејв. „Не знам - некако лесно. Изгледаше олеснато. Му реков пријатно. После тој ми рече пријатно. Без агонија. Без изливи. Си имавме прекрасно утро.”

„Каков ти е тебе денот?” рече Сузан.

„Добар”, рече тој. „Исто. Како обично. А твојот? Зафатена си?”

„Како и обично”, рече таа. „Слушај, ме загрижува твојата нога.”

„Немој да се грижиш,” рече тој.

„Не чини.”

„Не е многу лошо”, рече тој. „Денес е подобро.”

„Фрлив два пара од твоите панталони”, рече таа. „И гледам дека не можеш да одиш. Како можеш да речеш дека си подобар?”

„Подобро сум. Ќе биде во ред.”

„Зошто не одиш на доктор? Му се јави ли?”

„Му се јавив”, рече Дејв. „Тој ми кажа што да правам. Имам една маст. Што ќе правиме за вечера? Дома или ќе излегуваме?”

„Ќе зготвам нешто”, рече Сузан. „Вечера. Но ти сега кажи ми. Што се случува?”

„Што?”, рече тој.

„Кажи ми што правиш, зашто сум загрижена. Ова ме вознемирува. А и морам да одам. Ти се молам. Што правиш?”

„Ништо.”

„Ништо”, рече таа.

„Се шлаам. Онака. Ме знаеш каков сум.”

„Те знам”, рече таа. „Зборуваме за твојата нога.”

„Сѐ ќе биде во ред”, рече тој.

Дејв не отиде на работа. Без патерици или бастун не можеше да отиде до колата. Џе се јави на секретарката и рече дека ќе биде на пат неколку дена, можеби и цела седмица. Малодушно измисли некаква приказна како на мајка му одеднаш требала помош. Приказната ја збунува секретарката, но сепак таа не го распрашуваше. Попладне ќе се јави повторно, рече тој, за да ја информира за текот на работите. Ќе може ли таа да се снајде додека тој е отсутен?

Утрото го помина испружен на каучот, со спуштени завеси, во молитва. Едно време се разбуди од нешто речиси како транс и срцето лудо му биеше како тукушто да протрчал

неколку круга. Не беше зацрвенет ни зашеметен ни задишан. Се чувствуваше мирен и опуштен, со исклучок на рамномерните удари на болка во неговата нога и биењето на неговото срце. Необичноста на оваа состојба го насмеа. Неколкупати здивна длабоко и си ги затвори очите.

Попладнето, непосредно пред Ренди да се врати од училиште, се јави докторот.

„Се јавив во твојата канцеларија”, рече докторот. „Те немаше таму.”

„Овде сум”, рече Дејв. Дотогаш, тој се наоѓаше на ладниот кујнски под, легнат на грб, со три плетени држачи за топло под глава, со левата нога малку крената и стапалото врз лимена кутија за колачиња.

„Твојата секретарка ми рече дека си на пат.”

„Сé уште не сум заминал”, рече Дејв.

„Сакам да знам како ти е ногата, Дејвид, и зошто не дојде кога ти реков.”

„Ногата е добро”, рече Дејв. „Ставив од таа маст. Изгледа добро.”

„Нема веќе гној?”

„Не.”

„Заздравува ли? праша докторот. „Се намалува ли болката?”

„Така изгледа”, рече Дејв.

„Тогаш, добро. Тоа е добро. Имаш среќа. Ваквите работи можат да станат опасни ако не им се даде потребната нега. Ти си имал среќа. Следниот пат кога ќе ти кажам да дојдеш, сакам да дојдеш.”

„Ќе биде”, рече Дејв. „Благодарам што се јави.”

Дејв беше на подот кога Ренди се врати од училиште. Си помисли да стане, но си беше нашол удобна, иако малку смешна позиција и не беше спремен, дури ни за Ренди, да ја претрпи неизбежната болка за да се крене на нозе. Ренди дојде во кујната да си ја земе ужината. Го погледна Дејв како лежи на подот и го пречекори на пат кон фрижидерот.

„Фала што не ме згазна”, рече Дејв.

Ренди го извади млекото и си наполни една чаша. „Што правиш?” му рече на Дејв.

„Свежичко ми е овде доле. Имам мал проблем со стоењето.”

„Што е?”, му рече Ренди, без да го погледне. „Пак ногата?”

Ова беше прв пат Ренди да ја спомне ногата, иако Дејв гледаше од начинот како Ренди се однесуваше последните неколку дена - воздржан, дури сталожен - дека тој беше свесен за состојбата.

„Како беше во училиште?”

„Добро”, рече Ренди.

„Некакви проблеми?”

„Не.”

„Имаш ли домашно?”

„Не. Малку.”

„Земи си нешто да јадеш”, рече Дејв.

„Ќе земам”, рече Ренди, и почна да бара низ фрижидерот. Извади пакетчиња сирење Мунстер и нарежана шунка и тегла мајонез. „Каде е мама?”

„Излезе”, рече Дејв. „Што ти треба?”

„Ништо. „Каде ќе одиме на вечера?”

„Овде”, рече Дејв.

Ренди си направи сендвич.

„Гладен си?” рече Дејв. Веднаш се покаја што праша. Ваквото прашање - нервозно и глупо и очигледно поставено за да ја пополни непријатната празнина меѓу него и неговиот син - кај Ренди секогаш предизвикуваше детонација.

„Умирам од глад”, рече Ренди.

„Остави место за вечера.”

„Ќе оставам”, рече Ренди.

Неделата попладне беше топло и пастор Рик намина, во кратки панталони, мајца без ракави, безбол капа и влечки, да го види Дејв. Сузан го натера. После службата таа се врткаше во нартексот за да разговара со него. Пастор Рик самиот почна да се загрижува за Дејв. Се немаа слушнато речиси цела недела и кога ја виде Сузан сама во црква тоа утро, тој си помисли дека нешто не е како што треба. Немаше поредовен епарохиец од Дејв. Очигледно, Сузан беше исплашена. Таа му рече дека целата работа е необјаслива.

Дејв веќе воопшто не може да оди. Без разлика колку нежно таа го убедува, колку агресивно таа инсистира, тој не сака да оди на доктор. Тој тврди дека едноставно треба да ја остават ногата на мира уште неколку дена. Но, како што таа можеше да види, состојбата се влошуваше. Таа призна дека тој изгледа смирен и разумен и извонредно добро расположен, но не може да стане од каучот и сега го поминуваше времето во дневната соба.

„Каде е тој куциот?“ рече пастор Рик, доволно гласно за да слушне Дејв. Сузан беше кај вратата за да му отвори да влезе. „Зошто е оваа соба толку мрачна? Не може ли да ги отвориме завесите?“

„Вака е посвежо“, рече Дејв. Му беше мило да го види пасторот Рик. „Седни. Раскомоти се. Ти овде не си одговорен. Ова е моја кука, другар.“

„Силен маж“, рече пасторот Рик седнувајќи во нишалката од трска наспроти Дејв кој, за да си го пречека другарот, се беше поткренил во седечка положба.

„Што е со тебе?“ рече пасторот Рик.

„Ништо посебно.“

„Каде си бил?“

„Овде и онде. Најповеќе овде.“

„Го пропуштивте натпреварот. Сузан, имате ли нешто за пиење?“

„Што сакаш?“ Таа стоеше на влезот на дневната соба.

„Имате ли пиво?“

„Имаме“, рече таа.

„Ладно?“

Таа кимна со главата.

„Донеси го“, рече тој. „Ти сакаш ли едно, Дејв?“

„Не треба“, рече Дејв.

Двајцата разговараа во затемнетата соба околу еден час. Сузан го донесе пивото; потоа ги остави насамо. Прво разговараа за безбол. Едно време Рик го вклучи телевизорот и ги гледаа последните два периода од натпреварот. Разговараа за своите деца, за својата вера. Пастор Рик беше вознемирен поради исповедските очекувања со кои се соочуваше, посебно тие во врска со, како што Рик му објасни на Дејв, неговата неконформистичка

наклоност кон индикативниот госпел наспроти императивниот, кон добрите наравоуче- нија наспроти моралните норми. Воедно, се соочуваше со очекувањата на оваа одредена заедница на верници во Бетани Баптист, која тој приближно ја делеше на два табора. Оние со, според него, „зрела“ вера се чувствуваа удобно со помалку нормативната теологија и беседништво. Другите, нови во верата, не беа способни да преминат преку нејзината релативно симплистичка верзија и се чувствуваа несигурни без уредно спакуван комплет на правила и прекори.

„Мислам дека тоа е наопаку“, рече Дејв.

„О, да? Како така?“

„На нас „зрелите“ ни треба цврста рака. Ние не знаеме што да правиме со блаженството откога ќе го добиеме. Тоа е премногу за нас. Премногу. Не знаеме како да се однесуваме. Па затоа се однесуваме како и секогаш пред тоа. Размислував за ова.“

„Гледам“, рече пастор Рик.

„Да. Несмасни сме. Трапави. Самозадоволни. Едноставно разочаруваме. Мораш да нѝ ставиш во ред, инаку ќе се посраиме. Себе си како и меѓусебно.“

„Внимавај што бараш“, рече пастор Рик.

Пред да си отиде, пасторот директно го насочи разговорот кон прашањето со ногата на Дејв.

„Нема потреба да го правиш ова“, му рече. „Не е неопходно.“

„Знам“, рече Дејв.

„Ова е лудост.“

„Што да речам?“

„Не вели ништо“, рече пастор Рик. „Оди на доктор, тоа да го сториш.“

„Можеби ќе одам.“

„Не оди, па јас лично ќе дојдам да те носам.“

Таа вечер семејството вечераше во дневната соба - Дејв ја дедеше на каучот, Сузан на послужавник во нишалката од трска, а Ренди на подот пред телевизорот. Сузан подготви лесна салата и свежа лимонада; беше премногу топло за да јадат нешто друго, иако Ренди побара снадвич со растопено сирење. Имаа тивок оброк. Дејв и Сузан речиси воопшто не

зборуваа. Ренди гледаше некој спортски програм; тој беше воздржан, добро се однесуваше. Дејв, кој беше малку зашеметен и со повишена температура, беше среќен. По вечерата тој заспа на каучот. Не беше свесен дека Сузан и Ренди се качиле да си легнат.

Во два часот наутро, Дејв се разбуди кога Ренди се симна по скалите. Ја запали столната ламба што му стоеше покрај главата и кога се привикна на светлото, забележа дека Ренди плаче. Тој стоеше крај дното на каучот, со карирано памучно ќебе префрлено преку неговите рамиња како шал. Носеше гаќи и ништо друго, и липаше. Дејв го погледна за миг, потврдувајќи дека појавата на Ренди не беше ни сон ни бунило.

„Ренди”, рече Дејв. „Во ред си? Кое време е?”

„Не знам”, рече момчето. „Два. Добар сум.”

„Што е?”

„Слегов.”

„Спиеше ли?”

„Не.”

„Јас бев како во кома”, рече Дејв. „Што се случува?”

„Ништо”, рече Ренди.

„Ти плачеш.”

„Не плачам”, рече Ренди. „Слегов затоа што сакам нешто да кажам. Оди на доктор. Тоа е сî; затоа се симнав.”

„Чекај за момент”, рече Дејв. „Чекај да станам.”

Без размислување, Дејв си ги симна нозете од каучот и се обиде да застане. Сакаше да го допре Ренди. Да воспостави некаков физички контакт со својот син. Да го утеши, да му ја стави раката преку рамињата, да го прегрне. Левата нога го допре подот и болката беше неверојатна. Го мавна и го турна на каучот.

„Аау”, извика Дејв. „Држи се! Боже мој!”

„Нели гледаш? рече Ренди. „Што е ова срање, бе тато?! Нели гледаш? Луд ли си? Што правиш?”

„Не сум сигурен”, рече Дејв. „Навистина не сум сигурен.”

„Ох, човече. Ох, човече. Што правиш? Оди на доктор.”

Но тогаш веќе беше предоцна. Тој ќе ја изгуби ногата.

„Тоа не е лоша идеја”, рече Дејв. „Ќе отидам.”

превод: Зоја Наскова Барџи

Стивен Полански (Steven Polansky) Живее во Минесота со сопругата и двата сина. Поднесе оставка од колеџот Св. Олаф каде предаваше Англиски и креативно пишување. Сега пишува литература.

Живеам во мал град во Минесота каде луѓето не се чувствуваат удобно кога станува прашање за фигуративни и неконкретни работи. Откако „Нога” излезе во New Yorker чувствував потреба да напишам писмо до локалниот весник, потврдувајќи дека сеуште ги имам обеите нозе, и односите со мојот постар син ми се разумно добри.



redec sketches misc tt sans titre 3

ТИМОТИ
ЛИРИ

Тимоти Лири

ЗА БАРОУЗОВАТА ИНТЕРЗОНА

Вилијам Бароуз е еден од тројцата литературни великани на 20-тиот век, кои го разбија, растворија, трансформираа и дигитализираа англискиот јазик; го насочија и стробоскопираа во холограмски слики на дваесеттиот век.

Американецот Вилијам Бароуз, неговиот земјак Томас Пинчон и ирецот Хемс Хојс се алхемичарите кои ја применија квантната динамика и теоријата на хаос во лингвистиката. Овие тројца волшебници не се толку писатели колку што се „процесори на зборови“.

Исто како што равенките на големите германски филозофи, Ајнштајн, Хајзенберг и Планк ги сведоа Њутновите закони на ограничена употреба и ја растворија тврдата, молекуларно-атомска материја во бранови на електронската информација, Хојс и Пинчон и Бароуз ја разбија, со ласерска прецизност, граматичката структура и семантичката машинерија на стариот, класичен јазик на Шекспир.

Не е случајно што физичарот Мареј Гел-Мен (Murray Gell-Mann), кој ја откри основната елементарна единица на информацијата, ја нарече „кварк“, термин позајмен од Хојсовиот еп Финегановото бдение.

А токму Бароуз е оној што, заедно со својот партнер Brion Gysin, ја изуми „cut up“ методата на ракување со зборови, отсекувајќи параграфи од различни текстови - написи во весници, романи, прирачници за употреба, порнографски сцени - и лепејќи ги потоа заедно по случаен редослед.

Искажано низ зборовите на Бароузовиот пријател и издавач James Grauerholz, „ова повторување создава една калеидоскопска димензија во пишувањето - а што друго е калеидоскопот ако не средство за бесконечно повторно спојување на делчиња? Како антиципација на модерната квантна физика, неговиот модел на светот е необјаснив универзум од бесконечни пермутации и рекомбинации.“

Бароуз е роден 1914 година во Ст. Луис. Неговиот дедо, чиешто име го носи, има голем придонес во развојот на една машина налик на компјутер, што во Америка беше рекламирана како „Бароузовиот калкулатор“. После умерено бурното детство, Бароуз се запиша на Харвард, каде што неговата интелигенција, хомосексуалноста, литерарната софистицираност и зависноста од најразлични дроги, го лансираа во долготрајна одисеја во алтернативните состојби и невролошките реалности кои во историјата биле истражувани само од страна на мистиците.

Од 1938-та Бароуз функционира како визионерски археолог, како маскиран, скриен шпион-агент што известува за човековите состојби посматрани од валканите, неугледни подземја на пристанишните градови, емигрантските колонии, граничните премини и културалните црно-пазарни интерзони. Тангер. Times Square. Мексико Сити. Панама Сити. The Left Bank. Амазон. Итн.

Бароуз опишува сликовити пејсажи, детализирани социологии на имагинарни племиња, халуцинантни градови, научно-фантастични млазови на топла пареа од сребрена сперма исшприцана од Венеријанските трансвестити со платиниумска кожа...

И така натаму.

Бил Бароуз е маестрален журналист затоа што опишува што навистина се случува со некои конкретни луѓе. Дени, џанкерскиот car wiper. Макроата и проститутките во Socco Chico. Хероинските кури во Бенчмал Болницата. Кафетеријата во Интерзона, смрдливи, ништожни, јалови архетипови. И така натаму.

Насловите на книгите раскажуваат приказни - Ханки, Queer, Гол Ручек, Мека Машина, Билетот што експлодира, Нова Експрес, Дивите момчиња, Blade runner. И величествената последна трилогија за апокалипсата-смртта, бесмртноста: Cities of the Red Night, The Place of Dead Roads, The Western Lands.

Интерзона е збир на прашливи фрагменти и загубени ракописи кои беа пронајдени во архивите на Ален Гинзберг во 1984 година. Приказната? Дива сатира. Неумоливо, луто, сурово, цинично изложување на официјалната хипокризија, пуританската репресија, религиозниот авторитаризам. Интерзона обезбедува кул, сув, измачен, полу-нежен поглед врз социјално отфрлените, бедните прогнаници на подземјето. Изморено аплаудирање на хуманоста во сите нејзини измешани облици.

Бароуз измисли постлитерарен јазик, нов медиум во кој зборовите станаа облаци или слоеви или кластери на значење, немилосрдно расфрлани по читателот како експлозивна живописно обоена џунгла од неонски знаци од некој дел на Токио. Бароуз слика со своите зборови. Шиба по страницата со експресионистички, надреални снопови од зборови и жестоки вербални рафали.

Како слики во галерија, Бароузовите параграфи не треба да се сканираат по линеарен редослед. Неговите дела се нарекувани „холограмски“ или „фрактални“, што значи дека секој параграф може да содржи во себе компресирани секвенци што се откриваат и рециклираат во подоцнежните верзии.

Пред сè, Бароузовото дело е полно со хумор.

Бил Бароуз е мошне забавен човек, еден од најголемите американски уметници.

Тимо́ти Лири

KEITH HARING: ИДНА ПРИМОРДИЈАЛНОСТ

Кит Херинг беше олицетворение на животот. Тој блескаше, светкаше, танцуваше во нашите видни полиња; распрснуваше живи бои преку нашите поп-очи.

Кит Херинг имаше витална улога во едно круцијално време во светската историја. Тој ја оствари својата мисија во текот на осумдесеттите - бурна застрашувачка деценија на негативен пандемониум. Во тие времиња на културен колапс и социјален хаос, Кит ја презема традиционалната улога на перформативен филозоф - хуманизирајќи, популаризирајќи, персонализирајќи, илустрирајќи огромен дел од паганските достигнувања на нашиот вид. Тој го славеше животот, играта на мудрите деца, еротската енергија, демонските конфронтации.

Barry Blinderman ја опиша природата на Китовата игра како „халуцинантен спој на биологијата и технологијата во нашето сè повеќе кибернетичко општество“. Идна примордијалност, Бариевиот наслов на изложбата на Кит Херинг, навистина ја погодува поентата. Китовата уметност се простира низ историјата на човековиот дух. Кит би можел едноставно да скокне од временска капсула во палеолитската ера, да почне да црта по уидовите на пештерите и тогашните луѓе би го разбирале и би се смееle - особено децата. Еднаш им ги покажав неговите цртежи на Австралиски абориџини, и тие ги кривеа лицата, се насмевнуваа и кимаа со главите. Кит комуницира со базичните глобални икони на нашиот вид.

Овде гледаме уште една света димензија на Херинговата генијалност. Како што навлегуваме во 21-от век, станува јасно дека ќе се развие еден глобален јазик. Писменоста - употребата на букви за да се комуницира - е главната бариера меѓу класите, расите, нациите. Овој нов јазик ќе биде иконички. Тој ќе се комуницира преку дигиталните модели на оптичките линии што трепкаат на екраните и виртуелно-реалните рецептори. Графиката е клучот за информатичкиот свет на иднината. Телевизиската пасивност ќе биде заменета со лична експресија. Исто како што од секого се очекува да „чита и пишува“ во фабричкото општество, во иднина од секого ќе се очекува да „прима и графицира“. Сите ќе употребуваат дигитални орудия за да станат графички уметници. Импулсот на графитите од предградијата е интересна претходница. А чија уметност е најголема инспирација за ваквата иднина?

Има нешто што е последно поентирање во однос на Диониската моќ на Кит Херинг. Во своите последни години, тој се соочи, се бореше и триумфираше над крајниот, врвен демон на човековото постоење. Смртта.

Во своето легендарно интервју во Rolling Stone од 1989 година, David Sheff го праша Херинг како сознанието дека има AIDS го променило неговиот живот.

Кит одговори: „Најтешкото од сè е сознанието дека има уште толку многу да се направи. Јас сум тотален работохолик. Толку сум исплашен од тоа дека еден ден ќе се разбудам и нема да бидам во состојба да работам”.

Д: „Посветуваш ли време на нешта вон работата”?

К: „Се терам. Во спротивно, само би работел. Но, минувам и време забавувајќи се. Воопшто немам забелешки. Нула. На некој начин, тоа е привилегија. Да знаеш. Кога бев малечок, секогаш мислев дека ќе умрам многу млад, на дваесет години или тука некаде. Така на некој начин секогаш го живеав својот живот така како што сакав. Направив сè што сакав. Сè уште го правам она што го сакам.”

Ова се последните зборови на Кит во ова интервју: „Кога човек се приближува до крајот на приказната, треба да почне да ги поентира работите во една. Тоа е точката каде што сега јас се наоѓам, не знаејќи каде ќе заврши тоа, но знам колку е важно да се направи сега. Целата работа станува многу поартикулирана. На некој начин, тоа е навистина ослободувачко.”

Сега ова се зборови. Моќни зборови. Мудри зборови. Но сепак зборови.

Кит ја повтори мудроста на Будистичките мистици кои ја напишаа Тибетанската книга на мртвите. Таму тие ги опишаа слоевите на доживување на луѓето кои се соочуваат со крајниот настан во својот живот. Модерните психолози се согласуваат. Најпрвин е негирањето, потоа тотална болка, а потоа, ослободувачко прифаќање. Она што е посебно силно е што Кит ги одживеа, изрази и реализира овие моќни емоции во своите последни дела.

Во 1987, кога дозна дека е ХИВ позитивен, тој создаде еден неверојатен цртеж наречен weeping woman. Тоа дело е шокантно различно од вообичаените Китови експресији. Го содржи сиот ужас и бол што ги доживеа тој и што го доживеавме сите ние кога дознавме за неговата состојба.

Една година подоцна, тој ги создаде најсјајните дела на раѓање и славење на животот.

Две години подоцна, Кит, во соработка со својот идол и ментор, Вилијам Бароуз, создаде монументално дело, Апокалупсе, кое се состои од дваесет свилени екрани поезија и инспиративни цртежи кои го слават крајот на Христијанскиот милениум и почетокот на новиот паганизам.

Во елегантно изведениот вовед во Апокалипса, Бароуз прецизно ја опиша виртуелно-реалната уметност на иднината:

Кога уметноста ќе ја напушти рамката и кога пишуваниот збор ќе ја напушти страницата - не само физичката рамка и страница, туку рамките и страниците на одредените категории - се случува базичен опис на самата реалност; либерална реализација на уметност... Секој посветен уметник стреми кон невозможното. Успехот ќе ја испише Апокалипса преку небото. Уметникот тежнее кон чудо, сликарот посакува неговите слики да излезат од платното, надвор од сликата и една пукнатина е доволна за пандемониумот да се лизне низ неа.

Тимоти Лири

РЕПРОДУЦИРАНА АВТЕНТИЧНОСТ: ВОЛШЕБНОСТА НА DAVID BYRNE

Репродукција: Генерирање на

потомци со сексуален или

асексуален чин; повторно продуцирање или обновување;

повторно создавање.

Автентично: Легитимно за прифаќање поради доказани факти или искуства, поуздано, сигурно, може да му се верува. На пример, автентичен портрет на минатото, сегашноста или иднината.

Репродуцирана автентичност е прекрасно заокружена уметничка книга која содржи пет слики од Дејвид Б'рн и четворица други уметници што беа конвертирани (сликите!) на 8/1/2x11 инчни слики емитувани од Њујорк во Токио преку телефонска линија со факс. Тие беа изложени во Галеријата Via Eight.

Тоа е една од најфасцинантните теми со кои се соочуваме откако се помрднавме од тврдиот, посесивен материјализам на феудално-индустриските општества, кон релативноста-рекреативноста на електронскиот стадиум.

Сега кога њутновите закони станаа ограничени закони, статичните уметнички скапоцености од дрво, мермер, платно и метал станаа бледи куриозитети, а нивната вредност е бесмислено надувана со добро рекламираната „раритетност“. Овие археолошки антиквитети се препродавани на аукциите, заштитени од вооружени чувари во подрумските галерии или во палатите на богатите колекционери.

Така бедната кастинско-класна посесивност на феудалните и индустриските култури ја цени „раритетноста“. Така 80 милиони долари е цената за платната што неавтентичниот сликар Ван Гог не можел да ги „пренесе“ за 5 франци од локалното бистро.

За еден феудален аристократ како и за еден Менхетенски критичар на уметноста „автентично“ значи „редок оригинал“: роба продавана од галериските трговци и монополизирана од сопствениците. Политиката на тврда-статична естетика е авторитарна и еднонасочна. Постојат сопственици-производители. И постојат неспретни будалетинки.

Преносливоста ја заменува раритетноста

Во согласност со големиот германски филозоф Волтер Бенјамин, „Автентичноста на нешто е суштината на сè она што е преносливо од почетното појавување, од самостојното траење...до историјата што ја има доживеано. Раритетноста...сега е...маска на уметничкиот потенцијал за значење...и веќе не претставува критериум за автентичност...Така, уметничкото значење станува социјално (и политички) формирано низ живеењето.”

Овие ослободувачки, егалитарни поими на „репродуцирана автентичност” и преносливост се применети на полето на квантната динамика, Ајнштајновата релативност и интерперсоналната психологија на хуманата електронска комуникација.

Импликациите се длабоки и благовремени. Политиките се интерактивни. Пасивните консумери стануваат активни агенти кои ги примаат електронските модели преку своите екрани, дискови, факсови, и потоа ги трансформираат... пренесуваат... ре-создаваат... ре-анимираат.

Она што е „автентично” не е поседуваниот објект туку постојано променливата мрежа, заплетканото поле на електронски комуникации преку кои суштината-иконата постојано се ре-креира и ре-анимира.

Дванаесетгодишно момче од предградието, шета по дискот со Мона Лиза во својот Мекинтош, ги бои очите во зелено, преку модем ја испраќа до својот другар во Париз, кој додава пурпурен кармин и ја печати на ласерски копир апарат; потоа ја факсира до Joseph Kusuth за следната изложба на Галеријата Via Eight во Токио.

Токму таа трансмисибилност, таа глобална интерактивност е она што Дајвид Б’рн толку прекрасно го поавтентичнува.

Дејвид е член на мала група на илуминати кои играат значајна улога во навигацијата на нашата иднина. Мултимедијални волшебници кои експериментираат со нови форми на репродуцирање и трансмисија. Луѓе кои изведуваат филозофија, ако сакате.

За почетниците, Дејвид помогна во создавањето на The Talking Heads, без сомнение еден од десетте најзначајни рок бендови на сите времиња. Режиер е на два иновативни филма - True Stories i Aiye, незаборавни документи на Бразилските религиозни фестивали. Доби оскар за музиката во The Last Emperor.

Неговата издавачка куќа, Lauka Vor, емитува глобален звук. Неговиот албум Ух Ох го соединува најдоброто од него: тешкиот хард рок, пулсирачкиот латино-американски драјв, звуците на 21-от век, вкусот на Talking Heads.

Дејвид Б'рн ја пренесува пораката на новата раса, духот на Мондо 2000. Хумано.
Забавно. Глобално. Страсно. Опуштено. Пријателско. Иронично. Мудро.

И, ох, да...

Репродуцирано.

Ре-креирано.

Автентично.

Тимоти Лири

РАЗГОВОР СО DAVID BYRNE

● Т.Л: Те спомнувам во секое мое предавање, затоа што си претставник на концептот на 21-от век за глобалното соединување преку електрониката. Како дојде до тоа?

О Д.Б: Со телевизијата и филмовите и плочите што се вртат насекаде по светот, имате брз пристап речиси до сè, каде и да е. Но тоа е вон контекстот - слободно пловечко. Луѓето во другите делови на светот - Индија, Јужна Америка, Русија - имаат пристап до сè што правиме ние. Можат да си играат со тоа, да го толкуваат погрешно, да го реинтерпретираат, а и ние имаме слобода да го правиме истото. Тоа е дел од времето во кое живееме. Постои еден вид комуникација, иако не секогаш директна.

● Т.Л: Особено младите Јапонци. Види ги тие младешки списанија во Токио! Уирнуваат во сè и сешто. Rolling Stone е како мала селска публикација во споредба со јапонските магазини.

О Д.Б: Во таа смисла тие се мошне соборни.

● Т.Л: Каква е твојата слика на глобалната култура на новата раса? Како, на пример, на тебе гледаат во Бразил?

О Д.Б: Мислам дека ме гледаат како музичар за кого некои музичари имаат слушнато - не многу - и кој го почитува она што го прават Бразилците. Понекогаш тоа ги збунува, зашто делата што мене ми се допаѓаат не се секогаш оние што нивната критика ги цени. На пример, некои плочи на Луака Боп - музиката од Североисток и дури по нешто од Самба - од страна на средната и високата класа се смета за музика на пониските слоеви. Слично како вестернот и кантрито или рапот овде. Тие се изненадени како „софистицираниот“ музичар од Њујорк ја сака таа музика на пониските класи наместо нивната префинета музика.

Но понекогаш тоа ги тера да погледнат повторно во својата сопствена култура и да почнат да го почитуваат она што претходно го игнорирале. Исто како што Битлси, Стоунси и Ерик Клептон ги натераа младите американци да се вратат на Muddy waters и Wowlingwolfl. Не го правам тоа намерно, но го има истиот ефект.

● Т.Л: Каква музика слушаш? Кои се сега твои омилен музичари?

О Д.Б: Последниот албум на Public Enemy е фантастичен - разигран колаж со многу реална филозофија. Го слушав последниот албум на Нил Јанг. Имам некои плочи на јапонски групи и бразилски и кубански - музика вон сите категории.

● Т.Л: Кажи ни за Луака Боп.

О Д.Б: Пред неколку години направив компилациска плоча со песни на позначајните бразилски уметници и после тоа сфатив дека тоа може се развива на поголем опсег работи. Во иднина ќе објавиме музика од индиските филмови, поп групите од Окинава, и еден дует од Англија. Тоа ќе биде едно од нашите неколку изданија во Англија.

● Т.Л: Маршал МекЛуан би бил мошне задоволен со тоа - глобализација. Што е со вашата симфонија, The Forest?

О Д.Б: Таа првобитно беше направена за една драма на Роберт Вилсон. Идејата беше да ја земеме истата приказна - легендата за Гилгамеш. Тој да ја интерпретира за сцена а јас да направам филм. Да ја користиме мојата музика. Се надевавме дека ќе ги презентираме во ист град истовремено. Така би се виделе две сосема различни интерпретации на реинтерпретирана античка легенда. Дознав дека тоа е најстарата позната легенда. Ја сместивме во индустриската револуција во Европа.

● Т.Л: Космологија и бесмртност.

О Д.Б: Таа е напишана во еден од најстарите градови на сите времиња. Се бави со истите прашања што се поставуваат во индустриската револуција и постојат и денес - кога градовите и индустријата се издигнати на ранг на феномени. Се бави со тоа што значи да се биде цивилизиран наспроти природен. Така, таа има современа резонанца, иако е стара толку колку што не можете ни да замислите.

● Т.Л: Колку што повеќе стареам, толку повеќе на сè гледам во стадиуми. Почнувам со племенскиот, продолжувам низ феудалниот, Гилгамеш, индустрискиот... Но она што ме импресионира во твојата музика е што без оглед на сетингот, секогаш има африкански ритам.

О Д.Б: Тоа е сега дел од нашата култура. Нешто со што сме преплавени. Африканците кои сосила беа доведени овде и кои нè колонизираа со својата музика, со својата сензитивност и ритам. Тие ги колонизираа своите угнетувачи.

● Т.Л: Мишел Вентура, кој објасни како племето Воудоун дошле од Африка, го вели истото. Напишав еден напис за Јужните растенија - ние колонијалистите навлегуваме во Јужните култури и ги грабаме нивните шеќер, кафе, банани. Индустриските луѓе

пристигнуваат, градат фабрики и стануваат контраколонизирани од музиката, храната и психоактивните растенија. Тоа им се случи на Британците во Индија.

О Д.Б: На суптилен начин тоа го менува начинот на мислење на луѓето; ги зголемува можностите на она што можат да го помислат или почувствуваат. А не се секогаш свесни што им се случува.

● Т.Л: На индустриската ера гледам како на стадиум - леплив, конфузен, нелагоден стадиум на човековата еволуција. Ние мораме да имаме загадувачки фабрики и мораме да ги надраснеме. Бев трогнат од коментарот што ти го даде за The Forest. Се обиде да ја признаеш грандиозноста и романтичноста на фабричката цивилизација иако таа уништуваше сè наоколу.

О Д.Б: Моја инстинктивна реакција беше дека тие нешта се одвратни. Тие го создадоа хаосот во кој се наоѓаме. Но никогаш не можете да се извадите од хаосот ако не најдете начин некако, како самураите, да се идентификувате со вашиот непријател. Станете едно со непријателот, разберете го, или никогаш нема да можете да го пронајдете излезот од лавиринтот...

(...)

● Т.Л: Рече дека не си сакал да бидеш научник затоа што повеќе ти се допаѓале графитите на одделот за уметност. Ако станеше научник, што ќе беше?

О Д.Б: Во тоа време бев привлечен од чистата наука - физика - каде што може да се спекулира и да се биде креативен. Тоа е еквивалентно на уметност. Ако добиеш шанса и ако се поклопат картите, нема разлика. Интелектуалната игра и духот се едно исто.

● Т.Л: Природата е таква - таа е во основа игрива. Murray Gell-Mann, кој е еден од најголемите американски квантни физичари, го користи зборот „кварк“ од една смешна реченица на Џејмс Хојс, „three quarks from Muster Mark“, за да го опише базичниот елемент.

О Д.Б: Во средно школо имав еден наставник по математика кој на часовите користеше делови од Алиса во земјата на чудата од Луис Керол. Си мислев, „Овој знае што прави“.

● Т.Л: ...Алиса е божицата на електронското време.

*Ѕодгоштовка и превод на темашош В. Симовска
извор: Chaos&Cyber Culture, Timothy Leary, 1994.*

Едно од последните интервјуа на Лири

Луси Бродбент

ЦЕЛ ЖИВОТ ПРОТИВ СИСТЕМОТ

Др Тимоти Лири застанува среде реченица. Неговата уста и понатаму е отворена, но очите отсутно гледаат низ прозорецот од спалната во прскалките што ја полеваат тревата. Како да заборавил што сакал да каже. „Само момент, веднаш се враќам” - конечно вели, ги навлекува папучите и се клацка кон кујната.

Со оглед на тоа дека станува збор за човек кого претседателот Никсон своевременно го жигоса како „најопасен во Америка” и кому и денес му е забранет влезот во Англија поради „заканата за јавниот ред и морал”, тој воопшто не личи на злосторник.

Лири се враќа од експедицијата. „Постојат три придружни ефекти од психоделичните средства”, објаснува. „Првиот е добивката во тнр. долготрајна меморија - и премногу гледаш. Вториот е загуба на краткотрајната меморија, а третиот... го заборавив третиот”.

Се разбира, Лири се шегува. Сеедно, по 30 години експериментирање со повеќе ЛСД отколку што добиле лабораториските стаорци, и во текот на кое ги повикуваше Американците да се „вклучат, вклопат и откачат”, не е ни чудо што повремено испаѓа од разговорот.

Но, извесно е дека не му се искинати сите неврони. Бидејќи, остарениот субверзивец токму го проживува своето последно револуционерно стојалиште. Во Лос Ангелос, Меката на фитнесот, своите сограѓани опседнати со здравје, Лири ги шокира со подготовките да ја „прегрне смртта”.

Во јануари минатата година му открија дека има рак на простатата во поодмината фаза, така што операцијата не би помогнала. Следејќи ја својата репутација на бунтовник до крај, тој стана единствената личност во „Градот на бесмртните ангели” која всушност сака да умре. И, во слава на својата сè поблиска смрт, Лири ентузијастично прави планови како своите последни часови да ги изрежира во еден психоделичен сјај.

Големиот бунтовник денес живее во потполн комфор во еден од најексклузивните и најскапи делови на Беверли Хилс.

„Да”, вели, „кога дознав дека сум смртно болен осетив среќа”. Ги мести своите скршени наочари што се држат со селотејп. „Околу четврт век пишував за продолжување на животот и за употребата на сопствената волја, така што бев посебно возбуден кога го

слушнав тоа. Боже, помислив, сега го планираме она вистинското. Секој ден навистина виси на конец.

Како ќе умреш е апсолутно најважното нешто во целиот живот. Тоа е излегување од сцената, финале на славниот еп на твојот живот. Тоа е третиот чин... Со години го чекам”.

Тимоти Лири денес не изгледа баш најдобро. Тродневна брада, секој прамен од косата е на друга страна, мршави образи, натечени очи. Постојано повлекува чадови од цигарата и постојано кашла. На рацете и лицето има рани предизвикани од бактериска инфекција. Неговите долги удови се тенки и фрагилни.

Во отворената дневна соба се наоѓаат трофеи што потсетуваат на приказната за неговиот исклучителен живот. Во едниот агол се нафрлани психоделични постери, на полицата за книги огромна слика од која во нас увера едно око. Многу книги, а крај прозорецот картонски фигури на Клинт Иствуд и Хон Вејн. Насекаде околу фотографии на самиот Лири.

„Дали ми рекоа кога...? Па, јас имам 75 години”, вели, вешто избегнувајќи го прашањето и наместо тоа објаснува зошто неговиот ум е зафатен со потрагата по идеална смрт. Во гаражата се наоѓаат стотици кутии со неговите белешки кои сака да ги среди за наследниците да можат да се снајдат меѓу нив. После тоа, планира голема журка.

„Наместо последната третина од животот да ја минуваме во страв, слабост и беспомошност, мислам дека последната третина треба да биде триумфална свеченост со журки и веселби. Јас мошне внимателно ги подготвувам местото, времето и начинот на својата смрт. Сè уште не можам да кажам нешто поодредено, бидејќи моите пријатели и јас сме уште во фазата на планирање. Но, сите можности се отворени”.

„О да”, додава, имам намера да умрам дома. Болниците се апсолутно одвратни фабрики на болест. Тие создаваат беспомошност и жртви.” Лири планира својата смрт да ја сними на филмска лента. „Се разбира, во секој момент можам да се шлогирам и да не бидам при свест. Но, предвидев и такви можности и оставив инструкции”.

Во меѓувреме, Лири си подготвил „табела за квалитетот на животот” во која со бројки секојдневно обележува колку ужива; кога ќе ја допре најниската обележана точка, извршителите на неговиот тестамент и неговите пријатели ќе треба да го исклучат од овој свет (крајот, претпоставува, најверојатно ќе го дочека врзан за машините за одржување живот). Засега на табелата се наоѓаат низи од десетки. Вели дека е посреќен од било кога.

На почетокот изгледаше дека животот на Тимоти Лири ќе биде сосема вообичаен. Роден е во семејство на ирски католици во Масачусетс, а неговиот татко бил офицер.

Лири завршил факултет, кратко време бил во војска и започнал академска кариера. Во четириесеттите години станал шеф на отсекоот за психолошки истражувања на универзитетот Беркли во Калифорнија. Неговата прва жена, Мариана, се самоубила 1955-та, кога нивните деца Сузан и Хек имале осум и шест години. По четири години Лири добива место на Харвард.

1960-та тој се приклучува кон групата „истражувачи-скитници“ која, предводени од антропологот и историчар Герхарт Браун, заминуваат за Мексико. Лири таму ја пробува халуциногената печурка псилоцибин. Тоа искуство потполно му го променило животот.

„За четири дена крај тој базен во Кварнавака научив повеќе за функцијата на умот, мозокот и за неговите структури, отколку во изминатите 15 години напорна работа во рамките на психологијата“, објаснува Лири. „Дознав дека мозокот е неискористен биокомпјутер кој содржи милијарди непристапни неврони. Дознав дека нормалната свест е само капка во морето интелигенција, дека свеста и интелигенцијата можат систематски да се прошируваат. Дека мозокот може да се репрограмира. Дека знаењето за тоа како функционира мозокот е најзначајното научно прашање на нашето време. Бев надвор од себе поради ентузијазмот, убеден дека го најдовме одговорот што го баравме“.

И така, заедно со група луѓе, Лири на Харвард ја покренува програмата за истражување на халуциногените дроги. Програмата подразбирала и земање дроги. Кон истражувањата се придружија мошне значајни луѓе како Олдос Хаксли, Алан Гинзберг, Хек Кероуак, Вилијам Бароуз...

По почетните истражувања за дејството на псилоцибинот, Лири почнува да експериментира со LSD (Lysergic Acid Diethylamide), една синтетичка супстанца слична на печурката псилоцибин. Приказната за работата на Лири почнува брзо да се шири, така што дипломците чекаат на ред за да се приклучат кон експериментите. Дрогите почнуваат да стануваат ултра-модерни.

„^увствувавме дека учествуваме во еден фасцинантен историски настан - првиот истражувачки проект кој во секојдневниот живот внесуваше експериментално предизвикани мистички искуства. Се гледавме себеси како пионери што ги развиваат модерните верзии на традиционалните техники за развој на филозофските мисли и личности“, вели Лири.

Но, по протестите на родителите на студентите, 1963-та Лири го исфрлуваат од Харвард. Лири и неговиот колега, психологот Ричард Алперт, веднаш најавуваат нов проект: „International Foundation for International Freedom“ (IFIF). Целта на овој проект

е низ цела Америка да се основаат истражувачки центри во кои луѓето би се обучувале за употреба на психоделичните дроги. „Знаевме дека нашата програма за обука при користење дрога беше исто толку опасен колку и споменувањето на сексуалното воспитување на претходната генерација. Но, бевме убедени дека општеството на крајот ќе ја прифати одговорноста”.

Кога Децата на цвеќињата ја преземаа работата во свои раце, Лири уживаше во бунтовната природа на движењето. Се придружи кон една патувачка екипа актери и се фрли на сцената. Ги повикуваше луѓето да се „вклучат, вклопат и откачат”. „Сега е моментот својот внатрешен прекинувач да го вклучите на максимум сила”, им зборувааше на луѓето. „Гледајте - или остатокот од животот ќе го минете како лошо платен статист во туѓ нискобуџетен црно-бел документарец, или ќе станете продуцент на својот сопствен филм. Је го режирате, ќе напишете сценарио, ќе поделите улоги, ќе одберете место за снимање на најголемиот реалистичен филм било кога направен”.

Постепено, Тимоти Лири стануваше легенда, месија на нарко-културата. Него го повикуваа Хон Ленон, Хими Хендрикс, Ролингстонси. Но колку што младите луѓе го обожуваа, старите го мразеа. Никсон 1968-та најави беспопштена војна против дрогите и нареди: стопирајте го Лири. И Лири го пикнаа во затвор поради банално поседување марихуана. Откако Никсон неславно падна, по 32 месеци во затвор, Лири излезе на слобода. Додека беше во затвор остана без двете жени - Розмари, со која се беше оженил, и Хоана.

И ден-денес овој бунтовник е една од најславните личности на Америка. Непрекинато, а особено по најавите дека умира, Лири е претрупан со писма од обожавателите.

Решително ги отфрла инсинуациите дека тој лично придонел кон светскиот проблем со наркоманијата. „Јас не сум ниту адвокат ниту гуру ниту трговец со дрога, како што тие ме претставуваат”, вели Лири. „Отсекогаш се обидуваа да ме демонизираат”.

Но дали барем се согласува дека во светот постои проблемот на наркоманијата?

„О, да, огромен проблем! Дрогите предизвикуваат огромни количества проблеми. Навиката на дрога и нарко-бизнисот посебно ги погодуваат сиромашните и гетоизирани слоеви. А одговорот на тие проблеми е доброто образование и обучувањето на луѓето како да ги користат дрогите, ако баш сакаат. Ако сакаш да возиш автомобил - а никој не те присилува - ќе се запишеш во школо, учиш и полагааш возачки испит; ако ја заебеш работата ќе ти ја земат дозволата. Никому не му се потребни петгодишни клинци на волан.” Зборовите на Лири забрзуваат, како да вклучил автоматски пилот. „Очигледно

дека е прашање на обичен здрав разум дека децата не треба да возат кола, дека не треба да им се даде оружје. Здравиот разум налага младите луѓе да се заштитат. Проблемот е во тоа што властите донесуваат закони со кои на целата таа област од човечкото однесување го даваат статусот на криминал, и поради тоа самите власти ја губат можноста за васпитно влијание и можноста таа област да биде регулирана”.

Кога исчезна нарко-сцената од шеесеттите, Лири, навлечен на слава повеќе од било која дрога, пронајде ново поле на дејствување. Тој предвиде дека информатичкиот автопат (денешниот Интернет) ќе стане најважниот светски извор на информации и дека домашниот компјутер ќе стане вообичаена работа. Со своите пророчки книги за компјутерското време си го поврати статусот на авангарден но сериозен научник. Во една од новите книги, Chaos Engineering, тој го искажува верувањето дека изворната и основна состојба на космосот е хаосот.

„Човечкиот мозок содржи околу 120 милијарди неврони, а секој неврон е како цела компјутерска единица, цел ПЦ, така што количеството на хаос во тоа е неверојатно. Моментот во кој телото му праќа на умот сигнали дека веќе не функционира често се нарекува ‘искуство на блиска смрт’... Кога човекот вели: ‘целиот живот ми мина пред очи и здогледав светло’, па, невролошки тоа е точно, и очигледно тоа мора да се случи бидејќи мозокот сфатил што се случува. Мозокот обработува околу 125 милијарди сигнали во секунда, така што е јасно дека кога ќе дојдеш во состојба инсталациите во телото веќе да не функционираат и се одвојуваат од умот, почнуваш да пливаш во едно неверојатно купиште од можности...”

Лири вели дека одвај чека да види дали тие неверојатни можности значат дека по смртта навистина постои живот, и објаснува дека отсекогаш го привлекувале искуствата на мистиците и визионерите кои тврдат дека ги доживеале искуствата на блиска смрт. Исто така сака да види дали со своите „трипови” по дејство на различни дроги било кога се приближил кон истата „бела светлина” за која тие тврдат дека ја виделе.

Дали се кае поради нешто? „Па, тоа е збор со големо К. Веројатно во јавниот живот грешев како и сите други. Третина од сите работи што сум ги рекол или направил веројатно се банални клишеи, третина е тешко срање а третина се полни погодоци. Тоа е добар просек. Ако играте бејзбол, секој трет погодок ќе ви донесе хоум-ран. Мислам дека тоа е мошне човечки.

Конечно, Лири се проуева, се протегнува и без објаснувања заминува во кујната, играјќи се со металната нараквица што ја носи. На неа е телефонот на фирмата која ги замрзнува мртвите тела за да бидат во можност, теориски, еднаш во иднината пак да се вратат во

животот. Дали тоа е единствената грешка во филозофијата на Лири? Бунтовникот кој жедно ја исчекува смртта и го отфрла преовладувачкиот тренд на трагање по вечната младост, очигледно размислува за тоа да се врати на сцената на животот. Можеби и ќе одигра уште една претстава.

Погледи: А.Б.



Kabakov 17baja

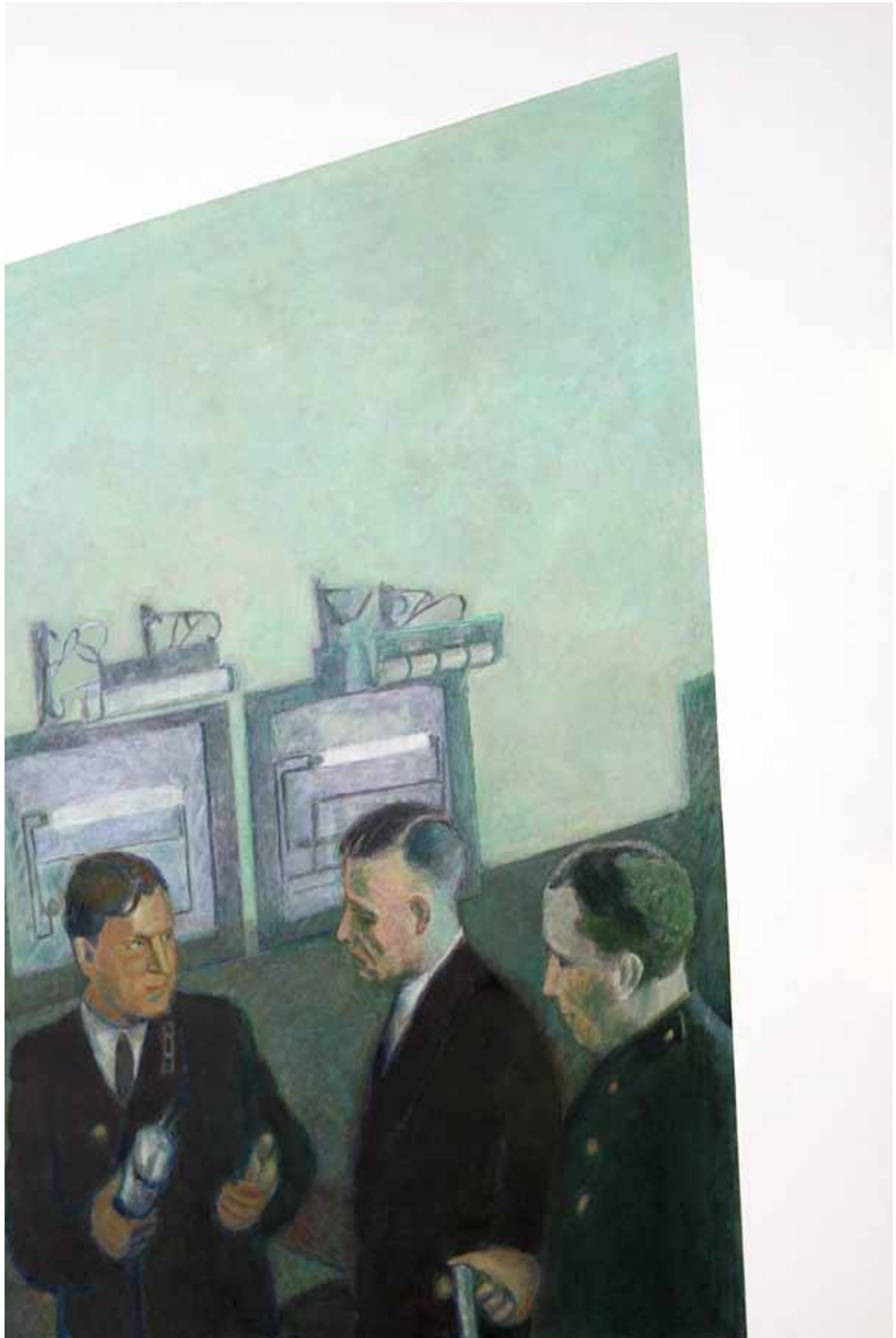
Иља Кабаков
**МАЛ
КАТАЛОГ**



Kabakov The Flying 2



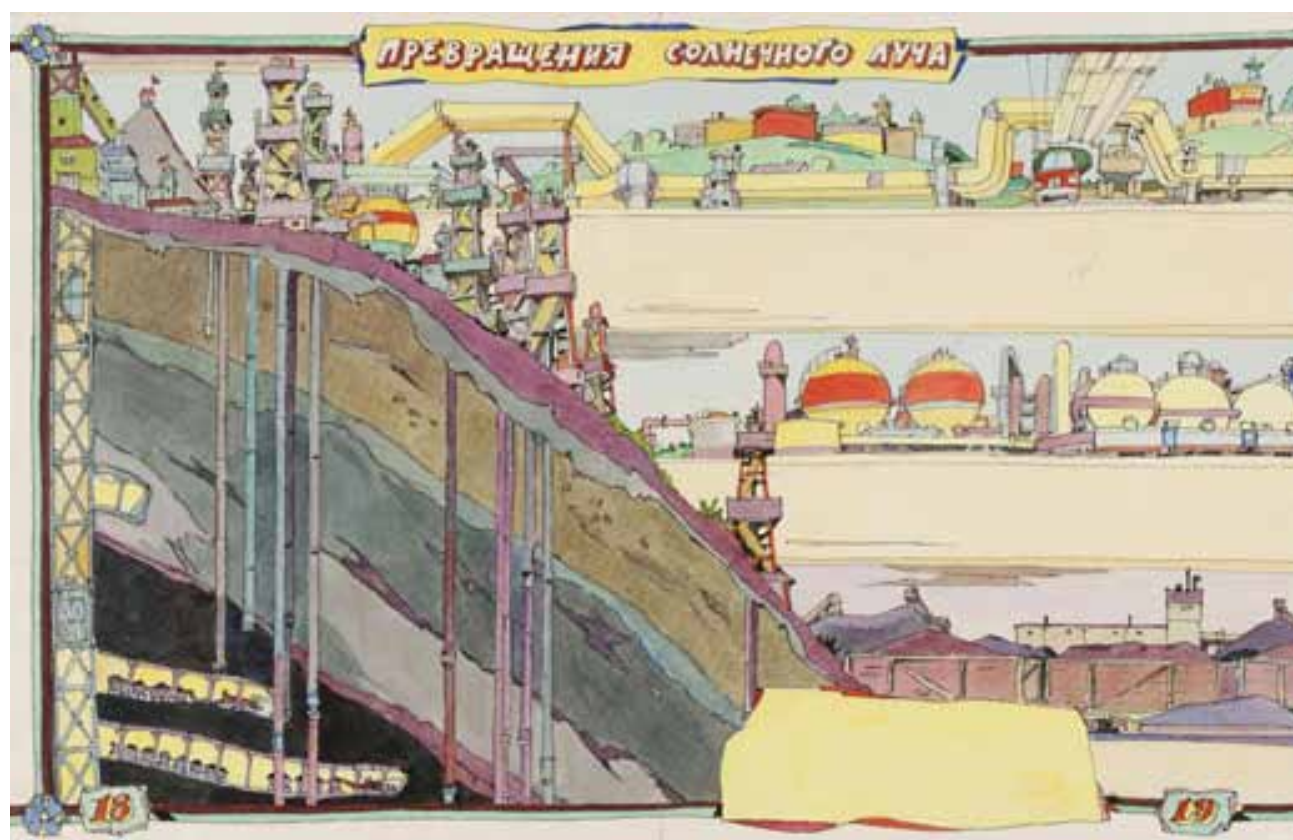
Flying 4



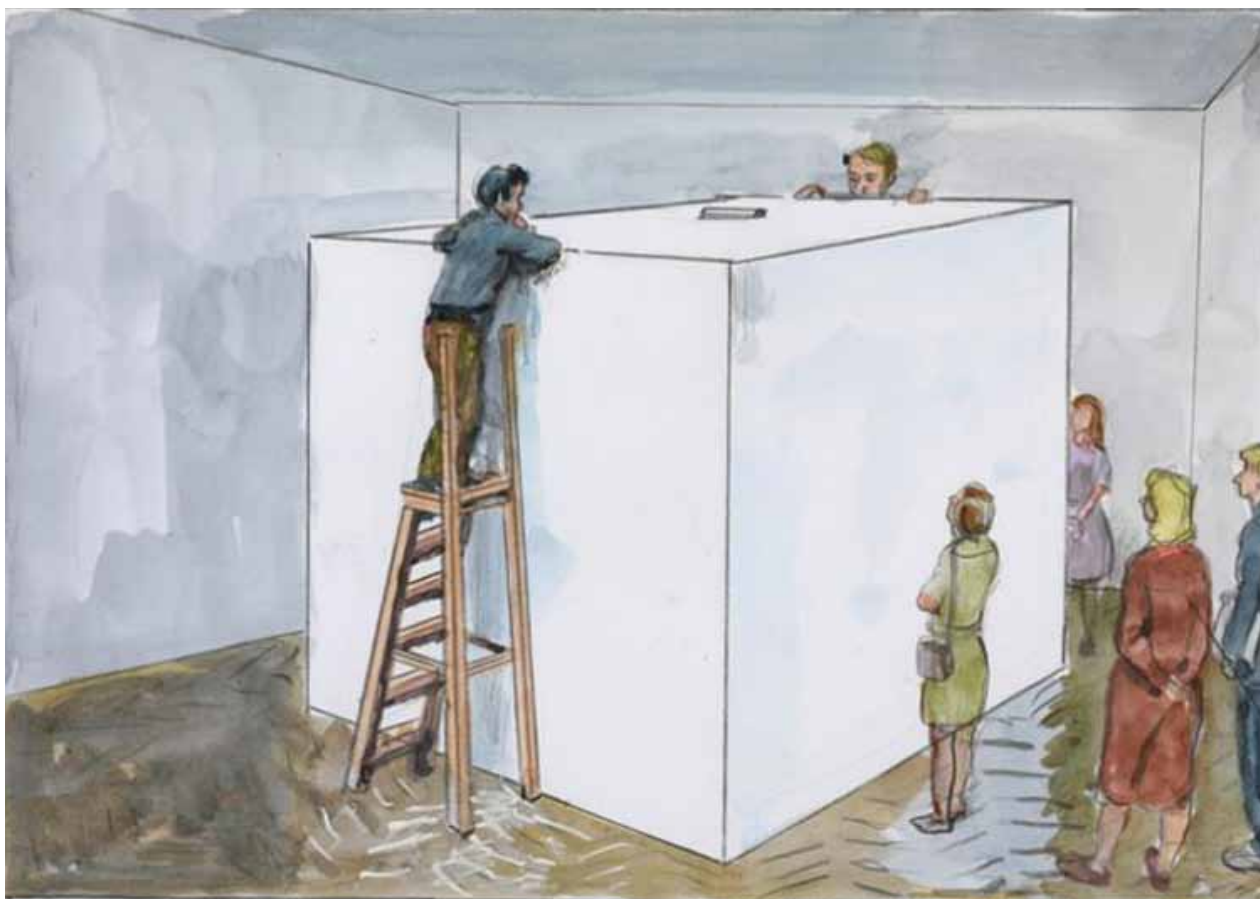
Flying 5



Kabakov 11baja



Kabakov 2



Kabakov h 3821



Kabakov 1

Catherine Flohic

ИЉА КАБАКОВ

Иља Кабаков се родил во 1933 година во Днепропетровск, во СССР. Неколку реченици на гордост и радост на неговата мајка: Мојот син честопати се разболуваше и секоја настинка завршуваше со пневмонија. Тој е многу паметен. Учеше долги поеми со само две-три читања. Тој беше најдобар во градинката, кога научи да чита... Веќе во медицинското училиште открија дека има дарба за цртање... Потоа беше најдобар во одделението...”

Остатокот од сеќавањата на оваа жена, која сама го подигнала својот син, е ужасна листа на отуѓување, немаштија и физички и ментални страдања. Овој недостоинствен живот на резигнација таа го опишува во своите мемоари кои ги напиша на осумдесет години, во 1981-та. „Ме нарекуваа домарка. Спиев во оставата за опремата за чистење, во тоалетите... Ми беше даден кревет, душек и живееш таму. Син ми живееше во интернат. Една вечер дојде да ме види и бидејќи заборавив да ја заклучам надворешната врата, управникот на училиштето забележа. Следниот ден, добив отказ”. Потоа таа најде привремено сместување: една илегална соба која ја делеше со синот. Соседите ја пријавија. „Таа ноќ, дојдоа да ги проверат моите документи, дозволата за престој. И бидејќи утврдија дека сум регистрирана во внатрешноста, немам право да останам во Москва”. Уште едно привремено сместување. „Собата е мала, има еден брачен кревет, маса, шкаф со фиоки. Се сместив на три споени столчиња...Така живееш околу една година.”

Ваквиот животен стил, што за повеќето луѓе би бил нарушување на здравиот разум и достоинство, за Кабаков беше поттик и гориво за целото негово творештво. Од напуштањето на академијата за сликарство и графика, па сè до неодамнешните инсталации во 90-тите, Кабаков работеше против девијациите на системот, против Комунистичката идеологија и дури и сега, кога овој период му припаѓа на минатото, тој се бори против заборавот и без сомнение, против утопиите. Во 1950, Кабаков започна со цртање. Како што самиот сака да каже, честопати се чувствувал „како уметник без дарба”, секако не дарба на академски сликар, како што беше барано, ниту сликар - апологет на Социјализмот како што се сфаќаше во Москва. За да преживее, тој започна како графичар, почна да објавува и наскоро стана познат автор и илустратор на книги за деца. Се вклучи во опозиционерската андерграунд работа, без капацитет за провокација и насилство. Ја инфилтрираше својата упорна - повеќе од интелегентна или тврдоглава - дисидентност без директна конфронтација. Беше водач на Московската уметничка авангарда. Без директна борба, една поетика на апсурдот и на имажинацијата, која си играше со стереотипите, го

зборуваше истиот јазик на популарната илустрација на традиционалниот Руски роман. Тој е автор на трагичната фарса во која силата на потсмевот постигнува многу повеќе од отворениот револт. Тој не го ни допре сликањето, дури ни на секундарно ниво, како на пример неговиот пријател Булатов којшто ја плагираше официјалната уметност. Негови први и единствени обиди со сликањето беа сликите на *match-hartija*, „естетиката на неубавото во сликите на светот околу нас“. Тогаш премина на цртање комбинирано со пишување; потоа во 1970 го изуми албумот на историјата, а по монтажните објекти на крајот од 1970-та, ги креира инсталациите. Сликањето на инсталациите и понатаму останува сликање на „внатрешен декоратор“.

Многу тајни изложби беа одржани во Москва во текот на 1960-тите, во станови, за неколку часа...Без релации со странство, без информации, без рецензии или книги за современата уметност на Запад. Тишина. Кабаков стана уметник на овој долг, сив, лавиринтски коридор, свето место на животот на сеќавањата. Неговите јунаци се ортаци, другари, со имиња коишто не можеме да ги прочитае, кои очигледно разменуваат банални забелешки: дијалог на глувите или на оние кои се замолчени. Ништо. Ништо што Западот може да насети или јасно да прочита, зашто пропагандата и пургативите направиле сè што е можно да уништат секој зрак на светлина.

Делото полаку се развива со своите повторувачки теми, слики и текстови, околу она што во Книга на мојата мајка тој сурово го нарекува „овој понижувачки живот“. Становите (тоалетите, колибите, во најдобар случај соба заедничка за неколку семејства) и нивните народни кујни; досиеата и црвените ленти на институциите; интригите на бирократијата, психијатриските болници со нивната антологија на неверојатно апсурдни и морално сурови дијалози.

Кабаков без прекин се бори со својот товар, тој постојано го повторува истиот потфат, само формалниот јазик се менува со текот на годините. Тоа се исто толку објектите со својот емоционален набој, колку и контекстот во кој се сместени, колку и значењата на фотографиите, текстовите, книгите кои ја пренесуваат тајната. Секоја од инсталациите на Кабаков од крајот на 1970 е резултат на ситничав процес на созревање, со скицирани монтажи налик на цртежи на еден архитект, белешки, нацрти, и сето тоа соединето во скромни фотокопирани досиеа, старомодни регистри на документи кои служат како каталози за инсталациите. Еднаш завршени и размонтирани, освен кога се купени од некој музеј, инсталациите, како и нивните теми, му припаѓаат на минатото. Кабаков тогаш ги задржува само фотографиите направени *in situ*, често со лош квалитет, темни и нејасни. Сето ова, како систематска работа на некој занаетчија, внимателен мајстор, сведочи за

благата, скоро носталгична сложеност што Кабаков ја има во своето дело. Има нешто и од обреден ритуал во тоа. Денес повеќе од кога и да е, делото на Кабаков, претставено во најголемите светски институции, низ незграпна едноставност и двосмислен реализам, ја изразува неизвесноста на уметничкото дело и на вистинскиот статус на уметникот. Критичката луцидност на Кабаков, чиешто дело само еднаш се појави во Европа во 1980-тите, е екстремна. Дина Вјерни, Русинка, направи сè што можеше да му помогне на својот земјак, ги изложи неговите дела во својата галерија во Париз во 1978. Странските критичари го посетија неговото студио во Москва дури по 1985-та, а уметниците почнаа да дознаваат за интернационалната авангарда преку фотографии и неколку рецензии. Кабаков со насмевка вели дека му е благодарен на Горбачов за стипендијата што му ја додели неочекувано, за да го посети Западот каде што беше поканет, сосема невообичаено патување за еден уметник кој нема свое место во официјалната култура. Со помош на стипендијата тој остана во Австрија во текот на 1988, потоа отиде во Франција, за никогаш да не се врати дома. Во 1993 година, тој беше Рускиот официјален претставник на Венецијанското биенале, со инсталацијата Црвениот Павиљон.

Кабаков е во егзил, без татковина, тој со себе го носи целиот свој пекол во бескрајноста на слики и сензации кои ги инсталира секаде каде што е поканет. Во неговите рецентни инсталации, таканаречени тотални инсталации, посетителите не се пасивни набљудувачи: тие буквално се вовлечени. Тие стануваат актери во делото. Низ одредена емоционална промена што им се случува, тие сè повеќе сочувствуваат. Инсталацијата не е ништо друго туку хиперактивна интервенција, да го употребиме тој тежок збор. Кабаков успева во својата намера да ги провоцира сетилата на посетителот кои дефинитивно се наоѓаат во колективната меморија. За својата последна инсталација, Еве каде живееме, во центарот Помпиду, Кабаков, за неколку недели, „изгради“ огромен декор, користејќи ги сите клишеа и најочигледните средства за да ја реизгради илузијата. Низ неискажливи емоции, местото на животот постои, како во археолошка ископина, како некоја Помпеа на дваесеттиот век.

Овој љубопитен, ведар, непослушен мал човек, со својата остра метла од бела коса, со своето руменило, со своето пелтечење и нервозните тикови, со својата страст, со својата насмевка и нежната духовитост, е најпрофесионалниот и најнадарениот волшебник на уметноста на нашето време. Тој ја користи катарзата на кошмарот со прекумерна енергија. Пораката слизнува во вашата меморија. Кои се овие жители? Каде се тие? Дали сето тоа наоколу се нивните домашни предмети, неколку делови од облека закачени на шајка, неколку мали предмети како играчки, анонимни и универзални, заменливи. Запад, Исток, Север, Југ?

Лавиринт на осаменост, интеркомуникабилност на нашиот модерен свет. Колапс на утопиите. Беспомошност соочена со сиромаштија и дистанцирано насилство.

Емигрантот, сега талкач, Кабаков сега живее во Њујорк и познавач е на сите аеродроми. Авионите го носат до привременото „добредојде“ на земјите што нема да ги разгледа, каде што има време само да работи во некој музеј, во соработка со сопругата.

Суштината е се разбира во тоа што овој поет/чудак/мајстор нè поканува во својот патувачки театар.

превод: В. Симовска

извор: Нинеџу, Но 18



ГЛОБАЛНА СЦЕНА

И оваа Маргина на некаков начин е интерактивно композирана. Патетичниот и „екстремистички“ (западен, во онаа смисла на тој збор што имплицира баналност, т.е. непознавање и недостаток од емпатија кон било која Другост) текст за некогашниот гуру на рускиот андерграунд, Иља Кабаков, на некој начин е реплика на уводниот текст во оваа Маргина, за исто така рускиот уметник Кулик. Го пренесуваме во Маргина од две причини: не пронајдовме поаналитични текстови за Кабаков; дури и таков, „патетичен“, текстот на К. Flohic е барем илјада пати подобар од слично патетичните (но и просто фрапантно конфузни) текстови на главниот уредник на единственото македонско списание за ликовна уметност, Големото стакло. ^исто да обрнеме внимание.

Овој троен „полистилистичен“ осврт кон руската современа уметност го завршуваме со еден исто така „прозападен“ текст, кој е поместен на следниве страници, во новата рубрика на Маргина, „Глобална сцена“. Во тој текст, инаку, посебно во воведниот дел што зборува за ерозијата на пост-советското општество и за тн. интелигенцијата која всушност претставува толпа „интелигенти“ - како да се препознава и македонскиот општествено-морален-уметнички момент. Освен тоа, и таму продолжува приказната за Кулик.

Вториот пак текст во новата рубрика е всушност една рецензија за поставената изложба во Гугенхајм музејот посветена на апстрактната уметност. И овој текст на одреден начин влегува во маргинската лавиринтична симулација на интерактивност, кореспондирајќи (белки правејќи го тоа!?) со текстот за Идиотизмот во уметноста. Ете, а ова се тие мали јазолни точки, исто така лажни, осамени и изгубени среде огледалскиов и ништожествен НАШ лавиринт.

И мало дообјаснување за врзната линија во оваа Маргина, Кабаков: решивме да го претставиме оној помалку познатиот Кабаков, цртач и сликар, за разлика од оној Кабаков, увездата на инсталации и перформанси.

Victor Misiano

РУСКАТА СТВАРНОСТ -Крајот на руската интелигенција-

Во една од последните книги на стои: „Времето кога беше вообичаено да се гордееме со нечији успеси помина. Сега единствено можеме да се гордееме со нечија пропаст.”

Традиционално желна да учествува во авангардата, Русија денес всушност може да се прогласи за извор на истата. Денешната пропаст врз уметноста влијае двострано: епистемолошки и институционално. Сите надежи за нова инфраструктура паѓаат: државните институции од советската ера се опустошени, а пазар на уметноста сè уште не постои. Во исто време, сите модели на мислење во склопот на опозицијата кон советскиот режим, како и оние што ја митологизираа неговата алтернатива, станаа потполно неадекватни во однос на пост-советската реалност: свеста не можеше да чекори рамноправно со огромната брзина на трансформацијата. Уметноста денес ја губи и социјалната и когнитивната оправданост.

Овој феномен се изроди од еден катастрофален настан, клучен за историјата на руската култура: смртта на интелигенцијата. Тековниот преоден период (транзицијата) интелигенцијата ја лиши од чудовиштето коешто беше поттик за самоидентификација, ја одзеде силотворноста на идеологијата. Интелигенцијата, како конкурент на „стариот режим”, во „новиот” ја почувствува маргинализираноста на својата егзистенција. Истовремено, непостоењето на општествен поредок ги спречи припадниците на руската интелигенција од „интелигенти” да се развијат во интелектуалци, што е востановен процес кај едно утврдено демократско општество.

„Пост-интелигенцискиот” идентитет драматично се актуелизира во делата на Александар Бренер. Неговата програма има за цел да ја демаскира традицијата на интелигенцијата, да ги профанизира нејзините митови и нејзината идеологија. Така, Бренер одбива да се бави со беспредметно и дискурзивно творештво. Неговата уметност е во служба на акција: импулсивна, непредвидлива, агресивна и на границите на легалното. Поетиката на Бренер го спротивставува наративниот, толку специфичен за руската традиција еп, на концептуалната школа на Иља Кабаков. Гледајќи се себеси како анонимен „син на векот” и немајќи проект за иднината или визија за минатото, тој себеси се доживува во сегашната, потресна и разбранувана, луда стварност. Така на пример, во зенитот на чеченската војна, тој се појави на Црвениот Плоштад облечен како боксер, со две боксерски ракавици на рацете и извикуваше: „Јелцин! Не се криј! Излези надвор!”

Противејќи се на морализмот на интелекцијата и култот на колективната одговорност, па и на руските концептуалистички релативистички вредности и доблести, тој ја објавува својата готовност за индивидуална одговорност. Затоа, во московската Јелоковска катедрала, која е најголемиот православен храм на престолнината, Бренер подели летоци во кои ја објави својата подготвеност да ја ослободи Русија од големото бreme, преземајќи лична одговорност за нејзините злосторства и за нејзината ненадареност. Откако ја раскринка актуелната безначајност и поткупливост на руската интелекција, тој си зеде за право да критикува, а понекогаш критиката да ја претвора и во лична одмазда. Среди читањето на поезијата на Јевтушенко, чиј отпор во времето на Брежњев беше сосечен со сила, Бренер извика: „Тишина! Мајка ми сака да спие!”

„Пост-интелигентниот” идентитет не е ништо друго туку интелекција под стрес. Правото на екстремистички гест во Русија го поткрепуваат корените на терористичкиот „нихилизам” на доцниот 19 век, кога на оваа почва владееше истата безнадежност и потиштеност. По ревноста за апсолутно искрен израз, по подготвеноста да плаќа со лично страдање и ризикување на животот, Бренер го воскреснува и го воздигнува садомазохистичкиот комплекс на руската интелекција во опозиција на омразената власт, комплекс кој е вродена желба „за страдање” и во кој политичкиот дискурс не посредува. Поставен во услови на уништени културни институции, тој ја препознава својата ситуација во која неговата публика, т.е. класата што е носител на една постојана мисловност и е отворена за дијалог, исчезнала. Затоа, идеалот на Бренер е чист колку и романтичниот мит на можноста за дијалог со целото човештво, кој го негуваше Толстој. Сепак, тој практично делува во мошне ограничен простор на уметничко егзистирање, а неговите гледачи се истоштени наследници на општествената класа на руската интелекција. Бренер е олицетворение на одмаздата на интелекцијата против општеството што ја предаде, тој е растројство и крик на очај.

Ова исчезнување на публиката е главниот проблем на уште еден скандалозен московски идол, Олег Кулик. Неговата визија за светот е преполна со витален оптимизам; на деструкцијата и падот тој гледа благонаклоно. Крајот на институциите е почва за надминување на границите на ритуализираниот уметнички шаблон, тоа е причина да се побара универзална форма на комуникација. Во овој случај комуникацијата не се упатува на публиката која всушност е институционална единица, туку на толпата која ќе го заземе нејзиното место. Њитлив и проповеднички интониран говор во ваков миг е невозможен и би можел само да предизвика шокови и сцени. Во победата на толпата и исчезнувањето на интелекцијата Кулик го гледа крајот на културата, свесноста и антропологијата воопшто. Неговата уметност не се обидува да биде пост туку праповедка. Кулик е уметник-

животно, уметник-куче. Колку повеќе московјаните живеат во теснецот на инфлацијата и приватизацијата и колку поголем е бројот на престапниците и насилниците, претставите на Кулик се дотолку поблиски до театарот на суровоста. Гол, на снег или во кал, во став на ползење, тој напаѓа во гужва, тепајќи и 'ржејќи. Откако, заедно со умирањето на институциите исчезна и културниот контекст, политиката стана единствениот вистински контекст со оглед дека приватизираниот имот се распределува под нејзината сила, Куликовата уметност преоѓа во политички чин. Тој формира партии на животни, се кандидира за претседател, неговите дејства влегуваат во руво на предизборна агитација.

Бренеровата и Куликовата уметност е битка со реалноста. Во мртвилото на советската епоха, уметноста беше единствената преостаната потенцијално значајна сфера. Денес, во мошне елементарната стварност, се јавува потребата таа да биде естетски посилна и поспектакуларна од каков и да е чин. Затоа, поводливоста по голиот живот е бескорисна и би значела назадување од илјадници километри. Да се култивира нешто ексцентрично, значи попусто губење време, но и дека ќе застраните кон @ириновски. Да се култивира нешто поетично од чудовишниот свет е залудно и во тоа нема никогаш да ја надминете вештината на Јелцин и на танк инцидентот на Белата куќа. Бесмислено е да бидете побестијални од секојдневието на ^еченија. Да си го устроите духот со суштината и елементите на пропаста е уште една залудност, во која неизоставно се губи етичката дистанца и си ја прикачувате јамката на деструктивноста. Вклучувањето во ескалацијата на деструктивноста ќе ве одведе до прагот на самодеструкцијата. Ова е суштината на критичката аргументација на полемиката со радикален аукционизам, која московската уметничка сцена ја дели на два пола.

Уметноста на Дмитриј Гутов ја одликува научна интелектуалност и воздржување од екстрoвертни провокации. Но, во неа има безобуирен радикализам. Драматичноста на сегашната ситуација ги брише реперите: денес е невозможно да се биде релативист; пропаста повторно ја роди потребата од апсолутна вистина. Гутов одбива да биде учесник во ентропијата и хаосот на реалноста; се стреми да го надмине хаосот, да ја надмине епистемолошката пропаст и - по пат на огромен напор на интелектот - да дојде до чиста критичка визија. Неговата желба за чиста мисла не се задржува на едноставна спротивставеност на деликатните деструктивни постапки на московскиот концептуализам, исто како што неговата желба не е само полемика со западниот тренд во која би настојувал да ги оправдува разликите. Уметноста ја изгуби својата оправданост и ова само ја потврдува промашеноста на целокупниот уметнички проект на 20 век. Претресувајќи го искуството на овој век, тој се обидува да ги обнови пресечените врски со класичната мисла. Посакува да го обнови Просветителството „без дијалектиката“ и

посакува да ја обнови дијалектиката „без негативноста“. Ја рехабилитира марксистичката традиција; значењето на Грамши и Лукач и во Русија; наследството на Mikhail Lifshitz кој беше непомирлив критичар на европскиот модернизам.

Намерата да се обнови марксистичката традиција во постсоветската Москва е чин кој по ексцентричноста не заостанува зад Бренеровиот и Куликовиот „анти-интелигентен“ егзибиционизам. Во голем број случаи, тоа претпоставува дури и поголема интелектуална храброст: јавните скандали го привлекуваат вниманието на медиумите, но обновата на марксизмот може единствено да предизвика потполно недоразбирање и осаменост. Иако Готов ни одблизу не е секташ или изолационист, марксистичката мисла е вредна по тоа што таа школа на европската мисла беше единствена за Русија во 20 век. А само една алтернатива на тоа: човечкиот крик од Гулаг. Ете зошто денес, единствениот начин на вклучување во европската мисла лежи во ревизијата на марксистичкото искуство, дури и по цена да станете површен плагијатор на европската интелектуална мода или да појдете надвор од секој дискурс - т.е. да се претворите во куче.

Готов западна во изолационизам, но како програма истиот си го постави Јуриј Леидерман. На пропаста не можете ниту да се приклучите, ниту пак да ја игнорирате; човек мора да прифати дека таа се случи во еден момент кој сега е за сите - неповратен. Исто така, мора да се прифати дека врската со светскиот контекст е пресечена и тоа ненадоместливо и дека секоја надеж за социјален дискурс и комуникација е залудна. Најпосле, треба да прифатиме дека уметноста во модерното општество е поле што изумира и кое нема своја иднина. Затоа, уметничката дејност може единствено да биде резултат на личниот избор и на личното искуство. Што е суштината на ваквото субјективно, затворено искуство? Ништо, освен светот! Уметникот во својата осаменост создава нова онтологија и ги испитува нејзините предности или нејзината злокобност.

Разијдувајќи се со традицијата на московскиот концептуализам, Леидерман ја подложи на испитување. За него, јазикот не е нешто автономно и затворено; тој е вкоренет во длабочината на субјективното, во телесното и духовното искуство. Да се раскажуваат големи приказни, после пропаста стана невозможно: оваа опседнатост на руската интелигенција е смешна, со оглед дека не преостана човек кому ќе му се допадне да ги слуша овие приказни. И бидејќи уметникот не може да прави ништо друго, овие приказни треба да бидат загаточни и несфатливи, т.е. некој вид индивидуална халуцинација и графоманија. Определеноста за деструкција и објава, присутна кај интелигенцијата, според Леидерман е бесмислена, дотолку повеќе што пропаста не остави ништо што би можело да се обелоденува или да се разорува. Остана само една работа која сè уште може

да се архи, а тоа е сопственото творештво и обидот да се разбере светот. Уметноста е скапоцена само затоа што ги ускладува искуствата кои немаат ништо заедничко со неа.

Среде сите овие поларизирани позиции сепак постои една фигура што ја игра улогата на посредник и обединител; Вадим Фишкин е уметник кој ја брани можноста за подобро утре; вредноста на комуникацијата и творештвото и, најпосле, културниот дијалог и заеднички дух. Овие вредности изложени во дела со инженерско-конструкционистичка поставеност, пак, се покажуваат како апсолутно бескорисни за епохата во која се предлагаат и, како такви, тие се осудени на неуспех. Освен тоа, делата личат на детски творби, а од функционален аспект се крајно банални. Во поглед на комуникативноста тие се далеку од отворени; тоа не е комуникација на секој со секого. Тоа е комуникативност на мошне тесна група конкретни луѓе, оние што погоре ги споменаваме. Дијалошкиот карактер на творештвото на Фишкин е претерано елитистички и претерано далеку од можноста да биде народен и демократски. Ако оваа уметност може да биде наречена утопистичка, тогаш во неа се работи за утопија на опстанокот. Колку што се поотворени комуникациските аспекти на овие дела, толку повеќе тие се претвораат во нешто безнадежно. Последниот проект на Фишкин беше подвиг во кој на врвот од една кула тој изгради светилник и пулсот на светлината го усклади со чукањето на своето срце. Чукањето на срцето на уметникот пред јавноста беше положено како метафора на надежта како неопходност и - на свеста дека ова срце повеќе никому не му е потребно.

Вистината е таква, што сите на модерниот Панаѓур на суетата се прилепиле за катастрофите и таква што, колку поекстремно и катастрофално е искуството на Русите, толку е поуниверзално. Денес, како во минатото, Русија живее со европското искуство; таа го исцрпи ова искуство до крајност. Затоа, она што во Европа не е сè уште јасно, или останало сокриено, оддалечената Русија го доживува како зариен нож. Европа не брза да ги распознае работите кои овде веќе беа потресно почувствувани. Да се достигне крајот, да се отиде до границите на моралната издржливост, со години беше главната морална мисија на руската интелигенција.

Kay Larson

ШТО НЕ Е ВО РЕД СО ОВИЕ СЛИКИ?

Изложбата „Тотален ризик, слобода, дисциплина” во Guggenheim музејот го прославува минатото на апстрактната уметност, но се измолкнува од прашањата за нејзината сегашност. Сепак, особено деликатниот, идиосинкратски избор укажува дека она што не е на изложбата може да зборува за состојбата на апстракцијата денес значително повеќе отколку сликите вклучени во неа.

Дваесеттиот век отвара промена во свеста којашто е барем толку суштинска, колку што е просветлувањето што го донесе Ренесансата. Нешто се измени во менталниот простор на човештвото пред сто години. Векот го отворија релативитетот и квантната теорија. Експлозијата на атомската бомба - теоријата се покажа жестоко реална - ја обележа неговата средина. И, како што векот привршува, некои во научниот свет претскажуваат решение за невработеноста според наследството на Einstein. Можеби искрите на теоријата на единственото обединето поле се на дофат.

Паралелите со апстракцијата соблазнуваат. Раѓањето на кубизмот кој ја распарчи ренесансната слика - прозорец во илјадници стакленца од односни сетилни реалности - се случи практично истовремено со Einstein-овата формулација $E=MS^2$ од 1905 година. Централната точка, а прецизноста на нејзиниот избор би можела да се оспорува, се воспостави набрзо после бомбата, кога во 1948 година Jackson Pollock распосла платно на подот, со намера да ја препушти сферата на илузијата на живиот поредок на времето и просторот.

Но, дали паралелите продолжуваат и натаму? Во јануарското издание на Scientific America, написот наречен „Explaining Everything” („Објаснувајќи сè”) објави дека „теоријата на обединето поле” (unified field theory) може да опише универзум незамислив за Einstein: таков кој е создаден од 10 или 11 димензии и со кој господари невидливо единство.

Како што милениумот се движи кон крајот, слична оценка може да биде дадена и за апстрактниот идеал. Центарот на апстракцијата на уметничката мисла, или барем на нејзиниот стар модел доживеан од Picasso и Малевич, повеќе не може да се прифати како готов факт. Во прилог на ова сведочи и нервозното затајување на споменатата мамутска

изложба во Guggenheim со наслов „Апстракцијата на дваесеттиот век: Тотален ризик, слобода, дисциплина”.

Изложбата прикажува мошне одбран преглед на својот предмет: 136 дела (најголемиот дел слики) на 49 уметници, од Кандински до Richard Long. Се фокусира на „чистата” апстракција, исклучувајќи ја секоја уметност што флертува со фигурацијата (вообличувањето). Поентата е да се сфати „симболичниот триумф на уметноста над материјалниот свет”, пишува кураторот Mark Rosenthal кого Guggenheim музејот за оваа изложба го позајми од National Gallery of Art, каде што работи како куратор за уметноста на 20 век.

Позајмувајќи го поднасловот на изложбата од Eva Hesse, тој, т.е. Rosenthal, ги преоблече „ризикот и слободата” во замолчување на стравот и сеќавањето. Тонот е свечен, достоинствен и можеби, неминовен. Тешко беше да се замисли слична велепочитувана изложба порано, кога апстрактниот идеал беше одрекуван и остро напаѓан.

Елегија како оваа обврзува на прашањето „Кој умрел?” Сомнежот наведува дека смртта би можела да е токму пред носот, Тоа сигурно би била неочекувана последица од Росентал-овата голема романса со апстракцијата. Но, она што не влегло во неа, може да излезе неизмерно поупатно за вистинската состојба на апстракцијата.

Архитектурата од отварачи за шишиња на Lloydwright треба да инспирира метафори. На почетокот се Кандински, Малевич и Мондријан, потоа апстрактните експресионисти (Pollock, Rothko, Still, Reinhardt, Newman). Следат минималистите и нивните роднини (Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Frank Stella, Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Robert Rymann).

Но, на врвот од рампата нешто многу чудно се случува во метафоричната кулминација на модернистичкиот напредок: изложбата ненадејно завршува со Richard Long, Gerhard Richter и Martin Puryear. Чудесни уметници, сите со спектакуларни примероци. Но, тие дојдоа во времето на 1960-ите и раните 70-ти. Long бече роден во 1945, пред половина век! Што е со последните три децении? Со оние уметници што не се ни апстрактни, ни фигуративци, туку нешто друго?

Да беа вклучени тие, Rosenthal ќе имаше сосема поинаква изложба, таква која ќе ги означеше потеклото и дострелите на апстракцијата, но и кршењето на еднодушноста од 60-ите и кревањето на една нова парадигма која доминираше во уметничкиот универзум во последната третина од векот. Тогаш би ги имал спротивставени не само Duchamp и сликарите-ироничари (ironists) како Richter, Sigmar Polke и David Sale, туку и боцкавото

присуство на нео-дада, инсталацијата, концептуализмот, перформансот, процес - сè што не е ниту сликарство, ниту скулптура. Неговата неспособност да ги постави во шемата е чудо.

Бранејќи го својот список на конференција за печат, Rosenthal рече: „Кoj е на списокот е дискутабилно; идејата сама по себе не е дискутабилна“. Сепак неколкумина критичари изгледа беа заинтересирани да порасправаат за содржината. Идејата е таа против која приговараат, а несогласувањата одат токму до сржта на нашата сегашност.

Кадежот на носталгијата потсетува дека по прашањата на религијата би требало да има неколку изненадувања. Кандински ја почитуваше апстракцијата како духовна мисија и неговите понирања во неа се развиваа на различни начини; вклучија теософија, трансцендентализам, поетика на возвишеното, совршенство на формата и почит кон материјалите. Модернизмот беше апстрактниот сакрамент на векот. Кога скептиците почнаа да ги истиснуваат верниците, зборот ископан да ги именува беше „постмодернизам“.

Оваа изложба Rosenthal ја осмисли уште во 70-ите. Да можеше да ја оствари тогаш, можеби никој немаше да се расправа. Во тоа време моралниот поредок беше сè уште окупиран од бранителите на модернизмот, ветувајќи апотеоза низ анти-илузија, сликовно мртвило (flatness) и стварност од материјали. Фигурацијата беше сè уште гледана како дело на реакционерите. Дури и исклучоците го потврдуваа правилото.

Од друга страна, повеќето уметници родени во последните три децении, не се загрижени да ја раздвојуваат апстрактната форма од фигуративната. Тие одраснаа обожувајќи ги Miro, Picasso и Pollock во иста мера. Тие влегоа во раната младост со книгите за уметност и комедиите заедно; со Beatles и Beethoven. Телевизијата, списанијата и филмот им го дадоа основното визуелно образование. Тие знаат дека секоја апстрактна уметност е фигуративна до некој степен, во мера во која таа во умот се јавува како слика. И целата фигуративна уметност е апстрактна, во мера во која вклучува скок во имагинативното.

Дури и самата апстрактно-фигуративно дебата е застарена. Класичната апстракција -Willem de Koonig е неодминлив пример - може да не содржи препознатлив предмет, но сепак има фигура за која се претпоставува дека постои. De Koonig честопати велеше дека во сите негови слики има жена. Апстракцијата е прочистеното од предметите, дури и кога тие се контури екстраполирани од геометријата, или како кај De Koonig, сплет од движења издвоени од фигура или пејзажна слика.

Подоцна се покренa сомневањето дека дуалноста апстрактно-фигуративно е погрешна сама по себе. Дали Малевич е апстрактен? Дали Picasso е фигуративен? Дали прашањето е релевантно од која и да е причина што води до некаква смисла? Кубизмот беше најважен во овој век за кршењето на мразот; првиот најважен разорен механизам за старите начини на гледање. Сепак, Picasso не беше поканет на забавата кај Guggenheim. Неговиот изостанок зачудува многу, а Малевичевата низа од клинци или извиткани крстови не ја надоместува празнината.

Во средината на 60-ите, постминималистите, како Richard Serra, почнаа да го ситуираат уметничкото дело во просторот и текот на секојдневието, проширувајќи ја Pollock-овата провокативна метода на правење уметност со употреба на секојдневието како чинител.

Присуството пак на Smith е исто толку необично како и неприсуството на Picasso. Неговите дела го зацврстуваат сидеричното време и бесконечниот простор во затворен уметнички предмет. Идеите на дисперзија, дистрибуција и геолошка морфологија беа неговиот леб и путер. His gestalt of site was central. Тој е првиот пример на уметник кој не е ни апстрактен ни фигуративен. Неговите фрагилни монтажи од зрнца сол и silver glass како да се валкаат по бетонската падина на Guggenheim, како да ја препознаваат оваа филозофски погубна положба.

Richter, исто така, е жртва на погрешно толкување. Секој уметник кој се определил за фотографија и за поп-слики и кој ги усвоил техниките на апстрактниот експресионизам за иронични, саркастични и анти-експресионистички резултати, е всушност нешто спротивно на спиритуалист. Моралниот напредок, за него, е анатема. Сепак, неговата зајадлива страна овде не е застапена. Rosenthal одбра нови, големи слики на пигмент кој е исшаран како врз нив да поминал булдожер.

Во контекстот, оваа постапка на грандиозни слики, високи до таваните, ги обединува материјалните метафори на Смитхсон и херојскиот манир на Clifford Still. Тие треба да бидат последниот дострел на спиритуалната возвишеност. Но, по каква цена на насилство врз Richter?

Некои уметници, како Brice Marden, Willy Heeks, Louise Fishmen и Pat Steir, остануваат непоколебливи во својот копнеж по елегантна, срдечна и неиронична апстракција. Други, како Peter Halley, Julian Schnabel, Salle и Philip Taaffe, ја подвоија апстракцијата, претворајќи ја во карикатура. Сликата се претвори во знаковен систем кој го отелотворува античкото чувствување и доживување (мисла на Ross Bleckner) кои се привлечни и вредни за присвојување токму затоа што станале премногу ирелевантни. Моќта на класичната апстракција да понуди метафора за модерниот живот опаѓа.

Ироничарите господарат со милениумот. Тие не дозволуваат асимилација на една лизгава изложба за трансцедентноста.

Можеби ништо на изложбата не може да го опише толку степенот на трансформацијата колку просторот кој Rosenthal го преуреди во стилот на стариот Museum of Non-Objective Painting (Музеј за нефигуративно сликарство). Првобитно, Guggenheim, уреден од Hilla Rebay, беше наместен во духот на просториите за сеанси, обложен со сив, набран велур и сив килим од плиш. Bach ги понижуваше ушите. Кандински висеше блиску до подот, под висината на очите, обврзувајќи го погледот да се симнува во наметната интимност. Оваа придушеност упатуваше на кој начин треба да се гледа на апстракцијата. Оваа силна морална треска повикуваше на ослободување од презаситеноста од fin de siecle senzibilitetot.

Како што милениумот привршува, научниот модел кој некогаш изгледаше толку револуционерен, денес нè учи да гледаме на информацијата со бестрасен поглед. „Мозокот може да општи со сите системи од вредност“, објави неодамнешниот наслов во New York Times, подразбирајќи дека апстрактно-фигуративниот дуализам е всаден во мозочните неврони. Ни едната од страните на дуализмот нема специјален статус. Обете својот морален момент го црпат од човечката вера во централната позиција на човештвото во универзумот. Денес тој модел е протеран од науката и од уметноста: ние повеќе не сме стожерот околу кој вселената се врти. Универзумот не е ни апстрактен, ни фигуративен.

Kay Itoi

ТОКИСКИОТ МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ -Поп и предрасуди-

Ниеден музеј во Јапонија никогаш не бил изложен на таква бура од прекори, како онаа што го погоди Токискиот Музеј на современа уметност. Пред свеченото отворање, во март 1995 година, МОТ (како што од некоја причина се претпочита да биде нарекуван), долго време беше „под оган“ заради скапите набавки, меѓу кои особено се истакнува примерот со „Девојчето со панделка“ на Roy Lichtenstein (шест милиони долари).

Сепак, тоа беше желно очекуван настан. „Музејот има јасна задача да ја следи повоената уметност и претставува прекрасен простор, особено за големи поставки“, вели Haruo Sanda, значаен јапонски писател. „Нам тоа навистина ни требаше.“ Во земјата која необично многу ја поддржува современата уметност, првата специјализирана институција - со разновидни слики кои се гордеат со атрибутот „најголеми во Јапонија“ - се бори да ги исполни големите очекувања на публиката.

За среќа на музејот, кој е под водство на управата на престолнината, ниедна работа не е толку делотворна како што е лошиот публицитет. Дилерот со уметнички дела, Hidenori Ota, вели дека неговите млади клиенти „немаше да знаат дека овде се сместени делата на Warhol i Hockney, ако немаше контроверзија. „Сега“, рече тој, „тие не мораат да одат во New York за да ги видат. Како и Sanda, Ota верува дека „МОТ треба да му покаже на светот сопствен стандард. Со време, ќе биде почитуван како Њујоршкиот Museum of Modern Art; вклученоста во неговата колекција ќе ја подига репутацијата на уметникот.“

Една од најдобрите работи околу МОТ е неговата зграда. Модернистичката структура од стакло и неоксидирачки челик, дизајнирана од токискиот архитект Takahiko Yanagisawa, го издига најголемиот јапонски изложбен простор (некои велат, премногу голем) од дваесетина илјади квадратни метри. Галериите кои се наменети за постојани колекции и оние за периодични поставки, се сместени во одвоени кубусни простории; секоја со свој атриум.

Изложбата од МОТ-овата јапонска повоена уметничка збирка - најголема во светот - вклучува дела на уметници малку познати на меѓународната сцена, како: Mokuma Kikuhata, Tomio Miki и Natsuyuki Nakanishi. Друг момент од „најголемото во Јапонија“ е персоналот; дваесет куратори под водство на Kunio Yaguchi, а во чиј состав е и ценетиот

научник Junichi Shiota. „МОТ има млади, амбициозни куратори кои имаат визија”, вели Sueo Mitsuma, претседател на уметничката галерија Mizuma.

Сепак, критичарите приговараат дека колекцијата на музејот има пренагласена ориентација кон западната уметност. Навистина, повеќето американски мајстори од „современата” - Warhol, Rothko, Christo, Rauschenberg и Wesselmann - се присутни, при што застапеноста на западното сликарство во колекцијата која брои 3500 парчиња е околу 40 проценти, за што музејот потроши повеќе од 63 милиони долари.

„Овие европски и американски уметници ја создаваа историјата”, вели главниот куратор Yaguchi. „Мораме да ги имаме, со цел да акумулираме постојана колекција што ќе им овозможи на луѓето да ја видат историјата. Сепак, можеби со исклучок на Lichteinstein-овото „Девојче со панделка”, Сандо тврди дека делата што ги набави МОТ, и покрај високите цени на набавката, не се автоматски и меѓу најдобрите творби на застапените уметници. Музејот можел да постави подобра колекција за помалку пари, ако повеќе се посветеше на азиската уметност.

МОТ-овата изложба за отварањето, „Уметноста во Јапонија денес”, исто така ги разочара посетителите. Таа изложба вклучи 18 уметници - меѓу кои Yasumasa Morimura, Katsure Funakoshi, Toeko Tatsuno, Tatsuo Miyajima, Tadashi Kawamata и Miran Fukuda - коишто учествувале на венецијанското биенале, на Documenta и високо профилираните изложби како што се „Primary Spirit” (Изворен дух) и „Against Nature” (Против природата).

„Тоа беше сестрана селекција за сите вкусови”, вели Санда, но, „но изложбата типуваше на најдобрите. Посакувам, да биде храбри да постават барем еден уметник кој ја претставува уметноста во Јапонија денес.” Наредните изложби, кои се одиграа минатото лето, течеа по следниот редослед: „Warhol, 1956-86: Огледало на неговото време” - во јуни; патувањата изложба „Tokyo, la Ville Moderne” и на крајот, изложбата на David Hockney и ретроспективата на Cindy Sherman.

За јавните музеи не е лесно да бидат храбри. Типично, локалните политичари и бирократи ги притискаат да прикажуваат „лесно разбирливи слики”, по прво фигуративни творби во јапонски стил одошто непопуларна авангарда или Pop art.

„Тоа се државни пари; мораме да бидеме свесни за извесен политички фактор”, признава Yaguchi, но додава: „Во исто време ние мораме да имаме интернационално репрезентативна колекција”.

Освен тоа, овој музеј има проблеми и со пристапноста. Тој е оддалечен од централното подрачје на градот - од најблиската железничка станица се пешачи петнаесетина минути,

а влезницата чини 17,5 долари; на просечниот Јапонец, кој во уметнички музеј оди еднаш на две години, MOT веројатно нема да му се види ни доволно евтин, ни доволно убедлив. И покрај сите овие забелешки, уметничкиот свет во Токио вложува голема надеж во MOT и зборува за можностите тој да прерасне во јапонски „MoMA“ или „Pompidou Center“. До персоналот на MOT допираат овие гласови и размислувања околу потребата од помудро колекционирање, со поголема застапеност на азиската уметност. Тие, исто така, планираат да ја намалат влезницата за 20 проценти.

Но, главниот куратор нема да се извини за шесте милиони долари потрошени на Lichtenstein.” „Кога еднаш ќе се закачи во музеј, сите ќе можат да ја видат силата на таа слика”, вели Yaguchi. „Малкумина можат тоа да го сфатат гледајќи ја на фотографија во весник”.

Ѓогџошвила: Анџелина Косџова

