

**МАРГИНА**<sub>10</sub>

**МАРГИНА БР. 10,  
ДЕКЕМВРИ 1994  
РЕДИЗАЈН 2010**

\*\*\*\*\*

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

Илустрација на корицата: Andy Warhol, Val Eliason

\*\*\*\*\*

## СОДРЖИНА

ВОРХОЛ	8
КЕЈЦ	30
БОДРИЈАР	60
АМЕРИКА	60
МЕНУВАЊЕ НА ВОЛЈИТЕ	68
ПРЕВЕДУВАЊЕ - ДЕРИДА	73
“ЛОКАЛНА СЦЕНА”	81
БУДЕ - ГАДЕЊЕ	82
Т.Б. ТРАЧЕРИ	86
КАЉОСТРО&КРАКАТАУ	88
ДРОГА	90
К. ИЗУМИ, А. НИИ, Д. АЛБАХАРИ,	91
К. КАСТАНЕДА, А. КРАУЛИ, Ф. ДИК	103
КАБАКОВ (ИНТЕРВЈУ)	115
ЖИЛБЕРТ И ЦОРЦ (ИНТЕРВЈУ)	120
СТРИП	129
КРАМБ	130
ЏУЛИ ДОКЕТ	138

# МАРГИНА ЕЛЕМЕНТИ НА САМОСВЕЕСТ (5)

Зад нас се десет броеви на Маргина. Десет месеци работа собрана во тие седум книги, на околу 1 000 страни. Зависно од аголот на гледање некому тоа може да му делува импозантно (1 500 картички текст, неколку стотици графички прилози, неколку стрипа, десетици млади македонски автори со своите први објавени творби, десетици текстови за најактуелните светски трендови во уметноста, теоријата, филозофијата, многу интервјуа со планетарно маркантни личности...), а некому сета работа може да му делува ништожно и безвредно. Го велам очекуваното: ниту е импозантно ниту е занемарливо. Маргина сè уште се соочува со многу субјективни слабости, но, пред сè, со една објективно тотално депримирачка ситуација во која се наоѓа македонското издаваштво. Пари нема, а и кога ќе се испросат (што додатно ве отсликува како бедник) и кога ќе го направите тој фамозен културен производ (лош, лош, лош) немате кому да му го потставите, бидејќи ниту некогаш постоела некоја попромислена политика на создавање како на релевантна културна критична маса така и на најобичен културен пазар, ниту сега постои, ниту некој прави сериозни обиди барем во иднина македонецот да се искачи барем за две-три скалила на европските листи на конзумирање култура, каде што сме, заедно со Албанија, апсолутно заковани на дното.

Во такви услови, правењето на културно списание кое држи до некаква си компатибилност со светските културни случувања, и кое не е само одвратна локална збирштина на паланечки трубадури што така, будалесто безглаво,



ќе заталкаат и во 21 век од своите деветнаесетовековни собички на еден елегичен националромантизам - е прилично деликатна работа која бара барем толку идеализам и романтизам колку што имало во *вистинскиот* 19 век, кога публиката (на Маларме, на пример) се броела на прстите од рацете.

Од друга страна, Маргина сепак доби шанса и во тој сплет на амбивалентни чувства околу сè што ни се случува, јасно се издвојува чувството на голема благодарност како кон тој фантастичен, долготраен и макотрпен Сорос-проект (кого го демнат милијарда гадни опасности, од кои бирократизирањето е една од најстрашните) така и кон многу конкретни луѓе во македонскиот Сорос центар. Искуството кое го стекнавме е непроценливо, но, од друга страна, Маргина е многу далеку од фамозното “застанување на свои нозе”, и тоа е можеби она што на приказнава најмногу ѝ дава горчлив тон.

Од трета страна, изборот сепак е наш; на Маргина и понатаму ќе ѝ требаат токму маргините на нашите општествени случувања, тие фини заветрини, неосончани делови на улицата, кадешто и досега се криевме од упливот на контаминираниот културен естаблишмент. И воопшто, треба да се запомни, како начело: единственото место за прониклив, за креативен, за аналитичен во крајна линија, поглед е - маргината. И уште еднаш (види ги уводниците во Маргина бр. 1): не маргина во однос на некаков си призрачен “центар” туку Маргина во еден расцентрализиран свет кадешто безброј отсекоци (маргини) ги играат своите смртнолики и привремени игри во еден центрифугален етер.

Игри на емитирање и восприемање, кадешто фиктивните Едноста и Другоста ги прават единствените видливи нешта, нашата единствена “реалност” - во тие мижуркави траги, траси на комуникација, контакт, заплеткани јазолчиња без јадро... А сите тие големи зборови: нација, народ, идентитет, историја, држава... се само исти такви снопчиња (“волвокс-структури”), и самите подложни на непрекинато менување.

Во овие десет броја Маргина се обидуваше да го разбива оној нарцистички (автистички, во крајна линија), оној апологетски концепт (симптом, поправо) за културата, кој богами е доминантен во нашево крeвко и бедничко културно живеење; од уличните минувачи затекнати во глупавите анкети, општинските чиновници, директорите на културните институции, министрите, преку новинарите и уредниците на културните рубрики, до претседателот на државата (кому, сепак, единствено и може да му се прости таа јазична помпезност, бидејќи работното место му е такво, церемонијално), речиси секаде (особена чест заслужуваат ретките исклучоци) владее тој бомбастичен, провинцијален дискурс кој повеќе прилега на мобилизациски плакати и на продавници за вештачко цвеќе отколку на еден јазик кој треба да критикува, да продлабочува, да артикулира разлики. Македонската култура се претвора во церемонијална култура, ко свечена чета со блех музика. Во неа речиси нема некои живи, луцидни, провокативни изблицы кои се просто синонимни со самиот збор “култура”. Не постои стратификација, цели културни сегменти само имитираат

(сè би било супер да сме декор на некоја џиновска постмодернистичка претстава!) активност и дејност, како некакви фантазмогорични кафкијанско-надреалистички фигури осудени на пар репетитивни движења навака-натака (до министерот, по пари, и назад, да се поделат). Дури и кога, насила, ќе се создаде по нешто, не постои соодветна стручна критика, а дури и ако ја има (да замислиме) нема никаква порелевантна рецепција оддолу. Макро - речиси ништожност (број на продадени весници, книги, снимени филмови, претстави... сè заробено во канџите на една хипертрофирана културна бирократија); микро - понекое мижуркаво светленце ко еднодневна светулка...

Но, тоа всушност и го знаеме (како нечисти семејни алишта), нема многу корист од тие инвентарски лелекања, но треба одвреме-навреме да се повторува (основна психолошка заштита), за тотално да не го загубиме контактот со онаа поширока реалност и стварност, со самиот принцип на споредување, кој единствено и нуди некаков “идентитет”.

Нам, на “Маргина”, ни останува во следната година да бидеме уште подобри, да ги исправиме покрупните слабости, да зајакнеме “кадровски и економски”, едноставно да се обидеме да преживееме (така, на штрек, “милитаристички опуштени” и “одговорно анархични”), не губејќи ништо од она што го сметаме за своја маргинална суштина.

*Г.Н.Ом*

# ВОРХОЛ

ВО МАРГИНА

Во овој број Маргина ја почнува серијата тематски блокови за најконтраверзната личност во последниве триесетина години, човекот кој длабоко го промени мислењето за уметноста воопшто, разбрана како творење или восприемање, сеедно. Енди Ворхол беше еден од првите што снажно и иронично ја поцрта врската меѓу поп(уларното) и арт(ифициелното), а потоа и ја уништи, демократизирајќи го високоумното Дишаново “животот е уметност”, овозможувајќи му многу поширока достапност (токму како што ѝ прилега на Америка!), но притоа задржувајќи ги сите напластени одеци и во банализирањето само влечејќи ги контурите на една инаква културна клима, на еден друг духовен сензибилитет кој и денес сè уште го фаќа својот залет кон некои прилично магловити цели.

Во култура - каква што е нашата - која допрва ќе го проживува својот модернизам, форсирањето на Енди Ворхол како некаква историска пресвртница, можеби и нема да најде соодветен одглас. Но нам, овде, само тоа и ни останува: очајно да брземе за колку-толку да фатиме ритам, притоа ризикувајќи ја опасноста како од една културна шизоидност така и потполно неразбирање на она што се случува во средините кои се во втора, трета и четврта историска брзина.

*Abbe Buzoni*





## ВОВЕД

Кариерите на Енди Ворхол како графичар и сликар се неразврливо испреплетени поради причината што истата техника, *свилено ситџо*, тој ја употребувал во обата медији. Неговиот технички придонес во ликовните уметности лежи во легитимирањето на комерцијалната техника свилено сито, процес кој е една автентичната “новина” во историјата на сликањето. Додека поп артистите и нивните први предци (Rauschenberg, Rivers, Johns) го воведоа радикално новиот свет на популарни теми во ликовните уметности, Енди го имаше сето право (со комбинацијата на неговата фотографска доследност во користењето на свиленото сито и пророчката моќ на неговите теми) да го даде завршниот збор во означувањето на крајот на претпоставената доминација на американското апстрактно сликарство и да постави сосема нов склоп на можности. Секој обид на критиката, медиите, или на другите уметници да ја дефинираат оваа нова визија, беше попречен од уште едниот придонес на Ворхол во историјата на уметноста: неговата личност. Преку промовирањето на “глупата блондинка”, според мислењето на јавноста, Ворхол бргу беше поврзан со новото движење, поп артот. Навистина е реткост во оваа земја и овој век некој уметник да постигне признание и биде препознаен од обичниот човек: Picasso, Dali, Jackson Pollock - листата е куса. Дури и на почетокот на неговата кариера, 1966, ми се случи, кога купив еркондишн, човекот што го инсталираше во мојот апартман ја препозна сликата на Мерлин Монро што стоеше потпрена на сидот. “Дали е тоа Енди Ворхол?” праша тој преку рамото.

Повеќе од кој и да е уметник во движењето, Енди ги постави и прошири параметрите на поп артот во чии рамки сите негови последователни претстави, идеи, записи и активности внатре медиите беа генерирани. Енди Ворхол, гола камера?! За да ги пронајдеме изворите и паралелите на неговата монументална непробојност ќе треба да се свртиме кон Холивуд, или кон светот на рок музиката. Тој е единствен во својата способност да каже сè и сепак да го сочува своето јадро на неприкосновен интегритет. “Не ме сфаќајте пребргу” би можело да биде мотото на оваа најмногу експлоатирана јавна личност.

Henri Geldzahler  
од книгата: “Andy Warhol Prints”, 1985.



- ✿ ПТ: Ќе ги изложите вашите последни слики од циклусот “Тајната вечера”, во Милано оваа година.
- ✿ ЕВ: Да.
- ✿ ПТ: Кога се работени сликите?
- ✿ ЕВ: Цела година работев на нив. Планирав да ги изложам уште во декември, потоа во јануари. Сега веќе не можам со сигурност да кажам кога.
- ✿ ПТ: Дали се сликани?
- ✿ ЕВ: Не знам, има и сликани, но тие нема да бидат изложени. Ќе ги прикажат само оние работени во техника свилено сито.
- ✿ ПТ: Во некои од нив користите материјал за камуфлажа. Зошто?
- ✿ ЕВ: Ми остана нешто неупотребен материјал.
- ✿ ПТ: Од автопортетите?
- ✿ ЕВ: Да.
- ✿ ПТ: Дали правевте некои подготвителни цртежи за нив?
- ✿ ЕВ: Да, се обидов. Направив околу 40 слики.
- ✿ ПТ: И сите беа подготвителни?
- ✿ ЕВ: Да.
- ✿ ПТ: Чудно е кога вакви претстави се среќаваат дуplo.
- ✿ ЕВ: Тие се сепак од помалите примери.

- ✿ ПТ: Мислите на големата слика каде претставите се поставени обратно и во својата вистинска позиција?
- ✿ ЕВ: Токму на нив.
- ✿ ПТ: Чудно е, бидејќи, обично сме навикнати да гледаме по еден Исус истовремено.
- ✿ ЕВ: Сега се двајца.
- ✿ ПТ: Како двајца папи.
- ✿ ЕВ: Едниот папа е европски, а другиот американски.
- ✿ ПТ: Ја видовте изложбата на Докупил во Sonnabend Галеријата?
- ✿ ЕВ: Не, сè уште не сум отишол. Ќе ја посетам во сабота.
- ✿ ПТ: Можеби е последен ден. Таму ќе сретнете два Исуса, како стојат распнати на крст, еден покрај друг.
- ✿ ЕВ: Ох, навистина.
- ✿ ПТ: Тој ми даде објаснување, дека е грев да се стават два Исуса во една слика.
- ✿ ЕВ: Ми ги зема зборовите од уста.
- ✿ ПТ: Сакате да бидете грешник?
- ✿ ЕВ: Да.
- ✿ ПТ: Во Америка, вие сте популарни исто колку и Чарлс Менсон. Постои ли некоја врска помеѓу вас и Factory и помеѓу Исус и Тајната вечера?
- ✿ ЕВ: Тоа е негативно, за мене е негативно таквото мислење. Не сакам да зборувам за негативни работи.
- ✿ ПТ: А, што е со среќните денови во сегашно Factory. Сега сте вие претседател на акционерското друштво.
- ✿ ЕВ: Нема промени.
- ✿ ПТ: Зошто ја направивте Тајната вечера?
- ✿ ЕВ: Бидејќи Јолас ме замоли. Пред неговата галерија се наоѓа слика на Тајната вечера и тој замоли неколку луѓе да изработат слики на оваа тема.
- ✿ ПТ: Дали оваа тема ви значи нешто посебно?
- ✿ ЕВ: Добра слика.
- ✿ ПТ: Што мислите за нејзината содржина?
- ✿ ЕВ: Тоа е нешто што го гледате постојано. Едноставно не мислите за тоа.
- ✿ ПТ: Што мислите за книгите и статиите по весниците, како за Stargazer на Стивен Кох и делот од Newsweek 1964, наречен Св. Андреј, кој ја повлекува темата за католицизмот?
- ✿ ЕВ: Не знам. Книгата на Стивен Кох беше интересна, бидејќи тој успеал да напише цела книга инспириран од таа тема. Има најнова книга која се обидувам да ја откупам за моето ново сценарио.

Мислам дека се вика The Brides Bachelors или некој наслов на Дишан. Ја имате прочитано?

- ✿ ПТ: Не, ја прочитав рецензијата во “The Wujork Times Book Review”.
- ✿ ЕВ: Што пишува?
- ✿ ПТ: Беше ОК.
- ✿ ЕВ: Да? За што се работи?
- ✿ ПТ: Стивен Кох ми ја прераскажа содржината. Се работи за хетеросексуална фигура на Раушенберг од шеесетите години, магнетска фигура на уметник со карактеристики на многу уметници од шеесетите. Има и своја придружба. Останатото не го знам.
- ✿ ЕВ: Имав намера да му се јавам да го прашам за содржината и да ми ја испрати книгата.
- ✿ ПТ: Кој ќе работи на сценариото?
- ✿ ЕВ: Мислевме ние да го правиме.
- ✿ ПТ: Идејата е одлична. Ќе најдете ли вистински луѓе за да ги одиграат сопствените улоги?
- ✿ ЕВ: Не знам. Може да испадне добро.
- ✿ ПТ: Имате ли сценаристи?
- ✿ ЕВ: Штотуку ја купивме книгата на Тама Џеновиц наречена *Робовиџе на Њујорк*.
- ✿ ПТ: Дали тоа значи дека почнувате со продукција на филмови?
- ✿ ЕВ: Се обидуваме. Но, она на кое работиме во моментот, всушност, е шоу за MTV.
- ✿ ПТ: “Ништо посебно”?
- ✿ ЕВ: Не, се вика “*Пејнаесејџе минуџи на Енди Ворхол*”. Веќе одеше минатиот четврток, а ќе се прикаже повторно и во понеделник, ќе оди уште двапати после тоа: во декември и подготвуваме еден за во јануари.
- ✿ ПТ: Вие ги правите?
- ✿ ЕВ: Не, Винсент работи на нив. Винсент Фремон.
- ✿ ПТ: Дали воопшто се наобате зад камерата?
- ✿ ЕВ: Не.
- ✿ ПТ: Која е вашата улога?
- ✿ ЕВ: Да ги интервјуирам луѓето.
- ✿ ПТ: Кога би се правел филм по сценариото од новелата на Стивен Кох, која би била вашата улога во него?
- ✿ ЕВ: Не знам. Треба да ја прочитам прво.
- ✿ ПТ: За луѓето кои се во бизнис не е вообичаено однапред да зборуваат за своите договори.
- ✿ ЕВ: Не ми е гајле и некој...секогаш има друга книга.
- ✿ ПТ: Денес се видов со Илеана и ја прашав за што да разговараме, а



таа одговори, “Не знам. За Енди сè е исто”.

- ✿ ЕВ: Во право е.
- ✿ ПТ: Како го објаснувате ваквото мислење?
- ✿ ЕВ: Не знам. Ако навистина така рекла, во право е.(се смее)
- ✿ ПТ: Звучи доста Зенски.
- ✿ ЕВ: Зенски? што е тоа”
- ✿ ПТ: Зенски, од Зен.
- ✿ ЕВ: Зенски. Добар збор. Добар наслов за...мојата нова книга.
- ✿ ПТ: Што би кажале за вашиот процес на трансформација од комерцијален уметник во вистински.
- ✿ ЕВ: Јас сè уште сум комерцијален уметник. Отсекогаш сум бил тоа.
- ✿ ПТ: Што е за вас комерцијален уметник?
- ✿ ЕВ: Не знам - некој кој продава уметност.
- ✿ ПТ: Значи, сите уметници се комерцијални уметници, со одредени разлики во степенот на комерцијалноста.
- ✿ ЕВ: Така, мислам.
- ✿ ПТ: Дали подобар комерцијален уметник значи некој кој продава подобро од другите?
- ✿ ЕВ: Не знам. Кога почнував, изворите на уметноста на некој начин беа исцрпени. Луѓето кои работеа на илустрациите и на насловните страници од весниците беа заменети со фотографии. А, кога тие почнаа да ги користат фотографите, јас почнав да ги излагам своите дела. Сите во тоа време ги излагаа своите работи по излози. Тоа доведе до поголем број галерии. Јас прво излагав по излози, па дури потоа во галерии.
- ✿ ПТ: Дали, можеби може да се направи паралела со сегашната ситуација?
- ✿ ЕВ: Не, денеска речиси секој ден се отвора по една нова галерија. Има и многу повеќе уметници, што е одлично.
- ✿ ПТ: Што се случува со идејата за добрата уметност?
- ✿ ЕВ: Сè е добра уметност.
- ✿ ПТ: Дали тоа значи дека сите дела се еднакви?
- ✿ ЕВ: Па, да. Не знам. Не би можел...
- ✿ ПТ: Разликите не ве интересираат?
- ✿ ЕВ: Па, не. Едноставно не ги гледам. Не гледам зошто еден Џаспер Џонс се продава за три милиони, а друг, да кажеме за четрсто илјади, кога и двете дела се подеднакво добри.
- ✿ ПТ: Состојбата со пазарот на вашите дела се чини изменета последниве неколку години. Вие секогаш им бевте многу побитен на луѓето од мојата генерација отколку на колекционерите во своите пеесети и шеесети години.

- ✿ ЕВ: Мислам дека луѓето што денес купуваат уметнички дела се истите тие клинци, само што денес имаат многу повеќе пари.
- ✿ ПТ: И тоа ја измени состојбата на вашиот пазар.
- ✿ ЕВ: Да, по малку.
- ✿ ПТ: Колку е битно за вас да ја сочувате позицијата?
- ✿ ЕВ: Уште од самиот почеток бев многу зафатен. Ако не излагав во Њујорк работев во Германија или работев портрети.
- ✿ ПТ: Мислев, со сè поголемиот број на уметници и ново отворените галерии се менува и статусот на уметникот. Не е веќе привилегија, или можеби е потребно таквиот статус да се одржува.
- ✿ ЕВ: Не знам. Се чини дека секоја година се појавува по еден уметник за потоа да исчезне. Додека луѓето што се на ликовната сцена од пред дваесет години, сè уште се присутни. Клинциите денеска едноставно...
- ✿ ПТ: Ќе има и ретроспективна изложба на вашите филмови во With-  
naу Museum?
- ✿ ЕВ: Можеби.
- ✿ ПТ: Дали сте возбуден поради тоа?
- ✿ ЕВ: Не.
- ✿ ПТ: Зошто не?
- ✿ ЕВ: Дискусиите околу филмовите се секогаш подобри од самите филмови.
- ✿ ПТ: Вашата работа како уметник секогаш била повеќестрана, како Леонардо. Вие сте сликар, издавач, правите филмови... Дали мислите дека тоа значи да се биде уметник?
- ✿ ЕВ: Не!
- ✿ ПТ: Може ли да дефинирате што е уметник?
- ✿ ЕВ: Мислам дека секој што прави нешто навистина добро е уметник. На пример, ако готвите добро и слично.
- ✿ ПТ: Што мислите за младите уметници во Њујорк кои го користат поп артот за ликовно изразување?
- ✿ ЕВ: Доста се добри.
- ✿ ПТ: Ситуацијата е иста како и во шеесетите?
- ✿ ЕВ: Не, тие имаат поинакви причини за она што го прават. Сите овие деца се вистински интелектуалци.
- ✿ ПТ: Ви се допаѓаше ли периодот на Панк бранот?
- ✿ ЕВ: Тој е сè уште присутен. Секогаш кога ќе помислам дека замрел сфаќам дека тој е сè уште тука. Сè уште постојат големите забави во Риц. Дали некогаш одите таму?
- ✿ ПТ: Не. Но, Панкот, исто како и поп артот, можеби никогаш нема да исчезне.
- ✿ ЕВ: Претпоставувам.

- ✿ ПТ: Како оди списанието “Инџервју”?
- ✿ ЕВ: Па, не е лошо.
- ✿ ПТ: Наскоро ќе ве ревидираат за Audit Bureau of Circulations.
- ✿ ЕВ: Да, процесот е во тек.
- ✿ ПТ: Дали тоа ќе измени нешто?
- ✿ ЕВ: Не знам.
- ✿ ПТ: Можеби ќе ви помогне околу рекламите...
- ✿ ЕВ: Да.
- ✿ ПТ: Колкав е тиражот сега?
- ✿ ЕВ: 170.000. Часописот станува сè поголем.
- ✿ ПТ: Какви часописи читате?
- ✿ ЕВ: Едноставно, читам сè.
- ✿ ПТ: Сè. Дали можеби читате и часописи за уметност?
- ✿ ЕВ: Да, ги гледам сликите.
- ✿ ПТ: 1964 год. имавте проблеми околу употребата на нечија слика во вашите дела. Што мислите за легалното присвојување на туѓи ликовни изрази и за авторските права?
- ✿ ЕВ: Не знам. Тоа е исто како и со шишето на кока кола. Кога го купувате секогаш мислите дека е ваше и дека можете да правите што сакате со него. Сега е поинаку. Сега ситуацијата е поинаква, бидејќи плаќате и кауција за шишето. Го имаме истиот проблем и со сликите на Џон Вејн. Не сакам да влегувам во такво нешто, носи проблеми. Мислам дека кога купуваш часопис плаќаш за него и тогаш е твој. Јас не се лутам кога ми ги земаат моите работи.
- ✿ ПТ: Не правите ништо за тоа?
- ✿ ЕВ: Не. Ме лути тоа кога други луѓе се потпишуваат со моето име на сликите.
- ✿ ПТ: Што мислите за тоа?
- ✿ ЕВ: Ме нервира потписот со мое име, инаку за другото не ми е гајле.
- ✿ ПТ: Целата оваа епидемија на присвојување нè доведува до прашањето за тоа кој е одговорен за уметноста. Ако навистина секој може да произведува слики на тие цвеќиња, првобитната идеја на уметникот се губи некаде во самиот процес.
- ✿ ЕВ: Мислите дека тоа е лошо или добро?
- ✿ ПТ: Најпрвин, дали се согласувате со тоа?
- ✿ ЕВ: Да, доколку го нема мојот потпис. Но, кога јас ги употребував цвеќињата, оригиналната фотографија беше огромна, а јас употребив само еден мал дел од неа и го зголемив.
- ✿ ПТ: Што најчесто ви го привлекува вниманието?
- ✿ ЕВ: Добар излог...Не знам...интересно лице.
- ✿ ПТ: Кое е чувството кога ќе видите такво нешто?

- ✿ ЕВ: Едноставно ви треба повеќе време да го погледате. Бев во Кина. Не сакав да одам, но отидов да го видам Кинескиот ѕид. Имав читано толку многу за него, но всушност беше прекрасен. Беше навистина прекрасен.
- ✿ ПТ: Дали сè уште тренирате?
- ✿ ЕВ: Само што завршив со тренинг.
- ✿ ПТ: Колку можете да подигнете сега?
- ✿ ЕВ: 105 лбс.
- ✿ ПТ: На клупа? Тоа е доста тешко.
- ✿ ЕВ: Не, лесно е. Вие сте посилен од мене и во подобра кондиција и поубав и помлад и подобро сте облечени.
- ✿ ПТ: Ви се допадна ли забавата на отворањето на Tunnel?
- ✿ ЕВ: Веќе бев еднаш пред тоа.
- ✿ ПТ: Мислите на шеесетите години?
- ✿ ЕВ: (се смее) Не, менаџерот или некој друг ме однесе таму неколку дена пред настанот.
- ✿ ПТ: Имаше голема посета на изложбата на Клај Олденбург.
- ✿ ЕВ: Изгледаше среќен. Многу луѓе го забележаа истото. Всушност Клај отсекогаш ми се допаѓал. Вие изгледавте доста добро таа вечер. Направив доста фотографии со вас и вашата нова виндјакна.
- ✿ ПТ: Навистина? Како изгледам?
- ✿ ЕВ: Сè уште не се готови. Следниот пат кога ќе навратите ќе направиме неколку во гроплан.
- ✿ ПТ: За ударниот дел од *Инџервју*? Само што не сум доволно познат.
- ✿ ЕВ: Би можел да спиеш со издавачот.
- ✿ ПТ: Кога би почнувале сега, дали би правеле нешто друго?
- ✿ ЕВ: Не знам. Јас само работам доста напорно Сè е тоа фантазија.
- ✿ ПТ: Животот е фантазија?
- ✿ ЕВ: Да, да.
- ✿ ПТ: Што е тогаш реално?
- ✿ ЕВ: Не знам.
- ✿ ПТ: Некои луѓе би знаеле.
- ✿ ЕВ: Навистина?
- ✿ ПТ: Навистина мислите така или утре ќе кажете нешто поинаку?
- ✿ ЕВ: Не знам. Ми се допаѓа идејата за можност да кажете секогаш ново мислење.
- ✿ ПТ: Во овој случај?
- ✿ ЕВ: Не?
- ✿ ПТ: Гледате ли некоја врска помеѓу фантазијата и религиозноста?
- ✿ ЕВ: Можеби. Не знам. Црквата е интересно место.



- ✿ ПТ: Одите ли често во Италија?
- ✿ ЕВ: Знаете, порано ги снимавме нашите филмови таму.
- ✿ ПТ: Имавте и свое студио?
- ✿ ЕВ: Во околината на Рим.
- ✿ ПТ: Бевте во Ватикан?
- ✿ ЕВ: Секој ден поминувавме оттаму.
- ✿ ПТ: Се сеќавам дека имавте и фотографија од папата.
- ✿ ЕВ: Да.
- ✿ ПТ: Дали го сликавте во крупен план?
- ✿ ЕВ: Да. Тој помина сосема покрај нас.
- ✿ ПТ: Дали можеби ве благослови.
- ✿ ЕВ: Имам фотографија на која се ракува со Фред Хјуз. Некој сакаше да направиме портрет на папата но не успеавме да се собереме заедно. Од тогаш па наваму, папата е сменет три пати.
- ✿ ПТ: Фред зборуваше дека се чувствувал како папа во стариот објект на Factory во Union Square. Обично излегувал надвор и ги отпоздравувал масите кои поминувале под него.
- ✿ ЕВ: Тој и сега има балкон.
- ✿ ПТ: Да, но од сегашното место, може да го види само приемниот дел.
- ✿ ЕВ: Но, тој сè уште може да мавта.
- ✿ ПТ: Да, а понекогаш е живо како и на Union Square.

*Ова е последното интервју со Енди Ворхол, пред самојто отворање на *Il Cenacolo (The Last Supper)*, изложбата во Милано.*

# ИЗЈАВИ НА ЕНДИ ВОРХОЛ

- ◇ Интервјуистот едноставно треба да ми ги каже зборовите што сака да ги кажам и јас ќе ги повторам. (1968)
- ◇ Животот и уметноста не ме загрижуваат. Мислам, војната и бомбите ме загрижуваат, но обично нема што многу да се направи околу нив. Овие теми ги користев во моите филмови и ќе се обидам да ги користам и во моите идни филмови. Парите не ми се некоја грижа, иако, понекогаш се прашувам каде се? Некој ги собрал сите!
- ◇ Кога ги гледам предметите, секогаш го гледам и просторот во кој се наоѓаат. Секогаш посакувам да го видам просторот повторно, бидејќи тој ја губи својата природа со предметот во себе. Кога ќе видам стол во прекрасен простор, без разлика колку и да е убав столот, не може никогаш да биде поубав од празниот простор.
- ◇ Моја омилена скулптура е празен сид со дупка во него за да го обележи (врами) просторот од другата страна. (1975)
- ◇ Обично сè што ми треба е паус-папир и добро светло. Не не можам да разберам зошто никогаш не станав апстрактен експресионист, бидејќи, со мојата треперлива рака би бил навистина успешен.
- ◇ За време на шеесетите, луѓето забораваја на своите емоции. Не мислам дека некогаш потоа воопшто и се сетија на нив. Штом еднаш ќе ги видиш емоциите од поинаков агол никогаш повеќе нема да можеш да ги примиш сериозно. Тоа е она што помалку или повеќе ми се случи мене.
- ◇ Фантазиите тоа е она што им задава проблеми на луѓето. Кога не би имале фантазии не би имале ниту проблеми и тогаш ќе можеме да го прифатиме сето она што ни доаѓа. Но, тогаш не би постоел романтизмот, бидејќи романтизам е кога своите фантазии ги гледаш кај луѓето што ги немаат. Еден мој пријател има обичај да каже, “Жените секогаш ме сакаат поради човекот што не сум”.
- ◇ Отсекогаш сум сакал да бидам степ-играч, токму како Бети Форд и Барбара Волтерс. Кога бев дете (кое не е растено во Питсбург), го штедев секој пени, ја лапав набрзина мојата супа од сол и пипер и трчав до центарот на градот да го видам секој филм на Џуди Гарланд. Затоа е добро да се дружиш со нејзините две ќерки, Лиза Минели и Лорна Луфт. (1979)
- ◇ Отсекогаш сакав Таб Хантер да ме глуми во приказната за мојот живот. (1980)
- ◇ Factory беше место каде можеше да ги пуштиш проблемите сами да излезат, а поради тоа никој да не те мрази. А, ако ги изложеше за време на забавните сесии, луѓето ќе те сакаа дури и повеќе поради својата решеност да бидеш силен и да кажеш дека си поинаков од другите, а на крајот и да се шегуваш (да си играш) со тоа.
- ◇ Кога некој ми се заканува, едноставно не го слушам повеќе.
- ◇ Чудно е тоа што осумдесетите се толку налик на шеесетите. Времето знае да биде забавно понекогаш. Не го разбираам. Денешните клинци сликаат на истиот начин на кој сликавме ние пред дваесет години, како да е нешто ново. Кога Салвадор Дали доаѓаше тука во шеесетите, тој мислеше дека ние ги правевме работите што тој веќе ги направил. Ние мислевме дека е тоа нешто ново, но всушност тој беше во право. (23.04.1980)
- ◇ Одам на посета кај многу луѓе кои за уметничките дела во нивна сопственост велат, “Ова е она што ми се допаѓа”. Сè уште постојат такви луѓе. Едноставно го купуваат она што им се допаѓа не водејќи сметка за вистинската вредност на делото. Но, сликите сепак се само стока, а посредникот е сепак само трговец. Некој заработува добро, постои и некој кој има вистински усет за инвестирање и тогаш тој го советува својот инвеститор што да купи. Ако некој ви посочи да посетите галерија која е подобра од другите можете да добрите слика која вреди нешто, која ви се допаѓа и која е добра инвестиција. Исто како да имате советник кој ви сугерира која стока да ја купите, а која не.
- ◇ Оваа земја е прекрасна. Единственото место каде навистина можете да го продадете својот талент. Што е одлично. Посебно за клинците кои, ако се навистина талентирани, можат да станат богати преку ноќ. (1983)
- ◇ Ако не можете да заработувате со своите уметнички дела, тогаш велите дека се уметнички, ако не, тогаш мора да се нешто друго. (1980)





# ГОВОРОТ НА ЕНДИ

**ЕНДИ** беше познат по тоа што никогаш не го кажал. Неговото молчење беше елоквентно - Едносложниот **yes-man** до медијот, тврдоглавиот дрдорко во својата козерија, Енди Ворхол секогаш беше верен на својот збор. Неговиот збор беше "Oh".

Енди едносложно го претвори англискиот во ориентален јазик. Да се слуша Енди значеше да се општи со музика и значење, реторика и 3-Д доведени во хармонија. Со Енди сликата вредеше илјада зборови, а секој збор вредеше илјадници значења во зависност од интонацијата.



Пред и после 3, 1962.

**Oh!**  
**Oh!**  
**Ohhh!**  
**Really!**  
**Oh really!**  
**Gee!**  
**Oh gee!**  
**Great!**  
**That's so great!**  
**Isn't that great Bob!**  
**He's so great.**  
**She's so great.**  
**They're really up there.**



Енди брмчеше. Енди интонираше. Енди зборуваше со курзивно писмо.

Енди имаше благ глас. Секогаш зборуваше тивко. Зборуваше со модулиран монотон глас кој акцентираше со задржување и искривување на тонот повеќе отколку обично повисување. Кај Енди “Oh” или “Gee” стануваа четирисловни зборови.

Пред да го сретнам во 1970 год., не бев слушнала некој да зборува така, но сите околу Енди зборуваа така. Беше заразно. После шест месеци и јас зборував така. Секаде по Factory можеше да се слушне “Geeeeee...that’s so great.” И тоа great беше трисловно. Го викавме Factory акцент.

**Fred Hughes** го имаше. **Pat Hackett** го имаше. **Jed Johnson** го имаше. **Bob Colacello** го имаше. **Jane Forth** го имаше и тоа во големи количини. **Donna Jordan** го имаше, понекогаш. **Michael Netter** го имаше. **Ronnie Cutrone** го имаше. **Vincent Fremont** го имаше после неколку пијалоци.

**Vincent Fremont** се сеќава на познатото “Wo...wo...wo...” на Енди. Изгледаше како слогот да се заглавил во грлото, не како гргорење, туку како нешто што го правеше додека чекаше зборовите сами да се појават. Повеќе како знак на зафатеност отколку како нервозен тик. А, кога Енди беше збунет, гласеше: “Wo...wo...wo...wo...what do you mean!”

Енди беше срамежлив; претпазлив. Се сеќавам како мајка ми ми велеше: “ако не можеш да кажеш нешто убаво, подобро не кажувај ништо.” Енди го живееше тоа. Барем што се однесува до јавноста. И не беше дека само се шеташе наоколу не велејќи ништо. Тој секогаш имаше да каже нешто убаво.

“Одлично. Тоа е навистина прекрасно.” Беше тоа прекрасниот Енди велејќи прекрасно. Беше тоа ужасниот Енди кој кажа прекрасно. Се разбира, доколку го познававте Енди, доколку бевте еден од, како што новинарите секогаш ги нарекуваа, “верните следбеници на Ворхол”, ќе знаевте да го разликувате прекрасното од прекрасно што значеше смешно, страшно, без основа, не е достоино ниту за презир. И знаевте, сè додека велеше *прекрасно* немаше опасност да биде цитиран, а сепак доволно разбирлив за оние кои умејја да го слушаат.

Енди имаше искрена основа за својата *бланк* појава што тој ја култивираше. Тој беше човек табула раса. Критичарите сакаа кога Енди аспирираше да биде машина, објект. Сакаа кога тој велеше, “Само кажете ми ги зборовите што сакате да ги чуете и јас ќе ги кажам.” Енди беше Мухамед Али на пасивната агресија.

*Глен О Брајан, Frieze, мај 94.*



# ANDY WARHOL -POPISM (ФРАГМЕНТИ)

## ПРЕДГОВОР

Ова е личен осврт на Поп феноменот во Њујорк, во текот на шеесетите. Пишувајќи, Pat Hacket и јас ја реконструиравме деценијата, почнувајќи од 1960 година, кога почнав да ги работам моите први поп платна. Ова е осврт на животот што тогаш го водевме, моите пријатели и јас - осврт на сликарството, филмот, модата, музиката; на суперсвездите и настаните кои ја создадоа сцената во нашето поткровје на **Manhattan**, местото познато како **Factory**.



## 1960-1962



Да умрев пред десет години, како што многумина очекуваа, денес веројатно би бил култна личност. Од 1960 г. кога Поп Арт-от прв пат се појави во Њујорк, овдешната уметничка сцена беше толку во тој фазон, што дури и тврдоглавите европјани мораа да признаат дека сме дел од светската култура. Апстрактниот експресионизам веќе беше институција, кога, кон крајот на педесетите, Џаспер Џонс (**Jasper Johns**) и Боб Раушенберг (**Bob Rauschenberg**) и многу други, почнаа да ја враќаат уметноста од апстракција и интроспектива. Тогаш Поп Арт-от ја зема внатрешноста и ја стави надвор, а надворешноста ја уфрли внатре.

Поп уметниците работеа ликови што секој можеше да ги препознае - стрипови,

градинарски столови, машки панталони, познати личности, туш кабини, фрижидери, шишиња Кока-Кола - сите оние феноменални модерни работи кои апстрактните експресионисти толку упорно одбегнуваа да ги забележат.

Можеби најнеобичната работа во врска со Поп уметниците е таа што тие работеа на сличен начин и пред да се сретнат. Мојот пријател, **Henru Geldzahler**, кустос на уметноста на дваесетиот век, пред да го именуваат за званичен културен цар на Њујорк, вака го опиша почетокот на попот: “Тоа беше како некој научно-фантастичен филм - Вие, поп уметниците, непознати едни на други, излегувате од различни делови од градот и гледате напред носејќи ги своите слики пред себе”.

Човекот од кого ги добив првите часови од уметноста беше **Emilio De Antonio** - кога го запознав, сè уште работев како рекламен цртач. (...) Де беше првиот човек за кој знаев дека рекламните цртежи ги смета како “вистинска” уметност, и тој направи тоа, на тој начин, да го види целиот Њујорк.

Во педесетите Де и Џон Кејџ живеаа горе во Помона, близу еден до друг, и многу бргу станаа добри пријатели. Де таму го организираше Кејџовиот концерт и тој тогаш прв пат ги виде Џонс и Раушенберг. “Двајцата беа на колена и коваа шајки, поставувајќи ја сцената, ми раскажа еднаш Де. Во тоа време беа потполно без пари. Живееја долу на **Pearl Street**, и се капеа само кога одеа некаде, бидејќи во својот стан имаа само колку-да-се-замијат лавабо”.

Де на Џаспер и Боб им среди да ги работат излозите за **Tiffany**, а за такви работи секогаш користеа заеднички псевдоним Матсон Џонс.

(...) Работев во поткровје чија една половина беше шизоидно ателје, преполно со цртежи,



боја и останато, а втората половина беше една фина, пристојна дневна соба. Секогаш ролетните ги држев спуштени до доле, иако прозорците беа свртени кон Запад па ионака не влегуваше многу светлина внатре - а и сидовите беа обложени со ламперија. Имаше нешто несекојдневно во оваа соба. Во неа држев викторијански мебел помешан со едно старо коњче-играчка, панаѓурска машина за мерење сила, лампи од Тифани, играчка-Индијанец кој продава цигари, полнети пауни и еден стар флипер.

Моите цртежи секогаш беа уредно средени.

Секогаш се трудев да одржам ред, но затоа за сето останато бев вистинска личност која сè остава полурастрлано, во очајна борба против желбата да направам тотален хаос. Секаде наоколу лежеа предмети расфрлани овде-онде по собата, без никаква надеж некогаш да бидат средени.

Во пет часот, едно посебно попладне, засвони свончето на мојата врата, влезе Де и седна. Ставив скок во чашите и отидов до двете слики кои ги направив, двете долги околу метар и осумдесет, а широки околу метар, кои стоеја свртени кон сидот. Ги свртев, ги ставив една покрај друга и се повлекох наназад и самиот да ги погледнам. На едната од нив се наоѓаше шише Кока-Кола со една размачкана страна во стилот на апстрактниот експресионизам, а на втората се наоѓаше шише Кока-Кола со јасно повлечени линии. Ништо не му реков на Де. Не ни морав - тој точно знаеше што сакав да дознаам.

“Па...види, Енди, почна откако неколку минути внимателно ги гледаше, една од овие две е обично срање, едноставно на неа се наоѓа од сè по нешто, а втората е посебна -таа е нашето општество, она што сме ние. Таа е апсолутно прекрасна и чиста и она што би требало да го направиш е да ја уништиш првата и да ја покажеш втората”.

Тоа попладне беше многу значајно за мене.

Не можам да ги пребројам сите оние кои после тој ден, откако ќе ги видеа моите слики, се смееја до бесвест. Но Де никогаш Поп-от не го сметаше смешен.

(...) Сè уште имав два стила со кои сликав - едниот лирски, со слободен потег и другиот, со остри и јасни линии. Сакав да ги покажувам двата, за да ги наведам луѓето да ги прокоментираат, бидејќи сè уште не бев сигурен дали треба потполно да го отфрлам слободниот потег со раката и потполно да се исклучам себеси од сликата или не. Единствено што бев сигурен дека сакам е потполно да ја исфрлам свеста за потегот,

затоа што имав навика да сликам додека на грамофонот се вртеше една иста работа - како “ I saw Linda Yesterday” од Дики Ли, која ја слушав оној ден кога Иван дојде прв пат кај мене. Трештењето на музиката ми го ослободуваше мозокот и ме тераше да работам исклучиво според инстинктот. Всушност, не го користев само рокенролот за таа цел, ќе одвртем и опера од радиото, или ќе го вклучев ТВ-то (втишувајќи го до даска) - а, ако тоа не ми беше доволно, ќе отворев некое списание и го прелистував додека сликав. Најзадоволен бев кога ќе успеев да направам некоја потполно ледена, “несвесна” слика.

(...) Де беше доволно добар пријател со Џаспер и Боб, затоа мислев дека тој ќе може да ми каже нешто што ме мачеше доста долго: Зошто тие не ме сакаат? Секој пат кога ќе се сретневме, се правеа дека не ме забележуваат. Го прашав Де за тоа и тој ми рече:

“Добро, Енди, ако сакаш да знаеш, ќе ти кажам: Ти си шминкер и тоа им пречи”.

Ме погоди тоа што ми го рече, но тој не престана со приказната. Бев сигурен дека забележа, но јас го прашав, и тој имаше намера да ми каже сè што знае



Џинџер Роџерс, 1962



за тоа. “Под еден, сензибилитетот на пост-апстрактниот експресионизам е хомосексуален, а овие два типа немаат врска со тоа - тие биле маринци или така нешто! Под два, ги нервира тоа што купуваш слики, а вистинските сликари никогаш не купуваат туѓи слики - тоа едноставно не се работи. И под три, ти си рекламен цртач, што навистина им пречи, бидејќи кога тие работат рекламни излози и останатото што ќе им го средам - тие тоа го прават исклучиво за да имаат од што да живеат. За такво нешто не сакаат да се потпишат ниту со сопствените имиња. Од друга страна, ти за такви работи добиваш награди, ти си познат поради тоа!”

Сè што рече Де беше точно. Јас бев познат рекламен цртач. Се воодушевив кога во една статија во “**Fashion**” под името “**A Thousand New York Names and Where to Drop Them?**” го најдов своето име. Но, ако сакавте да ве сметаат за “сериозен” уметник, не смеевте да имате никакви врски со правењето реклами. Де беше единствениот човек за кого знаев дека уметноста ја согледува и покрај социјалните разлики во неа самата.

Тоа што Де ми го рече навистина ме заболело. Кога го прашав “Зошто не ме сакаат?”, очекував дека многу полесно ќе се извлечам. Кога човек ќе постави такво прашање, обично очекува одговор во стилот: “Дај, не биди параноичен” и слично. Вака не знаев што да кажам, па на крајот одвалив: “Знам многу сликари кои се поголеми шминкери од мене”. “Да, Енди, ми одговори Де, постојат оние кои се поголеми шминкери, но помалку талентирани, а има и такви, кои се помалку шминкери, а исто така талентирани; но “вистинските сликари” се трудат да изгледаат обично. За разлика од нив, ти си играш со тоа - Тоа е твој заштитен знак”.

Ништо не можев да му одговорам, сè беше премногу вистинито. Затоа одлучив да не ја чукам главата околу тоа, бидејќи токму тоа беа работите кои не сакав да ги променам. (...)

(...) Никогаш не ми пречеше да прашам некого: “А што сега да насликам?”, бидејќи Поп-от доаѓаше од надворешноста, па која би била тогаш разликата помеѓу барањето на идеја во магазин и ова. Хенри го сфати тоа, но добар дел од луѓето едноставно би престанале да те почитуваат, бидејќи за нив големината на некој сликар лежеше во неговата мистичност. (...) Хенри можеше да го сфати мојот стил на сликање, а и самиот беше Поп. Знаеше дека единствено што се смета е она што се наоѓа на платното - не е битно потеклото на идејата, ниту што некој правел пред да стане сликар. Поради сево ова никогаш не се срамевав да побарам некоја идеја од него. Воопшто, секогаш кога би почнувал некој нов проект, би пуштил тоа да трае со недели, прашувајќи секого на кого би наишол што мисли дека би требало да правам. И сè уште е така. Ќе слушнам нешто што ќе ме навлече самиот да почнам да размислувам, и на крајот да дојдам до идејата.

(Всушност, целата фора е во тоа да ги пуштиш луѓето непрестано да зборуваат, бидејќи, порано или подоцна, некој ќе го испушти токму оној збор кој ќе те одведе на вистинскиот колосек).

Така, на пример, Хенри ме наведе да ја работам својата **Death and Disaster** серија. Ручавме еднаш, кога тој ми даде **Daily News**, на чија насловна страна пишуваше: **129 Die in Jet**. Така почнав: **The car chrashes, The Disaster, The electric chairs...**

И од Иван тражев идеи. Еднаш ми рече: “Знаеш, луѓето би сакале да те видат тебе. Твојот изглед има многу заслуга за твојата популарност - им ја подгрева фантазијата”. Така почнав да работам автопортрети. Друг пат ми рече да насликам крави, “знаеш, тие се така прекрасно пасторални и претставуваат потполно траен израз во историјата на уметноста”. (Иван, инаку, знаеше вака да паѓа во несвест). Не знам како “пасторални” тој очекуваше да бидат, но кога ги виде огромните кравји глави - потполно розе на потполно жолта позадина - кои имав намера да ги претворам во тапети, замолче... но затоа после неколку моменти извика: “Тие се супер-пасторални! Тие се без врска! Тие се прекрасно едноставни и вулгарни!” Сакам да кажам, нему тие крави му се допаднаа. За мојата следна изложба ги излепивме сидовите со нив.

Една вечер така лутав наоколу, распрашувајќи се што би можел да сликам, а тогаш една моја пријателка ми го постави виистинското прашање: “А што ти најмногу сакаш?” Така почнав да сликам пари.

(...) Моите Зелени Графики и Конзервите Кемпбел супи беа по галериите ширум Њујорк, но својата прва самостојна изложба ја имав во Лос Ангелес во галеријата на **Irving Blum**, 1962 година. (На таа, првата, не отпатував, но отидов на онаа следната година). Ирвинг беше еден од првите кои Иван ги донесе во моето ателје, и секако, кога ги виде моите слики, умре од смеа, но веќе следната година се врати, бидејќи виде дека Кастели го презема Лихтенштајн, и ми понуди изложба.

Август 62 почнав да работам со сито. Методот со печати кој го користев за да го повторам мотивот, премногу личеше на куќна работа. Сакав нешто што на моите слики ќе им даде изглед како да се симнале од производна лента.

Техниката на работа со ситото е следната: ја земаш фотографијата, ја зголемуваш, па ја пренесуваш со лепак на ситото, преминуваш преку тоа со боја, таа да пројде низ свилата, но не и низ лепакот. На овој начин секој пат добиваш иста слика. Моите први обиди беа со лицата на Трој Донахју и Ворен Бити, а тогаш, тој месец почина Мерилин Монро и така добив идеја да ги направам нејзините први портрети - моите први Мерлинки.

(...) Едно попладне ми се јави Хенри и рече: “Сега се чув со Раушенберг! Ме праша нешто околу ситото, а јас му реков: Зошто ме прашуваш мене - прашај го

Енди! И уште му реков дека ќе средам тој и јас да дојдеме до тебе”.

Нешто подоцна Хенри дојде со Раушенберг и со **Ileana i Michael Sonnaband**, а тука беа и Дејвид Бардон и некој млад шведски сликар.

Ништо што се случуваше во светот на уметноста не можеше да се провлече покрај Дејвид, кој, благодарейќи на таа особина, ми прераскажа се што се случуваше тогаш. До најситни детали. “Ги изнесе Мерлинките да му покажеш на Раушенберг како изгледаат слики од сито и тогаш тој побара од тебе да му го покажеш и останатото, бидејќи ништо Твое не видел порано. Тогаш ти му покажа сè што имаш кај тебе, вклучувајќи ја и онаа огромна слика со умножени шишиња Кока-Кола преку целото платно. Му рече дека сакаш да го исечеш платното за шишињата да дојдат до самиот негов раб.. Тој ти предложи да оставиш маргина ако сакаш да им покажеш на луѓето дека твојата намера била да насликаш точно толку шишиња, а не некој неограничен број”. Со текот на годините сфатив дека Раушенберг беше еден од оние кои сакаа да им помогнат на помладите.

(...) Недолго потоа, Хенри го донесе и Џаспер кај мене. За Џаспер, изгледа, не можеше да се каже дека е многу дрдорко. Му покажав сè што имав и тоа беше тоа. Секако, бев воодушевен од фактот дека и Боб и Џаспер беа кај мене. Откако Џаспер отиде, Дејвид ми рече: “Па, Хенри се трудеше да биде од помош, но Џаспер и не изгледаше баш воодушевен што е овде”.

“Како тоа мислиш?” го прашав.

“Па, требаше да му ја видиш фацата додека му ги покажуваше сликите”.

“Навистиина?”. Стварно, ништо не забележав. Па сепак, никогаш не се знае. Понекогаш луѓето едноставно не можат да престанат да мислат на своите проблеми. Но, во секој случај, во споредба со Раушенберг, Џаспер беше вистински намуртенко.

На крајот, Де беше тој што ми ја среди првата изложба во Њујорк. Беше тоа кај **Eleanor Ward**, во нејзината **Stable** Галерија. Во тоа време веќе беше преселена на Авенијата Медисон, но некогаш се наоѓаше во најубавиот дел од Њујорк - на аголот на Седмата Авенија и 58 улица, веднаш покрај Јужниот Централ-парк. На тоа место некогаш навистина постоела штала во која богатшите ги чувале своите коњи. На пролет, кога има влага во воздухот, сè уште можеше да се осети мирисот на коњската урина, бидејќи тој мирис, едноставно, никогаш не избледува. Наместо скали имаше рампа која порано ја користеле за коњите. Да земеш вистинска штала, и од неа да направиш галерија и уште да ја наречеш **Stable** Галерија беше нешто што во педесетите не можеше да се замисли. Тогаш луѓето се фолираа: обично го преуредуваа просторот што помалку да личи на себе. Така, на пример, за училишна игранка би ја преуредиле салата за физичко што помалку да биде она што е. Но во бо-те целата фора и беше во тоа да ги оставиш работите такви какви што се.

(На пример, 67-та помогнавме да се отвори дискотека под името **Gumnasium**. Така ја нарековме бидејќи таа и беше тоа. Затоа внатре ги оставивме шведските сандачи и сето останато - да лежат наоколу на подиумот. 68-та некој отвори дискотека под името **The Church**, во една стара црква во **West Side**. Внатре го оставија сиот црковен инвентар кој го најдоа, дури и исповедалниците останаа внатре, а во нив уфрлија телефони. Поигрувањето со работите какви тие навистина се беше крајно Поп, вистински пример на бо-те).

Било како било, Де договори Еленор да дојде во моето ателје една вечер 1962 г. Седевме, прикажувавме и се напивме по некој пијалок, додека на крајот Де не ја изнесе работата на виделина: “Ајде, Еленор, целта на сево ова е ти да му дадеш изложба на Енди. Тој е добро момче и заслужува да има една”. Таа го извади портмонето и од него два книжни долара и рече: “Ако ми го насликаш ова, Енди, ја доби изложбата”.

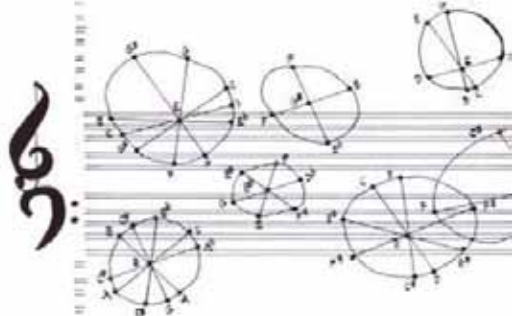
Бидејќи Еленор отиде, Де ме предупреди да бидам претпазлив, поради она, како што рече “што им го направи на Раушенберг и на Твобли”. Она што Де го мислеше беше тоа што Еленор не постапуваше кон нив како со свои “главни” сликари, како со Ногачи. Всушност, во времето кога му даде изложба на Раушенберг, тој кај неа, за возврат, работеше како чистач.

Бев навистина возбуден, затоа што најпосле ја добив својата прва изложба во Њујорк. Еленор беше апсолутно прекрасна. Можеше да биде глумица или модел - дури и личеше на Џоан Крафорд - но толку ја сакаше уметноста што просто “живееше за неа”. Ги обожуваше сите свои сликари, а мене ме нарекуваше **Andy Candy**.

На мојата прва самостојна изложба во Њујорк, пред самиот крај на 62-та, се наоѓаа: стоте шишиња Кока-Кола, Конзервите на Кемпбел супите, неколку Направи-сам слики, Црвениот Елвис, Мерлинките и големата златна Мерилин.

*Превеле: Нора Палмер и Игор Ангелков*

# КЕЈЏ



## ЏОН КЕЈЏ = ПАРТИТУРА 1

Името на Џон Кејџ стана синоним за музиката авангарда од педесетите години наваму, посебно по неговите познати и сега веќе историски настапи во Меѓународното летно училиште за нова музика во Дармштад 1958 година. Облици на нова музика во своите дела воведоа и другите уметници, но Кејџовото место меѓу нив е секако посебно: тој со своите радикални и неконвенционални музички мислења и постапки повеќе од било кој друг ги разниша застарените навики и конвенции на дотогашната европска музика. Развивајќи го своето сфаќање за музиката преку делата на најзначајните композитори на европската модерна, Шенберг и Веберн (спротивставувајќи се на првиот и надоврзувајќи се на другиот) и спојувајќи го со обновениот дух на дадата, тој во доменот на музичкото мислење направи нешто аналогно на големото субверзивно и револуционерно дело кое, неколку децении порано во ликовната уметност го оствари Марсел Дишан.

Во Кејџовиот музичко-умствен развој забележливо



е поместување од преокупираност со строго музички прашања кон сè поизразеното набљудување на општествените и политички проблеми на современиот свет. Од раниот восклик “Нови уши за нова музика!” и необично плодните и динамични музички активности во текот на повеќе децении, до отворените тврдења од крајот на 70-те дека “строго музичките прашања не се веќе сериозни прашања” можно е да се следи, на прв поглед, парадоксалниот и некохерентен, но всушност доследен развој на едно особено отворено, искрено мислење, спремно да ја прифати сопствената мерка и граница и да биде иронично кон себе во моментите кога би можело да се наметне како надмоќно. Токму таа скромност, спремноста секогаш со насмевка да се прифати своето (секогаш мало) место во светот, му го дава на Кејцовото дело оној нежен тон на ведрина и радост, квалитет на нешто вистински хумано, блиско без сентименталност и патетичност, што е можеби негова најособена човечка карактеристика и специфичност на неговото дело.

Целото движење на музиката модерна во првата половина на овој век е одредено со напорот звучниот материјал што попотполно и подобро да се контролира во сите свои видови, на што посебен печат дадоа додекафонските дела на Арнолд Шенберг, класични во својата строгост. Меѓутоа, по Втората светска војна во делата на американските автори насочени во правец на експериментирање во музиката, почнува да се чувствува тенденција во музичкото дело да се воведат димензијата на случајноста и неодреденоста, а најупорен и најубедлив експонент на оваа алеаторична струја е секако Џон Кејџ. Иако Шенбергов ученик, Кејџ своите музички ставови ги изгради врз критиката на некои основни поставки на својот учител, потпирајќи се пред сè на оние новини кои во своите дела ги воведоа Веберн и Сати. Начелото за уредување на звуците според нивната висина - темел на Шенберговиот музички систем и на сета традиција на европската авангарда - на Кејџ му изгледаше претесно и дискриминирачко. Тоа начело музичкото подрачје го стесни на извесен мал број ( 88, 12 ) “дозволени” тона, а сите останати звуци кои му се достапни на нашето уво произволно ги отстрани како “немузикални”. Оттука сиот прв период на Кејцовото творештво поминува во борба за признавање на легитимноста на тие запоставени и “заборавени” звуци, дисонантни тонови, шумови од околината, сите звучни феномени од нашето секојдневие. Кејџ низ звуците на удиралките, дотогаш малку користени и запоставувани, го нудеше токму тој сензибилитет на современоста. Афирмацијата на удиралките е навестена во делата на Едгар Варезе, композитор кој прв самостојно ги користеше во своите дела. За разлика од Варезе, Кејџ покрај звучните иновации со удиралките, во своите дела тежнееше кон специфичен начин на организација на звукот истакнувајќи ја пред сè важноста на траењето на тонот и тишината во нивниот меѓусебен однос отколку желбата за надоместување на другите (на останатите инструменти) лесно достапни елементи на музиката (мелодија, хармонија и сл.).

На планот на истражување нови звуци, секако најпознат Кејцов пронајдок е препарираниот клавир, настанат како сурогат на ансамблот удиралки за

потребите на балетската група “**Sybillae Fort**”. Со вметнување на предмети меѓу жиците на клавирот на одредени места, се постигнува промена на темброт и висината на тонот која одговара на звукот на новите удиралки. На тој начин клавирот станува оркестар на тие нови инструменти со цел спектар од различни бои достапни само на еден изведувач (пијанистот). Оваа идеја Кејџ му ја должи на својот учител **Henry Cowel** кој во своите дела прв ја користеше внатрешноста на клавирот како инструмент независен од клавијатурата која го иницира добивањето на новите звучни бои покрај веќе постоечките. Меѓутоа тоа не го смалува значењето на Кејџовиот пронајдок кој генерации млади композитори и следбеници ќе го усовршуваат и ќе создадат денес веќе обемна литература за овој инструмент. Понатамошниот напредок во истражувањето на звукот претставува делото “Имагинарен пејсаж бр. 1” (1939), за две грамофонски плочи со променлива брзина на емитување, чинели, клавир и два микрофони, кое се изведува во две затворени простории додека во третата се режира звучниот резултат подесуван за емитување преку радио-брановите или за бележење на лента. Кејџ со ова дело го одреди оној простор на истражување на звукот кој денес го познаваме како електроакустична музика “во живо” и со тоа постави алтернатива на пионерските дела на Пјер Шафер и Пјер Хенри (конкретна музика) и Карлхајнц Стокхаузен (електронски генерирана музика).

Во новонастанатата ситуација, основна музичка категорија станува времето, односно траењето и тоа во моментот кога Кејџ, на трагата на Сати и Веберн, во тишината, порано разбираана како целосен музички негативум, открива нова, недвосмислено позитивна димензија на звучност; неговото често наведувано доживување во глумата соба на Харвардскиот универзитет (каде, и покрај апсолутната технолошка тишина, се слушаат два звука, еден висок и еден длабок: работата на нервниот систем и циркулацијата на крвта) го содржи клучот за разбирање на неговиот новововеден концепт во музиката. Од една страна, тишината претставува смрт, исчезнување на звуците, вакуум од кој се грози позитивната музичка традиција бидејќи во неа се поништува и губи, па затоа тишината и стана така делотворно субверзивно орудие во рацете на новите уметници. Од друга страна пак, тишината сепак не е празна: освен траењето, кое е нејзина главна музичка карактеристика, таа донесува и еден нов квалитет во музичкото искуство, цела сфера од амбиентални звуци. Апсолутната тишина како отсуство на секој звук всушност не постои, тврди Кејџ. Спротивноста звук-тишина се раствора во сеприсутната звучна стварност, а истовремено се создава и дуализам објект-субјект помеѓу слушателот и оној што се слуша и произведувачот на звуците и звуците кои се произведуваат. На тој начин ја откриваме заедничката природа со целиот свет, од кој сме и самите интегрален и нераздвоив дел. Со воспоставувањето на тишината (како чисто отсуство, непостоење) се создава едно ново мерило на доживување на стварноста поради непостоењето на субјективни интервенции (преференцијални системи, слободни избори). Нештата најпосле добиваат можност да говорат самите за себе, да ни се откријат во својата “таквост”. Според тоа, оваа “таквост” ќе може да ја прими и во неа да ужива само “објективната” свест, т.е. свеста испразнета од оние егоистично-патетични

наслојки кои од погледот го сокриваат вистинскиот изглед на работите.

Кај Кејџ отсекогаш постоела нагласена одбивност кон сето душевно наметливо, кон сите субјективни преломи на стварноста што ја извртуваат нејзината изворност и ја ставаат во функција на нарцизмот и приватната патологија на оној кој го произведува делото и на оној кој го прима. Вкусот, волјата, чувствувањето, сето тоа ја изобличува стварноста и ги раздвојува луѓето, означува диктатура, наметнување на сопствениот агол на гледање, односно слушање, херметизирање на работите со наметката на сопственото его. Токму ваквиот начин на сфаќање на уметноста владее со западниот свет уште од времето на ренесансата. Кејџовата алтернатива е замислена токму според човековата мерка: таа нуди сеприсуство и сооднос со нештата од околината, непречен живот а сепак заеднички во органската и природна целост на светот, што отсекогаш е присутно и длабоко врежано во духовниот живот на Истокот. Овој еколошки вид на Кејџовите стремежи станува посебно актуелен денес, кога светот во кој живееме не е само духовно, туку и најнепосредно физички соочен со напредните погубни последици на идеалот на западната цивилизација за господарење со природата. Затоа Кејџ, посебно во поновите текстови, и покрај одрекувањето, се покажува како уметник со силно чувство на лична одговорност, за среќа без морализаторски црти, односно без потреба да биде совест на своето време, туку да биде неговата свест. Со други зборови, Кејџ се обидува (и успева) да ја избрише разликата или дуализмот помеѓу уметноста и животот (старата дилема на уметникот помеѓу живеењето и творењето), со воведување на живот во уметноста и растопување на уметноста во реалниот процес на светот. Но ова израмнување не треба да се помеша со условното поистоветување на тие две, уште помалку да им се даде иста тежина; предноста одлучно ја има животот: “строгите уметнички прашања во крајна линија не се важни прашања”.

Хаосот кој новата уметност воопшто го создава може да се објасни само со укажување на основното тежнение на современиот уметник за поместување на аголот на гледање, како и замена и прераспределба на застарените и утврдени улоги. Така и Кејџ ги менува улогите на учесниците во доживувањето на уметничкото дело; во новата поделба композиторот повеќе не диктира еден заокружен, конечен облик кој потоа низ интерпретацијата скрупулозно се пренесува до слушателот исполнет со стравопочит, туку прави нешто радикално поинакво - тој го поттикнува создавањето на автентичното слушно искуство, за кое и интерпретаторот и слушателот мораат сами да се погрижат. Со тоа организацијата на слушниот материјал мора да биде доволно отворена за да може секој да стекне сопствено искуство, одејќи по насоката која сам ќе ја избере, вклучувајќи ги и сопствените сили и резонатори. Вака формулираниот концепт битно влијаеше на промената на улогите во традиционалното тројство композитор-изведувач-слушател. Бидејќи “композиторот не е веќе оној кој на другиот му соопштува или покажува нешто”, туку изведувачот презема дел од неговата работа и одговорност во одредувањето на меѓусебните односи помеѓу музичките елементи и параметри, од слушателот се бара сосема нов пристап кон

делото кое настанува пред него. Кејџ вака сфатената и создадена музика понекогаш ја нарекува експериментална, во специфично значење на тие зборови, т.е. не толку како производ на претходно спроведените постапки на истражување, туку едноставно како ознака за “еден чин чиј резултат не може да се предвиди”. Зад ова привидно лесно начело на уметничко творење се крие, всушност, крајната цел, ригорозното барање од сите членови кои настапуваат во чинот на едно музичко искуство, бидејќи вака слободно, отворено, и така кажано, лабаво поставената форма рамномерно ја дели одговорноста (или неодговорноста) на сите нив. Со други зборови, потребно е големо присуство на духот, мерка на креативност и моќ на одговор на секој учесник за интерпретацијата и рецепцијата да не се спуштат до банални или луцидно-глупави лични читања на композиторовата предлог-основа; самиот Кејџ се соочи со таква тешкотија и во работата со музичарите и со приемот кај публиката.

Новата улога на уметникот - детронизирање на композиторот како диктатор на вкусот и единствен творец на едно слушно искуство - е претпоставка за следниот (последен?) Кејџов чекор во неговите поставки: премин од строго музички прашања на подрачјето на општественото. Кога музичкото дело се конципира како доволно отворено и неодредено, тоа создава простор за активно вклучување на многу луѓе, при што и изведувањето и слушањето на делото стануваат творечки и индивидуализирани чинови - бидејќи нема правила, секој се истакнува автентично и останува самиот тој. Во овој уметнички идеал е содржан истиот постулат кој се открива и во сфаќањето при делување во рамките на општеството: радикален индивидуализам, карактеристично обележје на западниот дух. Кејџ искажува акутна свест за тоа, и неговиот краен напор е насочен кон пронаоѓање на патишта и создавање услови за поголема општествена кохезија. Меѓутоа, изгледа дека малку од тоа е во состојба да стане нешто повеќе од програма највеќе поради вистината на поставеното барање: еднократноста на секоје искуство (“потребна ни е музика без проба”) бара свест испразнета од навиките и клишеата на мислењето, секогаш спремна на “било што што ќе најде”, т.е. свеста на просветениот човек, а тоа на макропланот на општеството е прилично тешко и нереално да се очекува.

Утопискиот дух кој ги проследува овие Кејџови разложувања карактеристичен е всушност за целата негова социјална филозофија. Таа е инаку изградена под силното влијание на Мек Луан, Браун и Бакминстер Фулер, тројца значајни современици и визионари на нашата иднина. Кејџ пред сè е преокупиран со Мек Луан-овата теза за технолошка револуција во општите средства, која конечно (ќе) ги сруши границите на тесната, парохилна цивилизација основана на печатениот збор, и со помош на електронските продолжетоци на сетилата ќе го обедини светот во единствено “глобално село”. Технологијата, значи, ќе истапи како обединувач на светот и творец на новата цивилизација, па Кејџ се обидува во неа да го најде и спасителот на човештвото. Приклучувајќи се на Фулер-овата утописка проекција на идната благосостојба во светот која ќе ја оствари технологијата со искоренување на сиромаштијата и борбата за гол живот (според Фулеровата аритметика, ова би требало да се случи пред 2000 год),

Кејџ всушност искажува само извесна наивност во поглед на познавањето на луѓето и нивните односи, карактеристична за просперитетните 60-ти години. Овие утописки гледишта тој во текот на 70-те донекаде ги корегираше, станувајќи свесен за длабоките проблеми со кои светот и понатаму е соочен, а кои не можат да се решаваат исклучиво со примена на технологијата. Верен на начелото на анархизмот, тој се обиде да го замисли светот без политика, без насочување на луѓето и владеење со нив, но со тоа само ја покажа склоноста кон поедноставување на вистинските човекови потреби, со што се спротивстави на сопствените желби за што покомплексно сфаќање на светскиот тек. Технологијата не е семејна, а политиката не мора да биде одвишна и залудна; тоа се поуците кои Кејџ ги извлече од некритичното воодушевување со спектакуларниот технолошки раст и ширењето на медиумите во последниве децении. Современото мислење и осетливоста при регистрирањето на пулсот на нашето време останаа и понатаму негови истакнати одлики, но неговото двоумење помеѓу крајните луцидни увиди и понекогаш крајно детските, искрени и погрешни процени или пусти желби, сега се смирени со пообразложен и посеопфатен начин на мислење.

Во секој случај, уметноста беше и остана клуч за разбирање на светот и вложувањето во него: “Дури со помош на уметноста научив да го набљудувам светот”. Истовремено, оваа изјава треба да се сфати и како клуч за разбирање на Кејџовото дело. Смеслата на неговите дела не е различна -таа е поттик за откривање на стварноста и на нас самите.

## LIFE IS ART, ART IS LIFE = ПАРТИТУРА 2

Ако за Кејџовото одредување на уметноста е потребна некаква ознака, тогаш тоа би бил извесен радикален натурализам, што без понатамошно разјаснување не кажува баш многу. Всушност, Кејџ својата дефиниција за уметноста ја презема од индискиот историчар на уметноста Ананда Комарасвами кој на уметноста ѝ ја дава функцијата на “поддржувач на природата во начинот на нејзиното делување”. Што значи тоа? Кејџовото сфаќање би можело да се земе како верно протолкуван и до крај спроведен источен став за недудализмот, т.е. за заедничкиот модус на постоењето на природата и луѓето. Кога ќе сфатиме дека “со своето прифаќање или одбивање го расипуваме единството на нештата”, јасно се открива дека проблемот воопшто не е во светот кој нè опкружува (нештата во него се само она што се), туку во нашето секогаш смалено и лично обоено гледање кое нè изобличува и отуѓува од себе. Решението, пак, не е замена на едниот став со друг, а уште помалку “поправање на светот” (само ќе ги влошите работите), туку напуштање на самиот обид нештата да се обликуваат според мерилата кои доаѓаат од сферата на субјективното, т.е. патолошкото. Како и природата, и ние треба да постапиме според начинот на сеприфаќање и неразликување (**anything goes**): наше е само да наслушнуваме, да го мобилизираме



вниманието, да го отвориме својот дух и да го прошириме во светот колку што е можно повеќе. Со тоа уметноста станува пат за преобразување на свеста, една пред сè ментална дисциплина чија цел е духовната еманципација.

Уметничките објекти - скаменетите рецидиви кои остануваат на тој пат - никогаш не можат да добијат потполна вредност, да станат цел на нашето интересирање. Во врска со ваквото разбирање на уметноста, каде делото престанува да биде плод на премислувањето и изградувањето на заокружени хармонични структури, туку станува место каде се вкрстуваат и содејствуваат енергиите од разните учесници во инсценираната уметничка можност, една “*ad ehtremum*” проширена и отворена форма, се поставуваат следните прашања:

Ако се укинат сите меѓи и се отстранат сите мерила. т.е. ако се тргне на страна сечиј личен став за нештата да се препознаат со сета своја изворност, не се паѓа ли тогаш во положба на афирмативно и паушално конзумирање на било што?

Кога се станува прифатливо, каде е тогаш критичкиот однос, оној пресуден сторител за разликување на вистинското од лажното?

А без тоа, како е можно трансцендирање, духовна еманципација?

Или тој став се губи, а со него и моќта за препознавање на уметничкото?

Ова се прашања кои произлегуваат од Кејцовото одредување на уметноста, а одговорите на нив не се јасни и недвосмислени. Неговиот став кон уметноста е отворено субверзивен и - од точка на традицијата - ауметнички. Меѓутоа, тој е тоа само во онаа смисла во која се спротивставува на традиционалното сфаќање на “уметничкото”, а зад тоа неговиот став е ауметнички - уметноста е само еден од преносителите на духовноста, само едно средство за постигнување на духовно просветлување, ништо помалку и ништо повеќе. Можеби затоа Кејц највеќе сакал на едно место да собере повеќе автохтони уметности, кои, секоја за себе, подеднакво би поттикнувале нова свест и искуство за нештата околу нас. Кејцовото влијание на Њујоршката сцена во педесетите години во која се разви уметноста на хепенингот, неговата активна улога во движењето Флуксус, долгогодишната соработка со Марс Канингем и неговиот балетски театар, се различните правци во истражувањето кои сведочат за ширењето и еластичноста на неговите обиди. Сепак, и покрај занимливите резултати, не е остварена кохерентна, органска синтеза со уметноста. Но, бидејќи за Кејц “Сè поминува”, тој е во состојба во една целина сосема слободно да ги спои најразнородните елементи на стварноста, бидејќи уметноста е тука само за да го придвижи доживувањето на процесот, и тоа во најопштите координати, заеднички за уметничките и животните процеси - во просторот и времето. Сето останато не е негова грижа.

Уметноста во Кејцовата визија треба низ процесуалноста, непредвидливоста, вкрстеноста итн., што повеќе да го симулира изгледот на животот, со што би ѝ овозможила на свеста преку неа да дојде до самата себе. Во идеален случај уметноста треба да се слее во животот, сфатен како космички природен процес, и изгледа во тој правец треба да се бара смислата на Кејцовиот натурализам.

# ЈАЗИЧНА ПОЕЗИЈА = ПАРТИТУРА 3

Кејџовата употреба на јазикот е проследена со анархичност, споена со обидот во него да се внесе нешто од конкретноста и ликовноста на Кинеското писмо. Имајќи го како пример Џојсовиот пример од “*Finegans wake*” и желбата на некој начин да го премине, тој повикува на “демилитаризација на јазикот”, т.е. на разградување на цврстите синтаксички структури со кои се оковани модерните европски вернакулари, на составни делови: реченици, фрази, зборови, слогови, гласови, за потоа тој новодобиен материјал да се организира со помош на “објективни” операции кај кои е исклучен слободниот избор и влијанието на вкусот. Во прв план сега избиваат музичките и графички моменти на јазикот (говорниот и пишаниот), така што овие склопови воедно функционираат и како пример на конкретна и визуелна поезија. Целта е, како и при создавањето на музиката, секој елемент од говорот да се доживее и набљудува во својата посебност и “таквост”; но таквата аналитичка постапка некако премногу механички и произволно ја разбива органската структура каква што е јазикот, и тоа само на начин кој е квазиобјективен. На пример, аранжманот на текстот “*Empty words*” со знаците на интерпункција и со Торовите цртежи не само што подразбира субјективно гледање и слободен избор и размена на елементите, туку паѓа во очи и со својата произволност и насилството кое го врши врз јазикот. Далеку од тоа дека неговата поетска постапка можеме да ја протолкуваме како “делување според начинот на природата” бидејќи во случајното распоредување на распарчените јазични сегменти остануваме лишени од оној трансцендирачки елемент на говорот, неговата смисла. Кејџ се обидува да нè увери како тој всушност “снима” извесни конфигурации и произведува објективни “фотографии” или “разгледници” на јазикот, но токму тука се покажува дека таа објективност е празна и дека јазикот е пред сè човечки артефакт, со структура и значење кои на тој начин не можат да се уловат.

Всушност, Кејџ не го порекнува постоењето на значењето, односно смислениот говор (на вистина, во овие дела тој сака пред се да ги истакне оние негови потиснати, запоставени видови), но на неговата визуелна поезија и покрај тоа ѝ недостасуваат конкретноста и полноста на кинеското писмо, или музикалноста и поетичноста на говорот, на пример на Гертруда Штајн или Боб Вилсон. Во неговиот став се препознава пред се раниот дух на дадата (рецитирање на поезија во Кабаре Волтер), овде обновен во начинот на повоената тенденција за деперсонализирање на уметноста и проширување на медијот, но таквата употреба на јазикот не успева да го избегне токму она што се обидува да го спречи: субјективната манипулација, претворањето на еден инструмент или преносник каков што е јазикот во нов метафизички објект. Ако требаше да се избегне субјективноста и обоеноста на звукот, цената беше превисока: потиснувањето на смислата води кон

одбегнување на одговорноста или укажува на неможноста да се излезе на крај со таа смисла. Би било сепак пресилно да му се додели на Кејџ таа склоност, но тој во своите празнења со зборовите од смислата се приближува кон ставот на необврзаност и од зборовите-слики создава непробивен предмет пред чии алеаторични конфигурации престанува можноста за било какво читање на јазичната смисла.

Ако синтезата слика-звук и не делува како среќно остварена во неговата текстуална поезија, сепак сите текстови откриваат оптимизам (“на волјата и духот”) и отвореност за иднината која доаѓа.

*извор: Филип Филиповиќ, Белешки за Џон Кејџ, СИЦ, 1981.*

## ТЕОРИСКИ ИНТЕРЛУДИЈ

Уважувајќи ја особеноста, единственоста и уникатноста на Кејџовите вербални дела, можно е да ги поделеме во три групи:

- “музикално” формални - оние кои музичките проблеми ги третираат на начин на “музичка” организација на структурата, формата на текстот и сл. Примерите за одредување на формата со помош на избор со одредено траење или со преземањето на ритмичката структура на текстот од музичката композиција укажува на тоа дека кај Кејџ постои свест за некој мета-музички јазик кој може да се јавува во различни видови во распон од литературата до “чистата” музика. Кога на тоа ќе се додаде фактот дека повеќето од тие текстови се наменети за жива изведба, тогаш недвосмислено се поставува прашањето за тоа каде е можно да се повлече граница помеѓу примарно музичките и примарно вербалните форми. Во оваа група текстови спаѓаат *Иднинаџа на Музикаџа: Кредо, Експериментална музика, Експериментална музика: Доктрина, Композицијаџа како процес, Среќни нови уши!* и *Дневник: Публика 1966.*

- Семио-визуелните текстови се наменети за читање-гледање, со (привидно) де-семантизирани и летристички конструкции. Доменот на овие текстови опфаќа невообичаени решенија на дизајнот и преломот на текстот, апстрактни форми, текстови комбинирани со цртежи, интерпункциски интервенции и сл. Тука спаѓаат *Предавање за Нешџоџо, Предавање за Нишџоџо, Каде одиме? и шџо џравиме?, Како да џоминеш, удриш, џагнуеш и џоџрчаш.*

- Имплицирачките текстови во естетска смисла се наоѓаат помеѓу претходните одредувања, но во прв план ги ставаат “идеолошките” премиси насочени кон формирање на контекст во кој се разгледува одредената проблематика. Предмет на разгледување во овие текстови се најчесто

припадниците на интелектуалната или музичката елита кои на некој начин влијаа во формирањето на Кејџовите ставови (Дишан, Џонс, Џојс, МекЛуан, Фулер, Браун, Шенберг, Сати). Тоа се текстовите *Мозаик*, *Ерик Сајџи*, *Одбрана на Сајџи*, *Џасјер Џонс*, *Риџам ијн*, *26 искази за Дишан*, *Предговор на “Предавањето за времето”*.

извор: Миша Савиќ, Џон Кејџ, Сиц, 1981.

## КЕЈЏ ДИРЕКТ = ПАРТИТУРА 4

Хронолошки наредени (иако Кејџ не би се сложил), следуваат текстови (предавања) кои многу повеќе ќе го доближат Кејџовиот став, мислење и дело до нашата “морална” свест. Ослободете го умот, отворете ги очите и ушите, бидете рационални, наслушнувајте...

Кејџ директно во Мозокот !

(Напомена: Изоставените делови (поради повторување на веќе споменати работи) се јасно видливи во текстовите.)

*Ова е шексџ од говорот одржан на собирот на Уметничкото друштво на Сиџил кој во 1937 го организираше Бони Бирг. Новата свест за музиката и револуцијата на шумот во наредните години е навесџена шокму со овој шексџ. BEGINING TO SEE THE LIGHT!*

### ИДНИНАТА НА МУЗИКАТА: CREDO

ВЕРУВАМ ДЕКА УПОТРЕБАТА НА ШУМОВИТЕ...

Каде и да се наоѓаме, она што го слушаме главно се шумови. Кога ги избегнуваме, тие нџ пречат. Кога ги слушаме, тие нџ воодушевуваат. Звукот на камионот кој оди со брзина од педесет милји на час. Пречките на радио-апаратот. Дождот. Ние сакаме да ги фатиме и да ги контролираме тие звуци, да ги употребиме не како звучни ефекти, туку како музички инструменти. Секое филмско студио има библиотека од “звучни ефекти” снимени во филмовите. Со филмскиот фонограф сега може да се контролира амплитудата и фреквенцијата на секој од тие звуци и ритмови во рамките на фантазијата или надвор од неа. Со четири филмски фонографи можеме да компонираме и изведеме квартет за мотор со внатрешно согорување, ветар, чукање на срце и одронување на земја.

ЗА СОЗДАВАЊЕТО МУЗИКА...

Ако зборот “музика” е посветен и резервиран за инструментите од 18 и 19 век, сега можеме да го замениме со поосмислен термин: организација на звукот.

ЌЕ ТРАЕ И ПОНАТАМУ ЌЕ СЕ ЗГОЛЕМУВА ДОДЕКА НЕ ДОЈДЕМЕ ДО МУЗИКА ПРОИЗВЕДЕНА СО ПОМОШ НА ЕЛЕКТРИЧНИ ИНСТРУМЕНТИ...

Повеќето од пронаоѓачите на електричните музички инструменти се обидоа да ги “копираат” инструментите од 18 и 19 век, како што и првите дизајнери на автомобилот ја копираа кочијата. Новакорд и Соловокс се примери за оваа желба да се копира минатото, а не да се гради иднината. Кога Теремин прикажа инструмент со вистински нови можности, тереминистите дадоа сè од себе на инструментот да му дадат звук од некој стар инструмент, со тажно нежно вибрато, мачејќи се на него да ги изведат ремек-делата на минатото. Иако инструментот е во состојба да произведе широк дијапазон на звучен квалитет добиен со вртење на бројчаникот, тереминистите постапуваа како сензори, претставувајќи и ги на публиката оние звуци за кои мислат дека ќе ѝ се допаднат. Ние сме заштитени од новите звучни искуства.

Пред сè, функцијата на електричните инструменти ќе биде тоа да овозможат потполна контрола на структурата од аликвотни тонови (наспроти шумовите), и да направат овие тонови да станат достапни на секоја фреквенција, амплитуда и траење.

КОИ ЗА МУЗИЧКИТЕ ПОТРЕБИ ЌЕ ГО НАПРАВАТ ДОСТАПЕН СЕКОЈ ЗВУК КОЈ ВООПШТО МОЖЕ ДА СЕ ЧУЕ. ФОТОЕЛЕКТРОНСКИТЕ, ФИЛМСКИТЕ И МЕХАНИЧКИТЕ МЕДИУМИ ЗА СИНТЕТИЧКО ПРОИЗВЕДУВАЊЕ НА МУЗИКАТА...

Сега композиторите можат непосредно да создаваат музика, без помош на изведувачот-посредник. Секој запис повторен доволно пати на звучната лента ќе може да се чуе. 280 свртувања во секунда на звучната лента ќе произведат еден звук, додека портретот на Бетовен повторен педесет пати во секунда на звучната лента ќе има не само различна висина, туку и друг квалитет на звукот.

ЌЕ БИДАТ ТЕМЕЛНО ИСПИТАНИ. ДОДЕКА ВО МИНАТОТО СПОРНА ТОЧКА БЕШЕ НЕСЛОЖУВАЊЕТО ВО ПОГЛЕД НА ДИСОНАНТАТА И КОНСОНАНТАТА, ВО НЕПОСРЕДНА ИДНИНА ТОА ЌЕ БИДАТ ШУМОВИТЕ И ТНР. МУЗИЧКИ ЗВУЦИ...

СЕГАШНИТЕ МЕТОДИ НА ПИШУВАЊЕ МУЗИКА, ПРЕД СЕ ОНИЕ КОИ ЈА КОРИСТАТ ХАРМОНИЈАТА И НЕЈЗИНИОТ ОДНОС КОН ПОСЕБНИТЕ ЧЕКОРИ НА ПОЛЕТО НА ЗВУКОТ, ЌЕ СТАНАТ НЕАДЕКВАТНИ ЗА КОМПОЗИТОРОТ КОЈ ЌЕ БИДЕ СООЧЕН СО ЦЕЛОКУПНОТО ЗВУЧНО ПОЛЕ...

Композиторот (организаторот на звукот) ќе биде соочен не само со звучното, туку и со севкупното временско поле. “Квадрат” или дел од секундата, според постоечката филмска техника, веројатно ќе бидат основна единица за мерење на времето. Ниеден ритам нема да му биде недостапен на композиторот.



ЌЕ СЕ ОТКРИЈАТ НОВИ МЕТОДИ, ЦВРСТО ПОВРЗАНИ СО ШЕНБЕРГОВИОТ ДВАНАЕСЕТТОНСКИ СИСТЕМ...

Шенберговиот метод во групата на еднакви материјали на секој материјал му придава функција во однос на групата. (Хармонијата во групата на нееднакви материјали на секој материјал му придава функција во однос на основниот или најважниот материјал во групата). Шенберговиот метод е аналоген на општеството во кое се нагласува групата и вклопувањето на поединецот во неа.

И СО СЕГАШНИТЕ МЕТОДИ НА ПИШУВАЊЕ МУЗИКА ЗА УДИРАЛКИ...

Музиката за удиралки е современ премин од музиката пишувана под влијание на клавијатурите, на сезвучната музика на иднината. За композиторот на музика на удиралки секој звук е прифатлив; тој го истражува “немузичкото” поле на звукот кое академиите го забрануваат и тоа во онаа мера во која е тоа можно да се направи мануелно.

Методите за пишување на музика за удиралки ја имаат за цел ритмичната структура на композицијата. Штом тие методи се искристализираат во еден или неколку широко прифатени методи, ќе се појави средство за групна импровизација на незапишаната музика, која е сепак културно значајна. Ова веќе се случи во ориенталната музика и џезот.

И СО СЕКОЈ ДРУГ МЕТОД КОЈ НЕ ЗАВИСИ ОД ПОИМОТ НА ОСНОВНИОТ ТОН...

НАЧЕЛОТО НА ФОРМАТА ЌЕ БИДЕ НАША ЕДИНСТВЕНА ВРСКА СО МИНАТОТО. ИАКО ГОЛЕМА, ФОРМАТА НА ИДНИНАТА НЕМА ДА БИДЕ ТАКВА КАКВА ШТО БЕШЕ ВО МИНАТОТО, ЕДНАШ ФУГА, А ДРУГ ПАТ СОНАТА, ТУКУ ТАА ЌЕ БИДЕ ПОВРЗАНА СО НИВ КАКО ШТО ТИЕ СЕ ПОВРЗАНИ ЕДНА СО ДРУГА:

Пред тоа да се случи, мора да се создадат центри за експериментална музика. Во тие центри мора да се овозможи користење на нови материјали, осцилатори, грамофони, генератори, средства за појачување на микровозвучите, филмски фонографи, итн. Композитори кои работат со 20-вековните средства за произведување на музика. Изведување на резултат. Организирање на звукот за вонмузички цели (театар, танц, радио, филм).

ПРЕКУ НАЧЕЛОТО НА ОРГАНИЗИРАЊЕ И ЗАЕДНИЧКАТА ЧОВЕЧКА СПОСОБНОСТ ЗА МИСЛЕЊЕ...

извор: “The Future of Music: Credo”, Silence, стр. 3-6.

# ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА МУЗИКА: ДОКТРИНА

*Оваа статија прв пат се појави во The score and I. M. A. magazine, Лондон, јуни 1955. под насловот “Експериментална музика”. Дијалогот помеѓу бескомпромисниот учител и нејросветениот ученик и зборот Доктрина кои во овој текст се догадени, претставуваат референции на Ханз По-овата доктрина за универзален дух.*

Звукот не се гледа себеси како мисла, како “треба”, како нешто на кое му е потребен друг звук за да го разјасни, како итн; тој нема време за никакво разгледување - тој е зафатен со изведувањето на своите доблести: пред да исчезне, тој мора совршено да ја означи фреквенцијата, гласноста, должината, структурата на аликвотните тонови, прецизната морфологија на сето ова и на себе самиот.

Итен, единствен, неизвестен за историјата и теоријата, од онаа страна на имагинацијата, центар на сфери без површини, тој настанува непречено и енергично се емитува. Од неговата акција не се бега. Тој не постои како еден од низата дискретни чекори, туку како пренос од средиштето на полето во сите правци. Тој е истовремено со сите останати звуци, не-звуци, кои ги примаат апаратите различно од увото, а кои делуваат на ист начин.

Звукот ништо не постигнува; без него животот не би траел ниту момент.

Дали сте глуви (по природа, избор, желба) или сте во состојба да слушате (ушни школки, тапанчиња, лавиринти)?

Прашање: Што имате да кажете за ритмот? Ајде да се сложиме дека тоа не е веќе прашање на склопот, повторувањето и варирањето.

Одговор: Нема потреба од такво сложување. Склоповите, повторувањата и варирањата ќе настануваат и исчезнуваат. Меѓутоа, ритмот е траење на било која должина која паралелно постои во било која состојба на сукцесија и истовременост. Ова второто е најживо, најнепредвидливо, променливо кога делниците не се утврдени со партитура, туку се оставени независни едни од други, така што ниедна изведба не дава исто траење. Првата, сукцесијата, е најжива тогаш кога (како во пресеците на Мортон Фелдман) не е утврдена, туку е претставена во обликот на ситуацијата, каде влегувањата се одигруваат во било која точка внатре во дадениот временски период.

Нотацијата на траењето се дава во просторот, а се чита онака како што му одговара на времето, додека во случајот со магнетската лента читањето не е потребно.

Прашање: А како стои работата кога се во прашање неколку изведувачи истовремено, или еден оркестар?

Одговор: Инсистирате на тоа да бидат заедно? Тогаш, како што сугерира Ерл Браун, употребете подвижна слика на партитурата која сите ќе ја

видат, една статична исправена линија како координатор, покрај која ќе поминуваат нотации. Ако немате на ум некое посебно заедништво, тука се хронометрите. Употребете ги нив.

Прашање: Забележав дека пишувате некои траења кои не можат да се изведат.

Одговор: Компонирањето е една работа, изведувањето друга, слушањето трета. Што тие имаат заедничко помеѓу себе?

Прашање: А висините?

Одговор: Да, вистина е. Музиката постојано оди горе-доле, но не веќе по оние камени плочи кои се 5,7 или 12 на број или во четвртина тон. Висините не се работи за допаѓање или недопаѓање (ви раскажував за дијаграмот што Шилингер го постави на својот Сид под таванот: сите табели, ориентални и западни, кои воопшто се користат, секоја во друга боја, се поставени наспроти една црна табела, таква каква би била да е физички основана во низата од аликвотни тонови), освен за музичарите кои се во тек; соочени со навиките, што да правиме? Магнетната лента отвора една врата, под услов да не ја затвориме со тоа што ќе измислиме “**phonogene**”, или да ја употребиме за да потсетиме на познатите музички можности или да ги прошириме. Таа со таква леснотија го воведува непознатото така што секој има можност да доживее навиките да не му бидат оддувани како прашина.

За оваа цел корисен е препарираниот клавир, посебно во своите нови облици каде, со менувањето на текот на изведувањето, една инаку статична тонска ситуација станува променлива. Жичените инструменти (а не изведувачите на инструментите) се многу инструктивни, гласовите исто така; треба само мирно да се седи било каде (стереофонски начин на работа со многу звучници во секојдневното создавање шумови и звуци) и да се слуша...

Прашање: Ако добро разбирам, Фелдман сите висини ги дели на високи, средни и ниски, и едноставно означува колку треба да се отсвират во дадените рамки, додека изборот му го остава на изведувачот.

Одговор: Точно. Т.е., тој некогаш тоа го работеше; не сум го видел скоро. Битно е исто така да се сетиме на неговото запишување на над-звучните и под-звучните вибрации (Маргинален пресек број 1).

Прашање: Со други зборови, не можат да се применат разликите помеѓу “платната” и “рамките”?

Одговор: Напротив, на сè мора да се обрне најголемо внимание.

Прашање: А бојата?

Одговор: Нема сомнение за тоа што следува. Живо да се оди понатаму “низ многу погубна ситуација”. Дали некогаш сте слушале симфониски оркестар?

Прашање: Динамика?

Одговор: Таа произлегува од она што активно ќе се случи (физички, механички, електронски) при произведувањето на звукот. Тоа нема да го најдете во книгите. Забележете го тоа. Што се однесува до прегласното: “движете се во границите на христијанскиот живот”.

Прашање: Ве прашав за различните одлики на звукот; а сега како можете

да создадете континуитет без намера, што е изгледа ваша намера? Без помнење, психологија -

Одговор: “ - никогаш повеќе”.

Прашање: Како?

Одговор: Кристијан Волф во својот процес на компонирање вовеле просторни акции кои се во расчекор со подоцна изведените временски акции. Ерл Браун ја смисли постапката на компонирање во која настаните, според табелата од сумирани броеви, се напишани надвор од брзината, по можност било каде во севкупното сегашно време и по можност следниот пат било каде на друго место во истото севкупно време. Јас самиот ги користам операциите на случајот, од кои некои потекнуваат од Ји Џинг, а други од набљудувањето на имперфекциите на хартијата на која случајно пишувам. Вашиот одговор: Така што нема да му посветам ни мисла.

Прашање: Дали е тоа атематски?

Одговор: Кој рече било што за темите? Не се работи за тоа да се има било што да се каже.

Прашање: Па што е тогаш целта на оваа “експериментална музика”?

Одговор: Не целта. Звуците.

Прашање: Зошто тогаш напор кога, како што истакнавте, звуците постојано се одвиваат, било да ги произведуваме или не?

Одговор: Што рековте? Јас сè уште -

Прашање: Мислам - Но, дали е тоа музика?

Одговор: Ах! вие сепак сакате звуците да се составени од согласки и самогласки. Вие сте со спор дух, бидејќи својот дух никогаш не сте го донеле до неодложност. Дали сум ви потребен јас или некој друг да ве вознесе до тоа? Зошто не сфатите, како јас, дека со свирењето, слушањето и пишувањето музика не се постигнува ништо? Инаку ќе бидете глув како топ и никогаш нема да бидете во состојба да чуete било што, дури ни тоа што се наоѓа близу до вашето уво.

Прашање: Но, зборувајќи сериозно, ако е тоа музика, тогаш и јас би можел да пишувам исто како и вие?

Одговор: Дали реков било што што би ве навело да помислите дека ве сметам за глупав?

## КОМПОЗИЦИЈАТА КАКО ПРОЦЕС

*Под ова поглавје всушност се кријат три предавања:*

*1. Промени 2. Неодреденост 3. Комуникација, кои се одржани во Дармштадт 1958 година. Третото предавање, со извесни измени, е одржано порано истата година на Универзитетот Rutgers во Њу Џерси, а еден негов дел е печатен во часописот “Village voice”, Њујорк, април 1958.*

*Токму Комуникација, како “најатрактивен” шексџ, го преиспитуваме на следниве страни.*

### **3. КОМУНИКАЦИЈА**

Текстот е составен од прашања и наводи (туѓи и на Кејџ). Времето на изведба не било одредено, но Кејџ го одредил пред да го одржи предавањето, понекогаш така што со помош на операциите на случајноста додавал индикации кога во текот на изведувањето требал да запали цигара. Таму каде текстот е скратуван, се наоѓаат стотиците прашања кои Кејџ за одредено време “бесцелно” ги поставува.

Современата музика не е музика на иднината, ниту музика на минатото, туку едноставно музика која постои со нас сега, овој момент.

Тој момент секогаш се менува (молчев, а сега зборувам). Како воопшто можеме да кажеме што е современа музика, кога не ја слушаме сега, туку слушаме предавање за неа. А тоа не е тоа. Тоа е “млатење на празна слама”. Сега сме многу оддалечени од современата музика (само мислиме на неа). Секој од нас мисли сопствени мисли, има сопствено искуство, а секое искуство се менува и додека мислиме, јас говорам, а современата музика се менува. Се менува како животот. Да не се менува би била мртва, а секако, за некои од нас таа и е повремено мртва, но во секој момент се менува и повторно се менува и повторно живее. Зборувајќи за моментот на современото млеко: на собна температура тоа се менува, се скиселува итн., а потоа ново шише итн., освен ако не се одвои од својата промена со претворање во прав или со ладење (што е начин за успорување на неговата живост). (Тоа значи дека музеите и академиите се начин на конзервирање). Ние привремено ги одвојуваме работите од животот (од промените) затоа што во секој момент ненадејно може да најде уништување и тогаш она што ќе се случи е посвежо.

Кога ќе ја одвоиме музиката од животот она што ќе го добиеме е уметност (компендиум од ремек-дела). Кај современата музика, кога таа навистина е современа, немаме време за тоа одвојување (кога нè чува од животот), и така современата музика не е толку уметничка колку што е животот и оној што ја создава штом ќе заврши еден дел почнува да создава друг токму како што луѓето постојано перат садови, заби, одат на спиење итн. Многу често никој не знае дека современата музика е уметност или дека тоа може да биде. За било кој од нас современата музика е или може да биде начин на живеење. Ми паѓаат на ум неколку приказни кои би сакал да ги вметнам (на ист начин, патем речено, како и кога го пишував ова што сега го зборувам. Ќе засвони телефонот и тогаш се одвива современ разговор наместо овој посебен начин на подготвување на предавањето).

Првата приказна е од проповедите на Рамакришна. Неговиот живот и учење принуди еден музичар да мисли дека треба да ја напушти музиката и да стане ученик на Рамакришна. Но, кога го предложи тоа, Рамакришна рече,



никако. “Остани музичар: музиката е средство за брзо пренесување, т.е. брзо пренесување до вечниот живот, т.е. до животот. Втората приказна е за тоа кога станував свесен дека треба да го одржам овој говор, ја консултирав “Книгата на промени” и со фрлање на паричка добив Хексаграм кој влијае, стимулира. Шест на врвот значи дека влијанието се покажува на вилицата, образите и јазикот, а коментарот кажува: најповршен обид да се влијае на другите е преку говорот кој зад себе нема ништо вистинито. Влијанието кое ќе се произведе од таквото празно млатење на слама мора да остане безначајно. Меѓутоа, јас не се сложувам со коментарот. Не гледам нужност зад “млатењето на празна слама” да се крие нешто “вистинито”. Не гледам дека “млатењето...” е многу позначајно или безначајно од било што друго. Ми се чини дека тоа е работа на непрекинато говорење, што не е ниту значајно ниту безначајно, ниту добро ниту лошо, туку токму начин на кој сега живеам, т.е. држење говор во Илиноис, што нè враќа пак кон современата музика.

Но поаѓајќи, пак се навраќам на “Книгата на промени”: Хексаграмот на уметноста расправа за дејството на уметничкото дело како за светлост која свети на врвот од планината и до извесна граница ја пробива темнината со која е опкружена. Т.е. уметноста се опишува како она што осветлува, а остатокот на животот како мрак. Секако, јас не се сложувам. Да постои дел од животот доволно мрачен за да ја држи надвор од себе светлоста на уметноста, би сакал да бидам во тој мрак, пипкајќи наоколу ако е потребно, но жив, и мислам дека токму современата музика би била тука, во мракот, судирајќи се со нештата, превртувајќи ги и воопшто допринесувајќи напред кој го карактеризира животот (ако е спротивставен на уметноста), а не допринесувајќи стабилизирана вистина за убавината и моќта кои го карактеризираат ремек-делото (ако е спротивставено на животот). А дали е ? Да, е. Ремек-делата и генијалците одат заедно и со тоа што одиме од едниот кон другиот го правиме животот посигурен отколку што тој навистина е, и може да ни се случи никогаш да не ја запознаеме опасноста од современата музика или дури и да бидеме во состојба да испиеме чаша вода. Од нешто да направите ремек-дело треба да имате доволно време тоа да го класификувате и да го направите класично. Но кај современата музика нема време за класичност. Единствено што можете е одненадеж да слушнете, на ист начин како кога имате кивавица, тогаш можете само ненадејно да кивнете. За жал, европската мисла создаде уверување дека она што навистина се случува, како на пр. ненадејното кивање и слушање, не е длабоко.

Во текот на предавањето минатата година на Универзитетот Колумбија, Сузуки рече дека постои разлика помеѓу источното и европското мислење, дека во европската мисла нештата се гледаат така да се условуваат едно од друго и да имаат последици, додека во источната мисла ова согледување на причините и последиците не е нагласено, туку човекот се идентификува со она што е овде и сега. Потоа говореше за двата квалитета: непреченоста и меѓусебното проникнување. Непреченоста согледува дека во сета вселена секоја работа, секое човечко суштество е во средиштето, и дека токму поради тоа тој е најпочитуван од сите. Меѓусебното проникнување значи дека секој од овие најпочитувани се протега во сите правци и станува проникнат од

секој друг, без разлика на времето и просторот. Така, кога ќе се каже дека причините и последиците не постојат, се мисли дека постои немерлива бескрајност на причините и последиците, дека всушност секоја работа во севкупното време и простор е поврзана со секоја друга работа во севкупното време и простор. Бидејќи тоа е така, нема потреба да се настапува во дуалистичките одредби за успешно или промашено, за убаво или “грдо”, за добро или зло, туку едноставно треба да се продолжи “не прашувајќи се”, да го наведем Мајстер Екарт, “дали сум во право или правам нешто погрешно”.

Белгијанците ме прашаа за авангардата во Америка и еве што им реков:

“Во САД има онолку начини на пишување музика колку што има композитори. Исто така нема ни информации за тоа што се случува. Не постои часопис кој се занимава со современа музика. Часописите не се расположени да истражуваат. Здруженијата кои активно егзистираат (Музика за емитување, Американско здружение на авторите, композиторите и издавачите) се занимаваат со економија, а моментално се зафатени со една важен судски процес. Во Њујорк се фузионираа Лигата на композиторите и Меѓународното здружение за современа музика, а новата организација претставува израз на престојниот интерес да се пополнат аквизициите на Шенберг и Сати. Овој круг поседува извесна авангардност, но воздржана, онаа која го одбива ризикот. Нејзин најсмел и најпостојан претставник е веројатно Милтон Бабит кој во некои дела го примени серијалниот метод на некои аспекти на звукот. Делата за магнетска лента на Луенинг и Усашевски, Луис и Бебе Барон не можат да се наречат авангардни во вистинска смисла, бидејќи ги задржуваат конвенциите и прифатените вредности.

Младите студираат кај неокласицистите, така што духот на авангардата со кој се заразени ги воведува во извесна додекафонија. Затоа во општествената темнина која владее, делата на Ерл Браун, Мортон Фелдман и на Кристијан Волф и понатаму претставуваат блескава светлина, затоа што, во извесни точки на запишување, изведување и примање, тие се една провокативна акција. Никој од нив не го користи серијалниот метод. Брауновата нотација во просторот е еднаква на времето кое моментално се стреми кон фина прецизност во водењето. Делењето и парцијалните “grupetti” во траењето и нулите во темпото кои ги воведува Волф одат на спротивна страна. Фелдмановите “графови” во одредени граници на акција на изведувачот му даваат голема слобода.

Ме прашаа Белгијанците и дали американската авангарда оди во правец на европската авангарда и еве што им реков:

“Американската авангарда го сфати карактерот на некои европски дела, остварувањата на Пјер Булез, Карлхајнц Штокхаузен, Анри Пусер, Бо Нилсон, Бенгт Амбро, и ги претстави концертите како што тоа го направи пијанистот Дејвид Тјудор. Тоа што се создавани во серијален метод во извесна мера го смалува интересот за нив. Но темелната примена на еден метод кој создава различни ситуации од очекуваната често може да го отвори увото на слушателот. Меѓутоа, европските дела претставуваат хармоничност, драма

или поезија, однесувајќи се повеќе на композиторот отколку на слушателот, и одат во различни правци за разлика од американските. Многу американски дела го замислуваат секој слушател како средиште, така што физичките околности на концертот не ја спротивставуваат публиката на изведувачите туку ги распоредуваат изведувачите околу слушателот или помеѓу нив, донесувајќи му секому единствено акустично доживување. Всушност, вака сложената ситуација излегува од контрола, но потсетува на ситуацијата на слушателот пред и по концертот - т.е. на секојдневното искуство. Изгледа дека таков континуитет не е цел на европската музика, бидејќи тој ја брише разликата помеѓу “уметноста” и “животот”. За оние без искуство, разликата помеѓу европејците и американците лежи во тоа што овие вторите во своите дела вклучуваат повеќе тишина. Во тој поглед, музиката на Бо Нилсон се јавува како посредник, а Булезовата и на овој автор е како спротивност. Оваа површна разлика е и длабока. Кога, општо зборувано, тишината не е присутна, тоа е волја на композиторот. Инхерентната тишина е еквивалентна на одрекувањето на волјата. “Дремејќи млатам пире”. Па сепак, постојана активност може да се одвива и без волјата која ја одредува. Таа ќе настане без цел, ниту како синтакса ниту како структура, туку аналогна на севкупноста на природата.

А сега сакам да прочитам една приказна од Гуанг Зи и тогаш сум готов:

“Јун Јианг, лутајќи кон Исток носен од благиот ветрец, однадеж најде на Хонг Минг кој трчкаше наоколу тупкајќи се по бедрата и скокајќи како птица. Заслепен од глетката, Јун Јианг стоеше со израз на почитување и рече, “Почитуван господине, кој си ти? и зошто го правиш тоа?” Хонг Минг продолжи да се лупа по бедрата и да скока како птица, но одговори, “Уживам”. Јун Јианг рече, “Би сакал да те прашам нешто”. Хонг Минг ја подигна главата, го погледна странецот и рече, “Пах!”, но Јун Јианг продолжи, “Небескиот дух не е во хармонија; духот на земјата е закржлавен, шесте основни односи не живеат сложно; четирите годишни времиња не го почитуваат своето вистинско време. А јас сакам да ги помешам основните квалитети на овие шест односи за да ги наранам сите живи суштества. Како да го постигнам тоа?” Хонг Минг продолжи да се тупка по бедрата и да скока како птица и одмавна со главата говорејќи, “Не знам, не знам!”.

Јун Јианг не можеше да продолжи со своето испрашување; но три години подоцна, кога повторно талкаше кон Истокот, додека поминуваше покрај шумата Сунг случајно го сретна Хонг Минг. Воодушевен од средбата, тој побрза кон него и рече, “Небо, зарем ме заборава? Небо, зарем ме заборава?” Истовремено два пати се поклони со главата до земја, сакајќи да ги чуе неговите упатства. Хонг Минг рече, “Талкајќи наоколу, јас не знам што барам; носен од непознатиот импулс, не знам каде одам. Талкам наоколу на чуден начин кој и самиот го виде и гледам дека ништо не се случува без метод и ред - што повеќе треба да знам?” Јун Јианг одговори, “И јас сум изгледа носен од некој бесцелен тек, па сепак луѓето ме следат каде и да одам. Не можам да ги спречам во тоа. Но бидејќи тие така ме “копираат”, би сакал да го чујам твојот збор”. Овој рече, “Она што го ремети правилното

движење на Небото доаѓа во несклад со природата на нештата, спречува да се изврши мистичното делување на Небото, ги напаѓа животинските стада, ги тера птиците да пеат ноќе, несреќно е за растот на растенијата и погубно за сите инсекти; за сето ова, како јас сфаќам, се виновни луѓето на власт”. “Па што да правам тогаш?” рече Јун Јианг. “Ах” рече овој, “Само ќе ги повредиш! Ќе те оставам вака играјќи и ќе се вратам во својата куќа”. Јун Јианг продолжи, “Беше тешко да се состанам со тебе, о Небо! Би сакал да чујам од тебе уште еден збор”. Хонг Минг рече, “Ах! на твојот дух му е потребна храна. Само заземи ја положбата на неактивност и сите нешта сами по себе ќе се преобразат. Занемари го своето тело, отфрли ја од себе можноста за гледање и слушање; заборавај што ти е заедничко со нештата; одржувај голема сличност со хаосот; разреши ја свеста; ослободи го духот; биди мирен како да немаш душа. Сите нешта на светов се враќаат кон својот корен, а не знаат дека тоа го прават. Сите тие се во состојба слична на Хаосот и за сето време од постоењето не го напуштаат. Да знаат дека му се враќаат на својот корен, свесно би го напуштиле. Тие не прашуваат за неговото име; не бараат да ја допрат неговата природа; а на тој начин нештата сами од себе стапуваат во живот”. Јун Јианг рече, “Небо, ти ми даде знаење за своето постоење и ми ја откри неговата тајна. Целиот живот го барав, а дури сега го добив”. Потоа два пати се поклонил со главата до земјата, стана, се прости и замина.

## СРЕЌНИ НОВИ УШИ!

*Во декември 1963 год. јайонското радио ме замоли да ги поздравам љубителите на музиката во Јајонија по повод Нова година (и тоа да не трае долго од една минути). По почините забелешки, напишав: “Музиката е сегашна музика ако не ѝ пречат амбиенталните звуци, како што е сликата сегашна ако не ја расипува дејствието на сенките. Што е суштината на нештата во однос на слушателот? Следното: Тој има уши, нека ги користи.*

*“(Ушите се само дел од телото на слушателот: му посакувам на целото тело и на сите вас, било да ја сакате музиката или не, Среќна Нова година! Оваа година и сите години!)”. Текстовите кои следуваат се одговори на моите две барања; едниот е напишан пред гостувањето, а другиот во текот на повратниот лет за Сан Франциско. Тие се преведени на јайонски и печатени се негде во Уметничкиот центар во Согетс или надвор од него.*

1. Макс Ернст некаде околу 1950 год., зборувајќи во Арт клубот во осмата улица во Њујорк, рече дека значајни промени во уметноста некогаш се случуваа секои 300 години, додека сега се случуваат секои десет минути.

Таквите промени прво се случуваат во уметностите кои, како и растенијата, се сврзани за одредени точки во просторот: архитектурата, сликарството и

скулптурата. Тие подоцна се случуваат и во изведувачките уметности, музиката и театарот, на кои, како и кај животните, им е потребно време за да се остварат.

Во книжевноста, како и кај “**Muchomucetes**” и сличните организми кои понекогаш се класификуваат како растенија, а некогаш како животни, промените се одигруваат и рано и доцна. Оваа уметност, ако се сфаќа како печатен материјал, има одлики на предмети во просторот; но сфатена како изведувачка, таа ги презема аспектите на процесот во времето.

Задоцнувањето на музиката во однос на гореспоменатите уметности е нејзина среќа. Таа е во состојба да извлече заклучоци од нивните искуства и да ги спои со нужно различните искуства настанати од нејзината особена природа. Значи, композиторот во овој момент пред сè ја ослободува музиката од еден единствен сеопфатен врв. Барајќи меѓусебно проникнување и непреченост помеѓу звуците, тој се одрекува од хармоничноста и од нејзиното спојување со звуците во веќе утврдениот однос. Напуштајќи го поимот “главен глас”, неговите “контрапункти” се наслојувањата, случувањата кои се меѓусебно поврзани само затоа што се одигруваат во исто време. Ако во своето дело ги задржува аспектите на структурата, тие се со симетричен карактер, со канонски или еднакво важни делови, било да се присутни во истиот момент или да следуваат еден по друг во времето. Неговата музика не е попречувана од звуците од околината, а за да ова го истакне како факт, тој тишината или ја вклучува во своето дело или на континуитетот му ја дава самата природа на тишината (отсуство на намерата).

Покрај тоа, музичарите кои не се една личност како сликарот или вајарот, туку ги има повеќе, сега се во состојба да бидат независни едни од други. Во овој момент композиторот пишува неодредено. Изведувачите не се веќе негови слуги, туку се слободни. Композиторот пишува делници, но нивниот однос останува неутврден, тој не ја пишува партитурата. Звучните извори се наоѓат во мноштвото точки во просторот во однос на публиката, така што искуството на секој слушател е негово сопствено искуство. Се наметнуваат споредувањата со мобилите од модерната скулптура, но нејзините делови не се така слободни како деловите на музичката композиција, бидејќи имаат заедничка основа и се подложни на законот на гравитација. Во архитектурата, каде работата е поделена како и во музиката, исто така сè уште не може да се забележи таа слобода која ја има музиката. Прикована за земја, добро изградената зграда не се распаѓа. Но архитектурата можеби (кога сонот ќе стане стварност), ќе зачне една потполно нова низа од промени во уметностите, со помош на прилагодливите средства кои сега сè уште ни се непознати.

Промените на музиката претходат на промените во театарот, а промените во театарот претходат на општествените промени во животот на луѓето. Театарот е нужност на крајот, бидејќи повеќе од другите уметности тој наликува на животот и бара употреба на очите и ушите, просторот и времето. “Само увото не е живо суштество”. Така сè повеќе наидуваме на уметнички дела, ликовни или музички, кои во строга смисла не се ниту слики ниту музика. Во Њујорк тие се викаат “хепенинг”. Како што сенките веќе не ја расипуваат сликата, ниту амбиенталните шумови музиката, така и активностите во околината не го



расипуваат хепенингот. Тие повеќе му придонесуваат. Резултат на тоа треба да биде доаѓањето до рамнината на секојдневниот живот, до тоа животот да не ни го расипува интересирањето и влегувањето на другите луѓе и нешта во нас, како што постојано и се случува.

Се обидов овде да го претставам гледиштето кое уметноста не ја одвојува од останатиот живот, туку пред сè ја уништува разликата помеѓу Уметноста и Животот, како што и ја смалува разликата помеѓу просторот и времето. Многу од овие идеи доаѓаат од Истокот, Пред сè од Кина и Јапонија. Меѓутоа, со списанијата, авионите, телеграфијата, итн. разликите помеѓу Западот и Истокот брзо се губат. Живееме во еден свет. На сличен начин се забораваат разликите и помеѓу себеси и другиот. Во целиот свет луѓето соработуваат за да изведат некоја акција. Дознавајќи за анонимноста, човекот би можел да го замисли престанокот на натпреварувањето.

Може ли било кој да каже колку уметници ќе се родат следните дваесет минути? Свесни сме за големиот број промени што во секој момент се случуваат кај поголемиот број луѓе на оваа планета. Знаеме, исто така, и за големите промени во сферата на остварливото - т.е. за она што луѓето со помош на технологијата се во состојба да го направат. Голем број луѓе ќе создаваат идни уметнички дела, а тие ќе одат во повеќе правци за кои историјата нема ништо забележано. Не мораме веќе да се лулкаме очекувајќи ја појавата на еден уметник кој ќе ги задоволи сите наши естетски потреби. Побрзо ќе дојде до пораст во бројот и видовите уметност, кои, како што ќе збунуваат, така и ќе предизвикуваат радост.

2. Минатиот месец го прашав Тору Такемицу што мисли Маки (неговата тригодишна ќерка) мисли за Соединетите Држави. Рече: Таа мисли дека тие се дел од Јапонија. Посетувајќи ги Хамаду и Мачику, очекував таму, по споредните патишта, да видам работи кои се специјално јапонски. Хамада ми покажа предмети и мебел од целиот свет - Шпанија, Мексико, Кина, Аризона. Ситуацијата во која се наоѓа музиката во САД и Европа постои и во Јапонија. Живееме во светско село. Маки е во право.

Една од работите што денес ги знаеме е дека било што да се случува може со помош на електронската техника може да се доживее како било која друга работа (хепенинг). На пример, луѓето кои влегуваат во лифтовите и излегуваат од нив и лифтовите кои се движат од првиот до вториот спрат: оваа информација може да ги активира колата кои до нашите уши носат бран од звуци (музика). Можеби не би се сложиле дека тоа што сте го чуле е музика, Но во тој случај овде е вмешана уште една преобразба: она што сте го чуле ја придвижило вашата свест да ги повтори дефинициите за уметноста и музиката кои можат да се најдат во застарените речници. (Дури и да сте мислеле дека тоа е музика, признавате дека таа допрела до вас преку ушите а не преку очите, а и тоа дека не сте ја пипкале со рацете ниту сте се шетале по неа. Можеби сепак сте се шетале по неа: сега архитектоничноста на музиката е и технолошка можност и поетски факт).

Да се чуеше оваа музика што ја создаде лифтоот, каква тоа би била јапонска музика? Кој од следните луѓе од оваа можност би направил стварност (музика

која наскоро ќе ја чуеме било да сме во Токио, Њујорк, Берлин или Бомбај)? Јориаки Мацудиара? Јуџи Такахаши? Џоџи Јуаса? Тору Такемицу? Такехиса Косуги? Тоши Ичијанаги?

Тоши Ичијанаги. Во текот на својата неодамнешна посета на Јапонија ги слушнав магнетофонските снимки од музиката на споменатите композитори, освен на Косуги. Косуги-евото дело го видов во Уметничкиот центар во Согетс. (Неговата музика ја зема наметката од театарот и носејќи ја дава ново досоинство во обемот на уметностите). Во текот на април, пак, бев со Такемицу на Хаваи во Центарот Исток-Запад. Сите тие композитори ме интересираат повеќе од европските, бидејќи ми даваат повеќе слобода самиот да слушам. Тие не го користат звукот за да ме одвлечат таму каде ни самиот не сакам да слушам. Меѓутоа, сите тие се поврзуваат себеси (своите идеи, чувства, случајноста што се Јапонци) со звуците кои ги прават. Со исклучок на Ичијанаги. Ичијанаги пронајде неколку плодни начини својата музика да ја ослободи од недостатокот на својата имагинација. Во делото кое се вика Далечина, тој од изведувачите бара да се искачат над публиката на една мрежа, од која ќе ги движат инструментите кои се поставени на подот. Оваа физичка раздвоеност создава необична технологија во свирењето која звуците ги спојува на природен начин на кој се тие споени во полето, на улица, или во куќите и зградите. Во гудачкиот квартет под наслов Нагаока, Ичијанаги од изведувачите бара со гудалото да повлекуваат таму каде обично ги држат прстите, и обратно. Ова е прекрасно, бидејќи се создава музика која не прави воздухот внатре да биде потешок отколку што беше. А со помош на Џуносуке Окујама (кој, кога Господ би ја знаел својата работа, би го размножил и поставил во секое електронско музичко студио во светот).

Ичијанаги создаде значаен број корисни дела: Животна музика, Миксување на Тингуелија, Пратјахара. Овие дела (неодамна ги чув само првите две) се бескрајни како и будистичките служби и медитации. Но, како и други непријатни работи и искуства, тие се добри за нас. Зошто? Затоа што ако се впуштиме кон искуството во нив, сфаќаме дека нашите уши и нашите животи се менуваат, не така што добиваме обврска да го вкусиме Ичијанаги (или, кога сме кај тоа, Јапонија), за да ја добиеме својата дневна порција на убавина, туку така што во секој момент нè прави способни (било каде да живееме) сами да правиме своја музика (не говорам за било што посебно, само за отворањето на ушите и отворањето на свеста и уживањето во секојдневните шумови).

Во овој музички променлив свет Јапонија се наоѓа во средна позиција, во не помала мерка од било која друга земја. Со композиторите и техничките соработници кои ги има, таа е посреќно населена од поголемиот дел од останатиот свет.

Овој текст е напишан на автопатиштата за време на возењето од публиката во Рочестер, држава Њујорк, кон публиката во Филадельфија, држава Пенсилванија. Користејќи го планот за пишување Дневник: езерото Ема, во текот на возењето во главата го формулирав исказот со одреден број зборови.

Кога тој се вообличи и кога можев да го повторам, свртев од патот, го напишав и го продолжив патувањето. Кога стигнав во Филадельфија, текстот беше готов.

Го употребив како вовед во панел-разговорот Публика која се менува за уметноста која се менува, одржан на 21 мај 1966 год. во Њујорк, во организација на Соединетиот совет за Уметност.

**A Year from Monday, 30-34.**

## ДНЕВНИК: ПУБЛИКА 1966

1. Дали сме публика за компјутерска уметност? Одговорот не е Не; тој е Да. Она што ни е потребно не е компјутер кој би заштедил работа, туку компјутер кој ја зголемува работата што треба да ја извршиме, исто така и досетки, како и Џојс кој открива мостови таму каде мислевме дека воопшто ги нема, и кои нè претвораат не во приемници, туку во уметници. “Ортодоксен поредок на седење во синагогите”. Индусите тоа го знаеја со векови: животот е танц, игра, илузија. Лили. Маји. Уметноста на 20 век ни ги отвори очите. Сега музиката ни ги отвори Ушите. Театар? Само обрнете внимание што има околу вас. (Ако во Индија сакате публика, ми рече Гита Сарабхаи, потребно е да имате само една или две личности). 2. Рече: забележав дека слушајќи ја вашата музика таа ме провоцира. Што да направам за да уживам во неа? Одговор: Постојат многу начини да ви се помогне. На пример, да одите во моја насока, јас би ве повикал, но последната работа која би ви ја рекол е како да ги користите своите естетски способности. (Гледате? Ние сме невработени. Ако уште не е, “ќе биде наскоро”. Немаме што да правиме. Па, што ќе правиме? Да седиме во публика? Да пишуваме критика? Да бидеме креативни?) Некогаш го имавме уметникот на тронот. Сега тој не е ништо подобар од нас.

3. Забележете дека публиката на големите надморски височини и публиката во земјите на север е претежно претпазлива во текот на изведбата, додека публиката во приморјето и во топлите земји ги изразува своите чувства било кога (кога ги има, секако). Дали во начинот на кој ја доживуваме уметноста одиме на југ? (Бидејќи нема што да правиме, сепак тоа го правиме; наш најголем проблем е да ги пронајдеме деловите од времето во кое ќе го направиме тоа. Откритие. Свест.) “Напушти ги конвенционалните патеки. Ќе видиш нешто што никогаш порано не си го видел”. После првата изведба на моето дело за дванаесет радио-апарати, Виргил Томсон рече: “Не можете да создавате такви работи и да очекувате луѓето да ви платат за тоа”. Одвојување. 4. Кога времето го посветуваме на физичката работа, ни беа потребни стегнати заби и цврст рбет. Сега кога ја менуваме својата свест, насочени кон невидливите и нечујни работи, имаме други безрбетни особини: еластичност, течност. Соништа, секојдневни случки, сè пристига до нас и поминува низ нас. (Уметноста, ако ја сакате нејзината дефиниција, е криминален чин. Таа не се вклопува во ни едно правило. Дури ни во своите. Секој кој ќе го доживее уметничкото дело виновен е колку и уметноста. Не се работи за поделба на вината. Секој од нас ја прима целата.). Ме

прашаа за театрите во Њујорк. Реков дека можеме да ги искористиме. Треба гледалиштето да се смали, а просторот за игра да стане голем и простран, со опрема за ТВ преноси за оние кои повеќе сакаат да останат дома. Покрај тоа, треба да постои и кафетерија со храна и пијалок, без музика и со место каде би можело да се игра шах. 5. Што се случи во Рочестер? Само што почнавме да свириме, публиката почна. Почна што? Костими. Храна. Ролни тоалет-хартија како бранови паѓаа од балконите. Програмите, исто така, отпрвин свиткани, а потоа расфрлани. Музика, проаѓање, разговори. Почна да слави. “Публиката може да седи мирно или да создава шумови. Луѓето можат да шепотат, говорат, па дури и да викаат. Публиката може да седи мирно или да стане и да се шета наоколу. Луѓето се Луѓе, а не растенија. Дали ја сакате публиката?” Секако дека ја сакаме. Тоа го покажуваме на тој начин што ѝ се тргаме од патот. (Уметноста и парите се заедно во овој свет и потребни се еден на друг за да можат да одат напред. Можеби и двете се на пат да се изгубат. Парите ќе станат кредитна карта која ќе се заверува секој месец. Што ќе стане уметноста? Семеен собир? Ако е така, нека биде тоа со луѓето од околината, кадешто секој поединец би можел да го насочи своето внимание во правецот што тој го сака. Куќа за состаноци). 6. После деценија помината на Истокот, Тибетанецот Бику се врати во Торонто да држи предавања. Ми рече дека кога би ја зборувал вистината, неговата публика би се намалила на шестмина луѓе. Наместо тоа, тој држи предавања на кои не го пренесува духот, туку разбирливото “слово” на учењето. Секогаш се собираат 200 луѓе, сите длабоко “потресени”. (Уметноста е еден начин за исфрлање на идеите - оние кои ги собравме од својата глава или надвор од неа. Сјајно е тоа како ги исфрлуваме - тие идеи создаваат нови, оние кои во почетокот воопшто не беа во нашата глава). Чарлс Ивс ја имаше оваа идеја: публиката е било кој од нас, едноставно таа е човечко суштество. Тој седи во столот за лулање на верандата. Гледајќи во правец на планината, го гледа сонцето кое заоѓа и ја слуша својата симфонија: тоа се само звуци кои се случуваат во воздухот околу него.

*A Year from Monday, 50-51.*

## КОНВЕРЗАЦИЈА БЕЗ ФЕЛДМАН

*Разговор помеѓу Џон Кејџ и Гофри Бернард*

**“Наша вистинска работа сега, ако го сакаме човештвото и светот во кој живееме, е РЕВОЛУЦИЈАТА” (Џон Кејџ)**

**Г. Бернард:** Во предговорот за *“A year from a monday” (Година од ѓонеделник)* - тоа е некаде околу 1965 - вие велите дека се помалку се интересирате за музиката, а сè повеќе за општествените проблеми и анархијата. Очигледно тоа не е... така, бидејќи случувањата оттогаш тоа го демантираат затоа што изгледа дека пишувате музика сè повеќе и повеќе...

**Ц. Кејџ:** Па, за таа забелешка помалку или повеќе ме казни... можеби музиката. Знаете дека Сати вели дека за сè што му се случило виновна е музиката. А пред многу години му ветив на Шенберг дека својот живот ќе ѝ го посветам на музиката. Штотуку ја изреков забелешката од **“A year from a Monday”** на која сите се повикувате, се вклучив во **HPSCHD**, што траеше две години, а потоа **Cheep imitation** што однесе три години, додека не ја завршив оркестрацијата и коректурата на делниците и сето останато. А една работа повлекуваше друга. Оттогаш постојано се занимавам со музика, иако работам и други нешта. Исто така, мислам дека настаните кои се одиграа во меѓувреме се импресивни, така што оптимизмот содржан во мојата забелешка - т.е. оптимизмот во поглед на можноста за менување на општеството - станува помалку... помалку забележителен на површината на моите чувства и беше заменет со некој вид молчење, така што, како што и самите забележавте - или не го забележавте тоа, но, тие дневници, “Како да се подобри светот”, продолжуваат... не знам кој е последниот датум во нив, но мислам дека има околу пет или шест години откако не сум ги пишувал. Дури и сега, ако го вклучите радиото или ако ги погледнете новините, дневните настани се неверојатни. Овој последниот настан е... делува повеќе како приказна отколку како факт.

- ◆ **Б:** Мислите на колежот во Гвајана?
- ◆ **К:** Да. Зар не е?
- ◆ **Б:** Мислам дека тоа е случајот со многуте новински извештаи што ги добиваме. Тие го имаат токму тој призвук на невестинитост, но всушност се многу вистинити и тоа е она што е најстрашно.
- ◆ **К:** Повремено помислувам пак да ги засукам ракавите и пак да станам оптимист и да се обидам да направам нешто, но ситуацијата постојано ме тера да се занимавам со музика.
- ◆ **Б:** Но има многу луѓе, како што се Кристијан Волф и Фредерик Рцевски, кои прават нешто што би можело да се нарече “политичка” музика: како Кристијан во правецот на либерален социјализам.
- ◆ **К:** Јас тоа не би го правел на тој начин... тоа не би го правел во никој случај...
- ◆ **Б:** Не. Сè уште сте против идејата музиката да се употреби како преносник на идеи и...
- ◆ **К:** Не ми се допаѓа таквата употреба на музиката, како што не ми се допаѓа ниту употребата на уметноста во рекламните огласи... тоа е став за музиката кој потсеќа на Авенијата Медисон...
- ◆ **Б:** Можеби, но можеби може... да речеме дека музиката е нешто што ги интересира поголем број луѓе и таа може да влијае на нив. Не знам колку може тоа влијание да биде добро. Многу сум скептичен во поглед на тоа дека таа може многу нешта да промени.
- ◆ **К:** Повеќето од луѓето со кои сум разговарал а кои ги интересира Кристијановата музика продолжуваат да се интересираат за неа, како и јас, но не поради неговите политички убедувања, туку заради самата музика.



- ◆ **К:** Причината поради која толку многу пишувам е таа да се обидам да ги убедам луѓето. Како што знаете, не дека не користам зборови, ги користам многу често. Мислам дека мојата следна книга, која се вика **Empty Words**, ќе има многу изразено политичко чувство.
- ◆ **Б:** Ох, тоа е добро.
- ◆ **К:** На почетокот ја искажувам оваа вчудоневиденост пред престојните настани, а тогаш следното... тоа е вовед, а потоа првата вистинска статија е “Предавање за времето”, предговор за она, знаете веќе што?
- ◆ **Б:** За мене “Предавање-то за времето” е можеби дело со најизразена поента, мислам поради користењето на текстови...
- ◆ **К:** А последната статија во “**Empty Words**” е “Иднината на музиката” каде упатувам на останатиот свет, т.н. трет свет, како на место на кое му припаѓа модерната музика, пред сè на Африка, Индонезија и Индија, и дека таму лежи иднината на музиката. (...)  
...Мојата нова книга, исто така, е аргумент за музиката во однос на зборовите. А тоа не е неразделиво од некои примери од историјата на анархизмот. Во книгата која многу ми значеше, “**Man against the state**” - дали сте ја читале?
- ◆ **Б:** Не, не сум... тоа е Чарлс Мартин, зар не?
- ◆ **К:** Тоа е книга за американската филозофска анархија во 19 век. Постоеше една група во Охајо, која никогаш не се состануваше и никогаш не разговараа меѓусебно; живееја помалку или повеќе молчејќи, затоа што чувствуваа дека има толку многу работи да се направат и дека говорењето би било само губење време. Мислам дека најголем дел од зборовите ги користиме за да се заштитиме од другите луѓе, а не за да ја изразиме взаемната љубов; зборовите станаа материја за правниците, а не за поетите; сè повеќе ни е потребно во општеството да го воведеме - и мислам дека токму тоа е она што ги проникнува и им дава боја на толку голем број, ако не на денешната младина, тогаш на младите од претходната генерација - тоа барање и изразената желба за љубов, во еден анархичен свет.
- ◆ **К:** (...) Наклонувањето на тие луѓе (Хипиците), а се надевам дека денешната младина ќе го прифати тоа, опфаќаше и такви животни работи како што е исхраната. Храната се менува...
- ◆ **Б:** Да, го забележувам тоа.
- ◆ **К:** ... а тоа пристигнува и до луѓето на мои години.
- ◆ **Б:** Да, го забележав тоа. Сега е многу раширено. Постои многу повеќе свест...
- ◆ **К:** Тоа е во целиот свет.
- ◆ **Б:** ...во целиот свет, така е.
- ◆ **К:** И тоа е сега, би можело да се рече, Революционерен факт. Таа исхрана, таа промена на исхраната, влијае на свеста, ги смалува натпреварувачките одлики на луѓето и нивната потреба за владеење. Па тоа е правец кој... кога сега би го дополнувал Дневникот, мислам дека би одел во тој правец: да се обидам, како порано, да ги истакнам револуционерните достигнувања, а во исто време да се обидам да ги истакнам и неиздржливите видови, статус кво...
- ◆ **К:** Денес постојат две компании за плочи, едната во Милано, а другата

овде во Њујорк, кои во своите каталози ја поврзуваат од една страна популарната музика а од друга авангардата, и се обидуваат тие музичари да ги соединат кај иста публика, истата млада публика.

- ◆ **Б:** Дали тоа овде е “Томато”?
- ◆ **К:** Да. А во Милано, “**Cramps**”. Јас двапати настапував во Италија под покровителство на тие луѓе. Не би можел точно да кажам какви се нивните политички согледувања, иако њенова, каде настапував, е град-заедница. А и Болоња, и таа е комунистичка; тоа е вид на комунизам кој се разликува од оној кој го познавам, така ми изгледа: овде е повеќе...воопшто не стоички комунизам, туку комунизам кој го сака задоволството.
- ◆ **Б:** Тоа е прилично ретко.
- ◆ **К:** Да, многу чудно во Болоња. Милано е... многу бурно поминав таму, бидејќи го читав Третиот дел од “**Empty Words**” и само што почнав, публиката се размрда. Не ја напуштија салата - беа присутни 3000 луѓе - туку, речиси ми се придружија во изведбата. Некои беа против она што го работев а некои беа на моја страна, а многумина сакаа да го прават и она што ќе им падне на ум. И тоа така траеше два ипол часа. Никој не си отиде. Некои луѓе беа “помалку” деструктивни и се обидоа да ми го уништат проекторот со слајдовите и да ги тргнат Торо-вите цртежи, што на мене делуваше многу тажно бидејќи мислев дека се многу убави. Од друга страна, момчето кое ги проектираше слајдовите беше многу енергично и се бореше да ја одржи проекцијата. А една личност се качи до мене и ми ги зема очилата за да ме спречи во читањето; и лампата покрај која читав беше разбиена, меѓутоа некој веднаш донесе нова сијалица , а јас погледнав во момчето кое ми ги зема очилата и нешто во мојот израз на лицето го натера да ми ги врати. Така продолжив два ипол часа. На крајот дојдов до работ на сцената и не покажав лутина, туку некој вид...направив гест на еден вид прегратка... не знам дали е ова гест на прегратка (покажува), но гест со раширени раце и нагоре. А тогаш се разлеа еден громогласен аплауз и подоцна ми рекоа дека сето тоа успеало. Не сфатив како за моето дело може да се каже дека успеало, бидејќи никој не можеше да види и чуе што правев, но тоа беше еден вид општествен настан не... (лентата овде се прекинува)
- ◆ **Б:** Кога било тоа? Кога рековте дека било?
- ◆ **К:** Идната недела ќе има една година. А слично се случи и во њенова, кога Пол Зуковски и Грит Султан свиреа помалку-повеќе иста програма која ја изведоа и во Лондон и од бурната реакција на публиката не можеше да се чуе ниту нота. А кога вчера се шетах по улица, ме поздравил многу, многу луѓе, зборувајќи како програмата постигнала голем успех. Нив ги инспирираше фактот што тие музичари продолжија да свират и покрај реакцијата на публиката. Јас тоа не можам потполно да го сфатам. Одговорните, како што е одговорниот на компанијата “**Cramps**”, Џани Саси, мислат дека во ситуација како во Милано и њенова добро е тоа што публиката е непомирлива, туку активна; но фактот дека постапуваат така да не може да се чуе она за што дојдоа да го чујат, а потоа да кажат дека работата која не ја чуле е успех... Дали го разбирате тоа?

- ◆ Б: Да.
- ◆ К: Како го разбирате? Што мислите вие за тоа?
- ◆ Б: Па, мене ми се чини дека самата ситуација е интересна; како општествен феномен...
- ◆ К: Да.
- ◆ Б: Тоа е многу занимливо. Но звучи чудно кога ќе се каже дека концертот бил успешен... Како да го кажам тоа?
- ◆ К: Тие млади луѓе, ми се чини, се некако против концертите како општествено искуство. Тие не би оделе да го чујат Шуберт или Шопен.(...) Но поради својата природна вклученост во популарната музика и преку **Cramps**-овата реклама беа довлечени да дојдат на мојата програма. Тие би оделе и на други авангардни програми. Дали сте го виделе каталогот на работите што ги објавува **Cramps**? Во него е Дејвид Тудор и..
- ◆ Б: Го видов: Кардоу, Роберт Ешли, такви луѓе. Го видов сето тоа... (...)
- ◆ К: ...Но се занимаваат и со онаа втора работа, како и Томато. Мислам дека сега Томато се подготвува да го издаде Филип Глас, што е малку разумно. Мислам дека кога би биле на месечината и би ја наслушнувале земјата, би било тешко да се разликува Филип Глас и популарната музика, во извесна смисла.
- ◆ Б: И Тери Рајли. Тоа е чудно: изненаден сум дека Тери не е популарен...
- ◆ К: Отколку што е... Тоа е само работа на дистрибуција.
- ◆ Б: Секако, секако.
- ◆ К: Кога би ја чуле, би им се допаднала.
- ◆ Б: ...Тоа е она што ми се допаѓаа кај Рцевски во неговите делови од **Attice**: многу се “рајлиевски”.
- ◆ К: Иако јас мислам дека ваквата употреба на музиката која е наклонета кон публиката и тоа го признава претставува спротивност на она што ми се чини дека го прави револуционерниот став...
- ◆ Б: Не сум сосема сигурен...
- ◆ К: ... затоа што го задржува статус кво-то и го менува. Таа не го прави она што реков дека музиката треба да го прави: да ги зајакне луѓето и да ги промени.
- ◆ Б: Да, го прифаќам тоа, но не сум сосема сигурен. Кога ќе се сетам на оние години кога ја свирев музиката - слободната импровизација - тоа пак беше мојот став, оттука мојот жив интерес за неодреденоста. Сега едноставно не сум веќе така сигурен.
- ◆ К: Не сте сигурен дека луѓето би се промениле?
- ◆ Б: Да, не сум баш сигурен. Открив дека луѓето... Бидејќи прашањето за публиката за мене е навистина значајно. Па, колку што јас можам да сфатам, луѓето кои ги знам во основа не ја сакаат и никогаш не ја сакале авангардната музика и знам многу луѓе... разговарав со нив и им ги свирев тие работи, но поголемиот дел од нив не беа заинтересирани; а тоа се повеќето од луѓето кои ги познавам.
- ◆ К: Не, но тоа не е така и во останатите видови од нивниот живот: да речеме во она што го јадат и останатото? И она што го облекуваат и тоа како го

поминуваат времето? (...) Дали се револуционерни и во други погледи?

- ◆ **Б:** (...) Многу од нив сега се. Анархијата тогаш не ме интересираше премногу - вистински се интересирав за неа последниве три години - така што многу луѓе кои сега ги познавам и кои имаат силни политички убедувања тогаш не ги знаев, но многу луѓе кои тогаш ги знаев сега развија политичка свест, како и јас.
- ◆ **К:** Тие би можеле, како и младите луѓе во Италија. а мислам дека и овде тоа пред се ќе биде случајност, да уживаат... во неконвенционалното истражување.
- ◆ **Б:** Не знам. Тоа што го зборувате за приклучувањето на публиката или за статус кво-то, тука не сум баш сигурен. Поради тоа сè уште се интересирам за многу нешта во музиката, за многу музика која не е изразно авангардна туку има нов вид тенденција, како делови од **Attice** и слични работи - мислам дека Гарет Лист направи неколку слични дела...
- ◆ **К:** Да, направи.
- ◆ **Б:** ...Знам дека многу луѓе имаат слух за овој вид музика, но...
- ◆ **К:** Јас имам тешкотија со неа затоа што е така наметлива. Таа во себе го има она што токму и владата го има: желба за контрола. И не ми остава слобода. Ми го наметнува својот заклучок и повеќе би сакал да бидам овца, што не сум, отколку некое музичко дело да ми го наметнува своето правило.
- ◆ **К:** А што ќе правиме тогаш ако некој ни го наметнува тој начин, ако тоа нè доведе до револуција, тоа наметнување? Не, мислам дека треба да научиме, сега, а подоцна ќе го искористиме тоа што сме го научиле и ќе стоиме на сопствени нозе... Не знам многу за тие политички разлики, но мислам дека Корнелиус изгледа сака политика во која нештата им се наметнуваат на луѓето.
- ◆ **Б:** Па, тој вели дека ја сака онаа музика која им служи на луѓето, т.е. на работните луѓе.
- ◆ **К:** Но, како тоа им служи? Дури и Мао Це Тунг ... Мао Це Тунг има идеја за постепено издигнување на она што е прифатливо за народот, така што примарната рамнина преминува во секундарната, па во терцијарната, ако се прифати неговата идеја. Моја идеја е дека треба да постапуваме така како сите да завршиле училиште и живеат во светот и скокаат во него и на тој начин го создаваат. Со други зборови, кога Буда го прашале како постигнува просветлување, дали постепено или ненадејно (Мао вели постепено), Буда рекол - постепено, но во следниот момент вели - ненадејно; и дава примери од природата. Точно е дека работите се случуваат постепено, како растот на семето во природата, но исто така точно е и тоа дека работите се случуваат ненадејно, како земјотресот, громот и сл. А јас сум за ова второто.

**Black Ram Books, 1980**

тематот го подготви и преведе: Игор Ангелков; во следната Маргина  
продолжува.

# БОДРИЈАР [2]



## АМЕРИКА [фрагменти]

Трагав по една *асѝрална* Америка, земја на залудно и апсолутно слободни патишта (freeways), а не по американското општество и култура - по земјата на една пустинска брзина, на мотели и минерални површини, а никогаш по длабочината на американските обичаи и карактери. Трагав во брзината на сценаријата, во рамнодушниот одблесок на телевизијата, во филмот на денот и ноќта низ празниот простор, во чудесно бесчувствителниот след на знаци, слики, лица, ритуални обреди на патиштата, по она што е најсродно на еден нуклеусен и денуклеусен свет каков што е нашиот, сè до европските дувла.

Трагав по одиграната следна катастрофа на социјалното во геологијата, во тоа извртување на длабочината што се огледува во избраздените простори, во релјефите од сол и камен, во кањоните во кои понира фосилната река, во неизмерно старата бавност на ерозијата и геологијата, сè до вертикалноста на мегалополисот.

За таа нуклеусна форма, за таа идна катастрофа сè знаев уште во Париз. Но, за да се разбере таа, треба да се одбере формата на патувањето, со која се остварува она што Вирилио го нарекува естетика на исчезнување.



Бидејќи очевидно се шири менталната форма на пустината, тој прочистен тип на една социјална пустош. Прочистениот тип на затапеност се гледа во соголеноста на брзината. Она што е ладно и мртвечко во социјалната пустош или во денуклеацијата, овде, во врелината на пустината, добива контемплативност. Овде, во трансверзалноста на пустината, во иронијата на геологијата, трансполитичноста го добива својот надреден ментален простор. Нехуманоста на нашиот подоцнежен свет, асоцијален и површен, овде моментно ја добива својата естетска и екстатичка форма. Бидејќи пустината е токму тоа: екстатичка критика на културата, екстатички тип на исчезнување.

Возвишеноста на пустината се состои во тоа што таа, поради исушеноста, претставува негатив на земјината површина и негатив на нашите цивилизациски тековини. Место кадешто се проретчуваат течностите и флуидите и кадешто воздухот е толку чист што директно од сосвездијата допира астралното влијание. Дури и Индијанците оттаму требаше да бидат истребени за да се покаже едно минато повелелепно од антрополошкото: минералологија, геологија, астралност, нечовечкиот фактицитет, пресушеност која не остава место за вештачките норми на културата, тишина која не постои никаде на друго место.

Пустинската тишина е и визуелна. Таа произлегува од пространството на погледот кој нема на што да се задржи. Во планините не може да владее тишина, бидејќи нивниот релјеф вреска. Уште повеќе, за да завладее тишина, во некоја рака и времето би требало да стане хоризонтално, да го нема неговиот одек во иднината, тоа да биде само таложеење на геолошките слоеви и од него да избива уште само некаков фосилен шепот.

Пустина: светкаво фосилно ткаеење на едно нечовечко поимање, на потполна рамнодушност - не само небеска, туку и рамнодушност на геолошкото бранување кадешто само се кристализираат метафизичките страсти на просторот и времето. Овде, дење, границите на желбата стануваат поместени, а ноќта ги трга настрана. Но, причекајте да се раздени, со будењето на фосилните шумови и анималната тишина.

\*\*\*

Во оваа земја, меѓутоа, постои силен контраст помеѓу нараснувачката апстрактност на нуклеусниот универзум и примарната, внатрешна, незадржлива виталност, која не произлегла од вкоренетоста туку од искоренетоста, една метаболичка виталност како сексуална така и деловна, телесна, сообраќајна. Всушност, Америка, со своите пространства, со технолошкиот рафинман, со својата сурова совест, вклучувајќи ги и подрачјата отворени за симулација, го претставува *единственото примитивно општество на денешнинава*. А волшебно е да се патува низ неа како низ едно примитивно општество на утрешнината, сложено, измешано во неизмерен промискуитет, општество на свирепи ритуали, но полни со убавина во својата површна разноликост, општество на една тотална метасоцијалност со непредвидливи последици чијашто пак неизбежност нè опчинува, но општество без минато низ кое би се одразило, и коешто оттаму суштински е примитивно... Неговата примитивност прерасна во хиперболичност и нечовешкост на еден свет кој ни измолкнува

и кој во многу нешта го надминува сопственото морално, општествено или еколошко толкување.

Единствено пуританците можеа да измислат и да развиваат една таква еколошка и биолошка моралност заснована врз зачувувањето на видот, односно врз дискриминација, во суштина расна. Сè станува презаштитен природен резерват, толку што од големата заштитеност денес почнува да се зборува за денатурализација на Јосемитската градина за да ѝ се врати на природата, токму како што се случи и со филипинските Тасадеи. Пуританска опседнатост со потеклото токму тука кадешто веќе нема територија. Опседнатост со прибежиштето, со допирот, токму тука кадешто сè се одвива во една астрална рамнодушност.

Сивилото на вештачките раеви на некој начин прераснува во култ, под услов тие да ја достигнат возвишеноста на една (не)култура. Во Америка, просторот им придава велелепност дури и на сивите предградија и таканаречените *funky towns*. Пустината е секаде, таа ја прикрива безначајноста. Пустина во која култот на автомобилите, вискито и мразот се одвива секојдневно: феномен на леснотијата покрај фаталноста на пустината. Култ на беспризорноста, типично американски: тотална расположливост, просирност на сите функции во просторот, кој пак останува неодгатлив во своето ширење и кој може да биде совладан исклучиво од брзината.

Италијански култ: култот на сценската глетка.

Американски култ: култот на беспризорноста.

Раскош на смислата наспроти пустините од безначајности.

\*\*\*

Воzeњето претставува една спектакуларна форма на амнезија. Сè да се открие, сè да се избрише. Пустините и калифорнискиот песок секако дека најнапред предизвикуваат шок, но дури кога тој ќе мине настапува оној другиот сјај на патувањето, сјајот на претераната оддалеченост, неизбежната оддалеченост, бескрајот од безимени лица и раздалечини, или со одредено чудо создадени геолошки формации коишто всушност не сведочат за било чија волја, а притоа ја чуваат недопрена сликата на пореметувањето. Тој тип патување не допушта исклучоци: кога ќе се спрепне од некое познато лице, од познат пејсаж или од некое одгатнување, волшебноста престанува: амнезиската, аскетската, асимптотската привлечност на исчезнувањето подложна им е на емоциите и земската семиологија.

За овој тип патувања карактеристичен е посебниот тип на настани и нерватури, па и посебен тип на замор. Слично на грчењето на мускулите избраздени од претераните топлина и брзина, претераните количества од здогледани, прочитани, минати, заборавени нешта. Општањето на телото истоштено од празните знаци, функционалните движења, заслепувачкиот сјај на небото и месечарските раздалечини, мошне е бавно. Нештата одеднаш стануваат сè полесни, како што културата, нашата култура, се проретчува. А спектралната цивилизација измислена од Американците, ефемерна и толку блиска до исчезнување, наеднаш се чини дека е најдобро и исклучиво

прилагодена кон веројатноста на животот кој нè демне. Формата што доминира на американскиот Запад, и веројатно во целата американска култура, е сеизмичка: раскршена, процепена форма, израсната од пукнатините на Стариот свет, тактилна, кривка, подвижна, површна култура - во која мораат да се следат истите такви правила за да се фати нејзиниот чекор: сеизмичкото лизгање, меките технологии.

Единствено прашање по повод едно такво патување: до каде можеме да одиме во истребувањето на смислата, до каде можеме да навлеземе во пустинската иреференцијална форма а да не пукнеме, но притоа, се разбира, да ја сочуваме езотеричката привлечност на исчезнувањето? Теориско прашање материјализирано во објективните услови на едно патување коешто тоа веќе не е и кое затоа содржи едно суштинско правило: правилото за стремежот кон точката на не-враќање. Тоа е целата мудрост. А преломниот момент е оној жесток момент на спознанието дека патувањето е бесконечно, и дека веќе нема смисла да се завршува. Со преминувањето преку одредена точка се менува самото движење. Движењето коешто со сопствена волја минува низ просторот преминува во апсорпција со самиот простор - крај на отпорот, крај на самата сцена на патувањето (како што млазниот мотор веќе не е енергија на продирање во просторот, туку се придвижува така што пред себе создава празнина што го вшмукува, наместо, според традиционалната шема, да се потпре на отпорот на воздухот). Така е достигната центрифугалната, ексцентрична точка, во која движењето создава празнина што ве апсорбира. Тој момент, кога фаќа вртоглавицата, е моментот на можниот пад. Не толку поради уморот предизвикан од далечината и жештината и одот низ видливата пустина на просторот, туку со неповратниот од низ пустината на времето.

To-morrow is the first day of the rest of your life.

## ЊУЈОРК

Бројот на автомобилските сирени се зголемува, и дење и ноќе. Автомобилите се побрзи, рекламите понападни. Проституцијата е тотална, електричното осветление исто така. И играта, сите игри се засилуваат. Така е секогаш кога се приближуваме до центарот на светот. Но, луѓето се смешкаат, дури сè повеќе и повеќе се смешкаат, никогаш едни на други, секогаш сами за себе. Заstraшувачка разновидност и необичност на лицата, сите напнати кон некој непоимлив израз. Оние маски што во архаичните култури ги дарувале староста и смртта, младите тука ги поседуваат на 20 години, на 12 години. Но, така е и со градот. Убавината која други градови ја стекнувале со векови, Њујорк ја добил за само 50 години.

Прамени дим, како капачки кои си ги цедат косите. Афро или прерафаелитски фризури. Банално, повеќерасно. Француски град сиот во обелисци или во игли. Облакодерите околу Централ Парк се како потпорни столбови - благодарение на нив тој огромен парк наликува на висечка градина.

Тука, не се облаците избраздени, туку мозоците. Облаците лебдат над градот

како мозочни хемисфери гонети од ветрот. А луѓето, луѓето имаат сируси во главите, кои им излегуваат низ очите, како сунгерестите димови кои се издигаат од тлото, распукано од врелите дождови. Сексуална осаменост на облаците на небото, јазична осаменост на луѓето на земјата.

Овде вчудовидува бројот на луѓето кои мислат сами, кои пеат сами, кои јадат и зборуваат сами по улиците. И покрај тоа тие не се собираат. Напротив, тие се одземаат едни од други, и нивната меѓусебна сличност е несигурна.

Но, одредена осаменост не личи на ни една друга. Осаменоста на човек кој јавно го подготвува својот оброк, врз некое ситче, врз капакот на некој автомобил, покрај некоја ограда, сам. Тоа овде го има насекаде, тоа е најтажната сцена на светот, потажна од бедата; потажен од оној кој проси е човекот кој јаде сам пред другите. Нема ништо попротивречно со човечките и сверските закани бидејќи сверовите, едни на други, секогаш си ја прават честа да си ја делат храната или да се грабаат за неа.

Оној кој јаде сам е мртов (но, не и оној кој пие, зошто?)

Зошто луѓето живеат во Њујорк? Тука немаат никакви меѓусебни односи. Само внатрешен електрицитет кој произлегува од нивната набутаност. Магично чувство на блискост и на привлечност за така вештачка централност. Тоа Њујорк го прави “авто-привлечен” свет од кој не постои никаква причина да се излезе. Не постои никаква човечка причина да се биде тука, освен восхитот од набутаноста.

Убавината на Црнцињите, на Порториканките во Њујорк. Покрај сексуалната возбуда што ја предизвикува измешаноста на расите, треба да се каже дека црното, пигментот на темните раси, е како природно црвило кое избива од вештачкото црвило и создава убавина - не сексуална убавина: анимална и возвишена - што очајнички им недостасува на бледите лица.

Белината изгледа како избледеност на физичкиот украс, неутралност која можеби поради тоа ги добива сите егзотични својства на Зборот, но на која, во суштина, секогаш ќе ѝ недостасува езотеричната и ритуалната моќ на вештачкото.

Во Њујорк постои еден двоен феномен: секоја од големите згради владее или некогаш владеела со градот, на свој начин. Измешаноста обично настојува да ги поништи разликите но, овде го истакнува сјајот на секој од составните делови. Во Монреал постојат сите елементи - етничките групи, зградите, северноамериканскиот простор - но, без сјајот и жестокоста на градовите на Соединетите Држави.

Облаците го расипуваат нашето, европско небо.

Споредени со бескрајните неба на Северна Америка, со нивните роеви облаци, нашите мали неба од облачиња, нашите мали облачиња се како отсјај на нашите мисли облачиња, мисли кои никогаш не се космички...

Во Париз небото никогаш не одлепува, не лебди, тоа е заробено како мал приватен имот во декорот на boleжливи згради кои си прават сенка едни на други - наместо едни на други да си бидат вртоглави фасади-огледала, како фасадата на крупниот капитал во Њујорк.

По небото се познава: Европа никогаш не била континент. Штом стапнете на тлото на Северна Америка го чувствувате присуството на еден цел континент - тука, просторот е самата форма на мислење.

Во споредба со американските “downtown” квартави и блоковите облакодери, Дефанс ја губи архитектонската предност на вертикалноста и претераноста со тоа што ги вклектил своите згради во сцена на италијански начин, во затворен театар омеѓен со периферен булевар. Во извесна смисла “француска градина”: букет згради врзан со панделка. Тоа ѝ противречи на можноста овие монструми да раѓаат други како нив до бескрај, да се предизвикуваат меѓусебно во просторот кој станал драматизиран од таквото нивно натпреварување. Тука се раѓа чистиот архитектонски објект, оној кој го негира градот и неговата намена, го негира интересот на поединецот и заедницата, истрајува во сопственото лудило и на кој единствен парник му е гордоста на ренесансните градови.

Не, не треба да се очовечува архитектурата. Вистинската антиархитектура, не онаа од Акросант, Аризона, која ги обединува сите меки технологии во срцето на пустината - туку, онаа, дивата, нечовечната тука, во Њујорк, се создала сосема сама и не земајќи ги в предвид домот, добросостојбата или идеалната екологија. Таа играла на тврдите технологии, претерала во сите димензии, се обложила и на небото и на пеколот... Еко-архитектурата, како и еко-општеството, наликува на тивкиот пекол на Доцното царство.

Волшепството на модерните уривања. Претстава спротивна на онаа на ракетно лансирање. 20-катна зграда се лизга целата во вертикала кон средиштето на земјата. Се руши право како дрвена кукла, не губејќи го вертикалното држење, како да пропаѓа во некоја дупка-стапица, и со сопствената површина ги впира своите урнатини. Еве чудесна уметност на модерното време еднаква на вештината за правење огномети од нашето детство.

Се вели: во Европа улицата е жива, во Америка - мртва. Тоа не е точно. Не постои ништо поинтензивно, поелектризирачко, повитално и пораздвижено од улиците на Њујорк. Толпата, возилата, рекламите го исполнуваат ту со жестокост, ту со небрежност. Милиони луѓе го заземаат, залутани, безгрижни, жестоки, како да немаат што друго да прават, а веројатно тие и немаат што друго да прават освен да го создаваат непрестајното сценарио на градот. Музиката е насекаде, сообраќајот интензивен, релативно густ и тивок (за разлика од нервозниот и театрален сообраќај на италијански начин). Улиците, авениите не се испразнуваат никогаш, но светлата и воздушна геометрија на градот ја оневозможува артериската набутаност на европските улочки.

Во Европа улицата живее само напати, во историски моменти, револуција, барикади. Инаку луѓето бргу минуваат, никој и не подзастанува (не талкаме веќе). Тоа е како и со европските автомобили, во нив не се живее, нема доволно простор. Ни во градовите нема доволно простор - или подобро кажано, тој простор е познат како јавен, и е означен со сите знаци на јавната сцена, со што се забранува тој да биде поминат или опседнат како некоја пустина или некој неважен простор.

Во Америка улицата можеби и немала историски моменти, но таа е секогаш раздвижена, витална, кинетичка, и кинематичка како и самата земја, во



која историската и политичка сцена малку значи, но во која жестокоста на промените е огромна, било тие да се хранат со технологијата, со расните разлики или со медиумите - тоа е самата жестокоост на начинот на живот.

Во Њујорк вртежот на градот е толку силен, центрифугалната сила локва, што е натчовечки и да се помисли да се живее во пар, да се дели животот со некој. Само бандите, гангстерите, мафиите, посветените или перверзни друштва и некои соучесништва можат да преживеат, но не и паровите. Тој е антипод на барката на која животните биле натоварени во парови за да го спасат видот од потопот. Овде, на оваа неверојатна Барка секој е натоварен сам - и секој мора сам, секоја вечер да ги наоѓа последните преживеани за последната забава.

Во Њујорк лудаците се ослободени. Испуштени во градот тие и не се разликуваат толку од другите панкери, “џанки”, издрогирани, пијаници или бедници што го опседнуваат. Не гледаме зашто еден толку луд град би ги криел своите лудаци, зашто би ги повикувал од циркулацијата примероците на лудилото кое, всушност, во бројни форми, го освоиле целиот.

#### MYSTIC TRANSPORTATION INCORPORATED

Еден дречливо зелен камион со блескави спојлери се лизга по Седмата авенија, под првото утринско сонце, само што престанал снегот. На боковите со метализирани златни букви му е испишано: Mystic transportation.

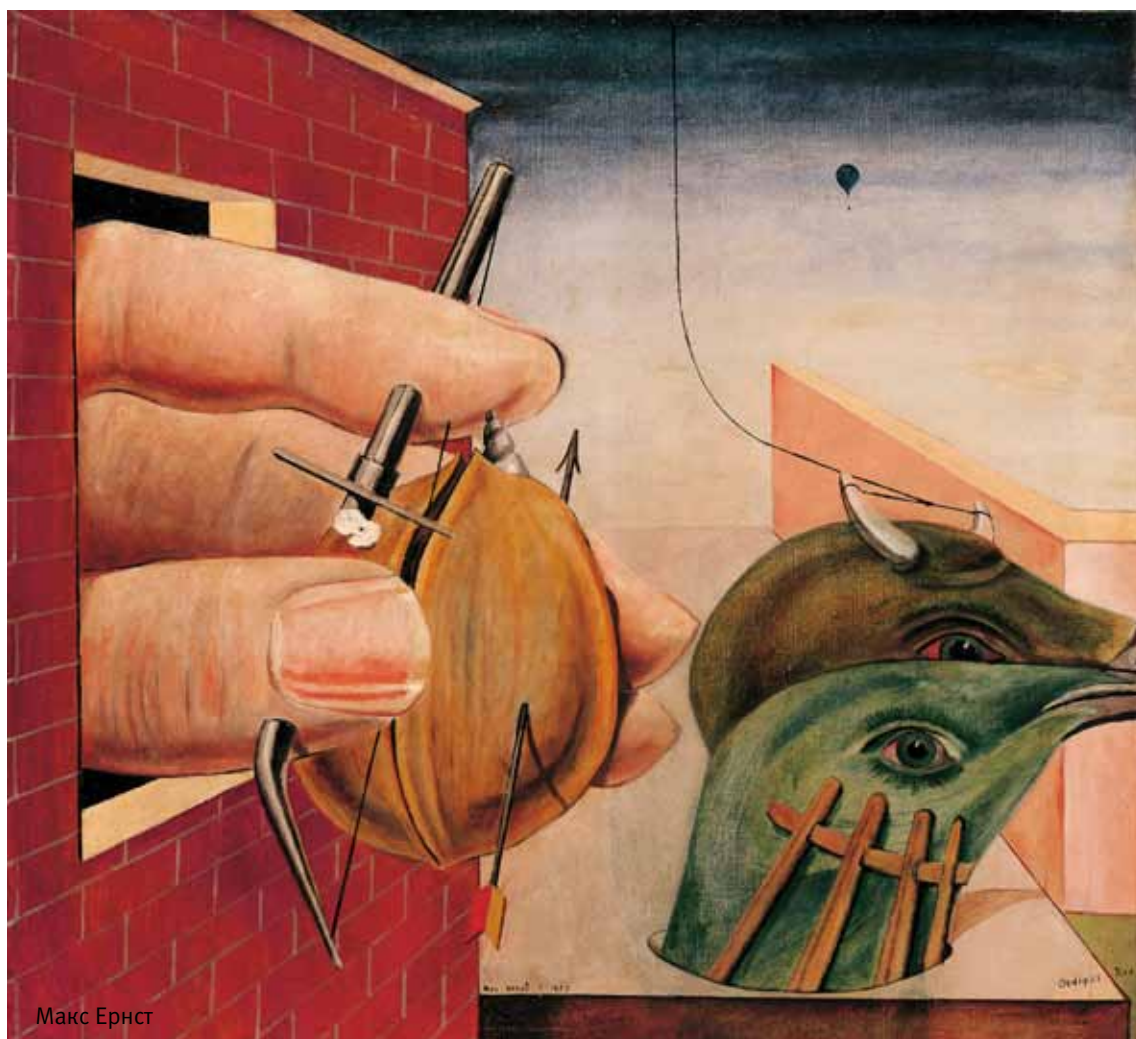
Тука е собран целиот Њујорк и неговото мистичко гледање на декаденцијата: сите специјални ефекти, од сублимираната вертикалност до гнилежот на тлото, сите специјални ефекти на измешаност на расите и царствата, тоа е четвртата димензија на градот.

Подоцна градовите ќе бидат екстензивни и неурбани (Лос Анџелес), уште подоцна ќе се закопуваат во земја и нема да имаат ниту име. Сè ќе стане инфраструктура занишкана во вештачките светла и во енергијата. Ќе исчезне сјајната суперструктура и налудничавата вертикалност. Њујорк е последниот инцидент на таа барокна вертикалност, таа центрифугална ексцентричност на повеќе хоризонтално расклопување и подземни имплозии.

Њујорк себеси си ја прикажува, со неверојатно соучесништво на севкупното население, претставата на својата пропаст, и тоа не е последица на декаденцијата туку на неговата моќ, која ништо друго не ја загрозува - затоа\* што ништо не ја загрозува. Неговата густина, неговиот површински електрицитет ја отфрлаат секоја помисла на војна. Со оглед на количеството енергија потрошено претходниот ден, повторното започнување на животот секое утро е вистинско чудо. Тој е заштитен со својата волтажа, како галванска купола, од секакво надворешно разорување. Не е заштитен од интерни незгоди каква што беше распадот на енергетскиот систем од 1976, но тоа, по обемот, веќе се светски настани што само допринесуваат за неговата слава. Таа централност и таа ексцентричност можат само да допринесат за неговата налудничавата пропаст, која на њујоршката “сцена” естетски се транскрибира низ лудирање, низ жестокиот експресионизам, но која целиот град колективно ја негува низ техничката френетичност кон вертикалноста, низ забрзувањето на баналноста, во живоста на среќните или бедните лица, во дрскоста во која човечкото му се жртвува на едно чисто циркулирање.

Никој не ве гледа, секој е збудален со напнатоста на својата безлична улога. Во Њујорк нема цајкани - цајканите инаку постојат за да допринесат на урбаниот и модерен изглед на сè уште полу-руралните градови (каков што е Париз). Овде урбаноста достигнала толкав степен што веќе не ѝ потребно да се искажува или да ѝ се припишува некаков политички карактер. Впрочем, Њујорк веќе не е политички град, и демонстрациите на различните идеолошки групи се ретки и секогаш смешни (етничките групи се искажуваат низ свечености и со покажувањето на својата расна присутност). Насилството не се гледа во општествените односи, туку во сите односи\*, и расте со геометриска прогресија. Сексуалноста, пак, во извесна смисла, е надмината како начин на изразување - иако на сите страни се мавта со неа, таа веќе нема кога да се материјализира во човечки и љубовни односи, туку се распрскува во промискуитетот на izdelени моменти, во мноштво на краткотрајни контакти. Во Њујорк повторно се доживува чувството на слава, во смисла дека се чувствуваат овенчани со енергијата на сите - што, за разлика од Европа, веќе не е мрачна глетка на промена, туку естетска форма на мутација.

*Превод: Кашарина Мандариќ и Г.Н.Ом*



Макс Ернст

## МЕНУВАЊЕ НА ВОЛЈИТЕ

Тајната на другиот е во тоа што никогаш не ми е дадено да бидам јас лично и што постојам само низ фаталното менување на она што доаѓа од друга страна. Во Шницлеровата поучна приказна, човекот живее од животот на микробиолошкиот вид кој го мачи и кој ќе го уништи: тие се туѓи едно на друго, но судбината им е иста. Во *Следење во Венеција*, С. не знае ни која е ни каде оди: таа следи некој кој чекори и ја дели со него тајната и не знаејќи. Така постоењето секогаш задобива форма со менување на смислата и бесмислата, со скршнување во нешто друго. Ние немаме сопствени волји, и другиот никогаш не е оној со кој сме судрени по своја волја. Тој пробив на она што доаѓа од другата страна, претходење на она што доаѓа однекаде, тоа е чудесното заведување и чудесно оставање во наследство.

Така тајната на философијата може и да не биде во себепознанието, ниту во сознавањето каде одиме, туку да одиме каде што оди другиот, не себе да се сонуваме, туку да го сонуваме она што другите го сонуваат, не да веруваме во себе, туку да веруваме во оние кои веруваат. Тоа е предимството на сите одредби кои доаѓаат од другата страна, при што е небитно дали се нечитливи и недостижни, битно е да се прифатни чудесниот облик на било кое случување, било кој објект, било кое ненаместено суштество, бидејќи на секој начин никогаш нема да знаете кој сте вие. Денес, кога луѓето ја изгубија својата сенка, итна е потребата да се биде следен од некој, денес кога секој ги покрива своите сопствени траги, итна е потребата некој да ви навлезе во трагата, дури и ако со тоа ја брише и прави вие да исчезнете; тоа е конспиративен начин на исчезнување, тука се игра некој симболичен облик на обврска, еден таинствен облик на врзување и разврзување.

Ние живееме во култура која тежнее секому од нас да му ја пренесе одговорноста за својот сопствен живот. Моралната одговорност наследена од христијанската традиција засилена е со цел еден апарат на модерна информација и комуникација за да го принуди секого на преземање на сите услови на живот. Тоа е еднакво на испорака на другиот кој станал совршено непотребен во програмираното управување со животот, бидејќи оди во прилог на автархијата на поединечната клетка.

Но, ова е бесмислено. Секој мора да ја презема одговорноста за својот личен живот. Таа христијанска и модерна идеја е една залудна и надуена мисла. Уште повеќе, таа е утопија лишена од темел. Би требало поединецот да се претвори во роб на својот идентитет, својата волја, својата одговорност и својата желба. Би требало да почне да ги надгледува сите свои кружења, сите струјни кола на светот кои се сечат во неговите гени, нерви и мисли. Какво нечуено ропство.

Толку е почовечки да се предаде својата судбина, својата желба, својата

волја во рацете на некој друг. Во кружење на одговорноста, во менување на волјите, во неуморно пренесување на форми.

Мојот живот, бидејќи се случува во другиот, станува тајна за себе самиот. Мојата волја, бидејќи се пренесува на другиот, станува тајна за самата себе.

Секогаш постои некој сомнеж во поглед на вистинитоста на нашето задоволство и во поглед на барањата на нашата волја. Парадоксално, ние никогаш не сме сигурни во тоа, се чини дека задоволството на другиот е помалку неизвесно. Бидејќи поблиски до своето задоволство, ние сме исто така во подобра положба да се сомневаме во него. Ставот кој изискува секој по прво да ја подарува довербата на своето мислење го потценува обратното тежнеење кое своето мислење би сакало да го закачи за мислењата на другите лица кои се многу поповикани да имаат мислење (како што во кинеската еротика се одложува сопственото уживање за да му се приушти на другиот и за да се стекне една снага и продлабочено знаење). Претпоставката за Другиот е можеби само последица на тој радикален сомнеж во поглед на нашата желба.

Ако заведувањето игра на картата на претчувствување на она што во другиот останува вечно тајно за него самиот, на она што никогаш нема да го дознаам за него и што сепак ме влече како тајна, тогаш веќе не останува многу слободен простор за заведување, бидејќи денес другиот веќе нема многу тајни ни за самиот себе. Сите се фаволски информирани за себе и за својата желба. Сè е така едноставно што дури и оној кој истапува со маска предизвикува подсмев. Па каде е тогаш покерот на заведувањето? Каде е дури и привидот на желбата, освен во теоретскиот привид на психоанализата и во политичките илузии на револуциите?

Може повеќе и да не се биде способен за вера, но да се верува во оној кој верува. Можно е повеќе да не се биде способен за љубов, туку да се сака оној кој сака. Може да не се знае што се сака, туку да се сака она што другиот го сака. Тоа е некој вид општо поништување во кое сакањето, моќта и знаењето не се занемарени, туку препуштени на друга инстанца. На секој начин, преку екрани, фотографии, видеа и репортажи ние повеќе не гледаме ништо друго туку видување на веќе виденото. На машините ја префрламе грижата да гледаат за нас, како што наскоро на компјутерите ќе им ја препуштиме грижата за одлучувањето. Сите наши функции, дури и органските, дури и сетилните се пренесуваат со сателит. Тоа дури може да се поврзе со психичкото откачување на задоволството: исто како што желбата не е потреба, уживањето не е задоволување. Обете се *йошиирааи* на потребата и задоволувањето, и тоа се стратегии од друга надлежност.

На секој начин, подобро е да се биде надгледуван од некој друг отколку

да се надгледуваш себеси. Подобро е да се биде угнетуван, искористуван, прогонуван и манипулиран од некој друг, отколку да си го правиш тоа себеси.

Во таа смисла, секое ослободително или еманципаторско движење кое има за цел поголема автономија, то е длабинско уфрлување на сите облици на контрола и принуда под знакот на слободата, е еден облик на назадување. Какво и да е тоа што нѝ доаѓа од страна, макар тоа да е и најцрно искористување, фактот дека доаѓа од страна е позитивно својство. Тоа е благосостојбата на отуѓувањето, што другите го оплакуваат како факт на себе-развластеноста, при што другиот станува наследен непријател бидејќи тој го чува нашиот отуѓен дел. Оттаму една превртена и исто така сосем упростена теорија на разотуѓувањето како враќање на сопственоста на субјектот над волјата и желбата. Во таа перспектива, сè што на субјектот му доаѓа од него и според него самиот е добро, бидејќи е автентично, а сè што доаѓа од страна важи за неавтентично, бидејќи е надвор од дострелот на неговата сфера на слобода.

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

Оваа етика на пренесување на правото подразбира една философија на суптилноста. Суптилноста е една суштинска мајсторија, факт дека не живееме од сопствената енергија, од сопствената волја, туку од онаа која *суйџилно ја ѝоџкрануваме* од другите, од светот, од оние што ги сакаме и од оние што ги мразиме. Ние живееме од измамена енергија, од украдена енергија, од заведена енергија. И самиот друг постои само во тоа заобиколно и недофатно движење на фаќање, заведување, пренесување на правото. Да му се довери на некој друг работата на саќањето, верувањето, љубовта, одлучувањето не значи откажување, туку стратегија: правејќи од него своја судбина, вие оттаму црпите најпрефинета енергија. Препуштајќи ја грижата за вашиот живот на некој знак или настан, вие од него суптилно поткраднувате форма.

Далеку од тоа дека оваа стратегија е недолжна. Тоа е стратегијата на децата. Ако возрасните ги убедуваат децата дека тие се возрасни, децата пак, ги



*осѡавааѡ* возрасните во убедувањето дека тие се деца. Од двете стратегии, втората е посуптилна, бидејќи ако возрасните мислат дека се големи, децата пак, не мислат дека се деца. Тие се тоа, но не веруваат во тоа. Тие пловат под знамето на детството како под знаме на задоволство. Нивното лукавство (и заведување) е целосно. Тие не се, впрочем, далеку од Шницлеровиот микробиолошки вид: тие се како некој различен вид чија виталност и развивање подразбираат уништување на повисокиот свет кој ги опкружува (светот на возрасните). Детството се движи во светот на возрасните како лукаво и смртоносно присуство. Во таа смисла детето е друго на возрасниот: значи дека тоа е неговата судбина, најлукава природена форма, а која го негира неумоливо, движејќи се притоа со умилност на нешто без никаква своја волја.

Така е и со масите. И тие пловат под написот на масите како под судбината на уживањето. И тие исто така се пораснати во мракот на политичкото како необичен вид, како непријателски и незамислив, уште малку па биолошки вид, чијашто спонтана заразност е погубна за секој политички поредок. И тие се друго на мојта, слеп протагонист кој го надлетува политичкиот лавиринт, оној кого власта не може ни да го познава, ни да го именува, ни да го обележи. И ако тие ја изведуваат таа лукава мој на преиначувањето, тоа значи дека се служат со истата несвесна стратегија на оставање на волјата и пуштањето да се верува. Ним не им се заканува опасност да поверуваат во сопственото својство на маси: исклучени од субјективноста и живиот збор, тие никогаш не поминале низ стадиумот на политичко огледало. Тоа е она со што се разликуваат од секоја политичка класа чии членови веруваат, или исповедуваат дека веруваат, во својата одличност. Нивниот цинизам секогаш ќе биде далеку од тоа да го дофати објективниот цинизам на масите во поглед на нивната сопствена суштина (тие не ја ни имаат).

Таа ѝ осигурува на масата подолготрајна предност, бидејќи другите *верувааѡ* дека таа е отуѓена и таа ги пушта да веруваат. И само женството соучествува во таа “сладострасничка” иронија. Да се остават мажите во убедување дека тие се мажите, додека тие, скришум, не веруваат дека тие се жени (како што ни децата не веруваат дека се деца). Оној кој остава во убедување секогаш е понадмојен од оној кој верува или присилува на верување. Замката на политичкото и сексуално ослободување на жената беше токму во тоа што на жените им се влевала вера дека се жени: тогаш идеологијата на женственост е таа која ја зема превласта, а правото, статусот и идејата, сето тоа победува со верување во нивната сопствена суштина. Од сега “слободни”, тие сакаат да бидат жени и повисоката иронија на заедницата е изгубена. Едно такво застранување не штеди никого - па ни мажите, кои себеси се сметаат за слободни луѓе, а паѓаат во доброволно ропство.

“(...) Човекот што јас го предлагам создаден е однадвор, и тој по својата суштина дури е неавтентичен, бидејќи веќе не е оној кој е, и одреден е со обликот кој се раѓа меѓу луѓето. Тој е додуша вечен глумец, но глумец од природа, бидејќи преправањето му е природено и дури е една од карактерните црти на состојбите на човекот. (...) Да се биде човек значи да се биде глумец, да се биде човек значи да се симулира човекот, да се однесуваш како човек, а притоа во длабочината да не бидеш тоа, значи да се рецитира човечноста. (...) Не станува збор за совет човекот да ја симне маската (кога зад таа маска нема никакво лице); од него може да се бара да стане свесен за преправањето во својата состојба и да го признае тоа.

Дека сум осуден на преправање...

Дека никогаш не ми е дадено да бидам оној кој сум...”

Гомбрович

Има многу извештаченост во симулирањето човек, во правење она што тој не е. Сета наша култура на вистина и искреност го отфрла цифрењето, тој суптилен начин судбината да се намести според надворешните знаци, “неавтентични” знаци. Извештаченоста е онаа чудна состојба на душата во која свеста штотуку прогледува, како што тоа го кажува Гомбрович, увидувајќи го лицемерството на својата состојба, и кое се состои во создавањето на еден вештачки двојник, во правењето еден вештачки автомат на својата сопствена суштина, што значи во понадворешнувањето на себеси како друг, со милоста на знаците. Не се ли сите наши автомати, сите наши вештачки автомати, нашите техники, во сржта, едно големо подбивање?

Кога Енди Ворхол вели: “Сакам да бидам машина”, тој го искажува образецот на максималниот снобизам. Додавајќи ја својата единствена машина на системот од машини и машинизирани предмети, со одвај нешто малку повеќе симулирање и фалсификуваност, тој ја оневозможува махинацијата. Таму каде што обичната машина произведува предмет, Ворхол произведува тајна целисходност на предметот која се состои во тоа да биде репродуциран. Тој го репродуцира во неговата над-целност, во тајната не-смисла која се шири од самиот процес на објективирање. Таму каде што другите бараат дополнение за душата, тој бара дополнение за машината. Таму каде што другите бараат дополнение на смислата, тој бара дополнение на преправањето. Сè помалку она што е, сè повеќе извештачен, така го допира привикувањето на машината низ репродуцирање на баналната точност на светот. Сè помалку субјект на желбата, сè поблизок и поблизок до ништожеството на објектот.

*превод: Будимка Појовска*

## ПРЕВЕДУВАЊЕ (2)

### ДЕРИДА: ПРЕВЕДУВАЊЕТО И *DIFFÈRANCE*

Деридиното размислување за преведувањето започнува со хајдегеријанскиот “концепт” на покажување на она што постои а сè уште не “е”. Во неговиот есеј “*Différance*” од *Маргиниите на философијата* (1982), Дерида го сковува неологизмот “*différance*” за да реферира не на она што постои (јазикот), туку на она што не постои, и на тој начин да го стави под прашање секој онтолошки приод што се обидува да определи некаков поим на Битие заснован врз присуство. Терминот *différance* е изведен од латинскиот глагол *differe* - чие значење е и одлага /to defer/, одолжува /to delay/ (што имплицира временски хоризонт), и (се) разликува /to differ/ (што имплицира просторен хоризонт) - сепак со една јасна измена: Дерида намерно изменува една буква, правејќи грешка, иако нечујна: наместо да напише *différence* - именката изведена од глаголот во согласност со граматичките правила - тој пишува *différance*, што звучи исто, но сепак графички го принудува читателот да размислува во насока на неслушнатото, на тој начин навлегувајќи во читателовото потсвесно со еден непостоечки глас. Сепак, Дерида прави нешто повеќе одошто изменување на една буква заради постигнување само на еден формалистички ефект на отуѓување. Исто така, терминот упатува на глаголската именка изведена од партиципскиот презент *différant*, кој не постои во денешниот француски јазик. На тој начин, тој сместува еден нетермин помеѓу еден глагол и една непостоечка именка, сугерирајќи глагол/именка помеѓу еден субјект и објект, нешто што било загубено (или потиснато) во развојот на јазикот. Дерида го споредува терминот со нешто како што е медијот, дејство што не е ниту пасивно ниту активно, ниту временско ниту просторно, залог за сите намери загубени во западниот метафизички дискурс.

Потсетувајќи на Фукоовата дефиниција на “Другиот” како човековиот нем близнак, Деридината реторичката стратегија во есејот “*Différance*” не само што употребува еден термин што експлицитно упатува на раздвојување и поделба, туку исто така, *via* неговото нарушување на законите на пишувањето со неговата нечујна грешка, *via* неговото потсвесно привикнување на еден заборавен концептуален модус, користи една “нема” иронија за да креира еден дискурс на графички и теоретски неред под површината на чујниот и реторичкиот конформитет. Техниката работи на тоа да ги одложи традиционалните поими на референца и да ја одолжи нивната вклученост во дискурсот во кој се јавуваат - не дозволувајќи да бидат пренебрегнати, субсумирани, разбрани и со тоа замолчени. Методот не се разликува од извесни формалистички теории на преведувањето, а Деридината стратегија се разликува незначително. Додека формалистичките приоди се во голема мера врзани за граматичките закони, и се обмислени за да постигнат графичка точност и прецизна референца, Деридиниот курс е повеќе едно емпириско лутање, кое не е врзано за одговорноста на философијата, за традицијата, за еволуцијата на јазикот и мисловните системи, туку наместо тоа, го истакнува во преден план движењето по површината на пишаниот јазик, играта без калкулирање, лутањето без некаков крај или телос.

Како што Хајдегер зборува за еден аспект на јазикот кој сокрива, за притајувањето, така Дерида сугерира мислење во насока на *différance*, на одложување/разликување, на

една неопределена игра без крај, референт, или специфична функција. Дерида исто така постави како хипотеза дека таквото мислење е невозможно денес, во ова доба, но тој сугерира дека ние можеме да го започнеме мислењето на маргините на метафизичкото категоријално мислење и спекулативно да ги следиме заобиколните патишта на јазикот наместо главната насока за која е постигната согласност. Во однос на преведувањето, тој предлага да не се гледа во оригиналната порака, ниту во нејзината кодификација, туку во многубројните форми и меѓусебни врски низ кои таа мора да помине за воопшто да може да зборува, да реферира. Така, Дерида спекулира, “претпоставувајќи една игра од форми без една определена и непроменлива супстанција, претпоставувајќи, исто така, во практиката на оваа игра задржување и заштита на разликите, опросторување и овременување, една игра на траги”. Покрај тоа, ние би можеле да проектираме теорија на преведување со задача да ги заштити разликите, одново исполнувајќи го со живот јазикот со изгубени етимолошки резонанци, и со тоа отворајќи нови авениии на мислата.

Се разбира ова е токму онаа “несфатлива ситуација” на која Хајдегер реферираше како на нешто постаро од пишувањето, постаро од сите преонтолошки прашања досега покренати, и секако постаро од “вистината” на Битието како што е проследено од Грчко-Западното философско испитување. Еден ваков приод ѝ е туѓ на човековата психа - дискурсот што раководи со нашата мисла, не присилува да реферираме на објекти, го стеснува значењето, ги затвора алтернативните можности. Деридиниот проект се обидува да разоткрие една таква игра од препокриени но потсвесно препознатливи траги без да реферира на некој вид длабоко подлежачко значење. Според Дерида, проблемот е во тоа што трагата (на она единечно нешто што *не е*) никогаш не може да биде претставена како што може да биде претставен феноменот. (Таа) секогаш разликува и одложува, бришејќи се себеси при чинот на разоткривање. И покрај тешкотијата да се мисли оваа “нечујна” мисла, Дерида ни дава извесни вредни упатства за начинот на кој може да му се пријде на “концептот” на разбирањето на една неслушната мисла:

Можеби ние мора да се обидеме да го мислиме ова неслушнато-на мислата, ова тивко оставање на траги: затоа што историјата на Битието, чија мисла го вклучува Грчко-Западниот логос онака како што е продуциран *via* онтолошката разлика, не е ништо друго туку една епоха на *diapherein*. ... Поради тоа што Битието никогаш немало “значење”, никогаш не било мислено или соопштено како такво, освен со себеприкривање во суштествата, *différance*, на извесен и многу чуден начин, (е) “постара” од онтолошката разлика или од вистината на Битието. Во ова свое доба таа може да се нарекува игра на трагата. Игра на трагата што веќе не му припаѓа на хоризонтот на Битието, но игра што го пренесува и опфаќа значењето на Битието: игра на трагата, или *différance*, која нема никакво значење и која не е. Која не припаѓа. Нема никаква постојаност и задлабоченост во оваа неограничена шаховска табла на која Битието е поставено да игра.

Како и Хајдегер пред него, Дерида сугерира дека целокупната “историја” на грчко-западната мисла - каде што метафизиката “нормализира” како во рамките на ападниот дискурс - може да се мисли како единствена епоха произведена со *diapherein* интерпретирано како онтолошка разлика.

Дерида е исто така сомничав околу тоа како биле преведувани грчките текстови и тој нуди поинаква интерпретација. Реферирајќи на Хераклитовата игра со зборови *Hen diapheron heautoi* како едно што се разликува од себеси, површински, во овој момент, Дерида сугерира дека референтната рамка на терминот “разликува” била загубена сè додека дефиницијата како онтолошка разлика била во преден план. Дерида е заинтересиран и за буквалната и за метафоричната резонанца на Хераклитовиот израз: глаголот *diapherein* го има за своја основа коренот *diaphero*, што значи “пренесува од едно нешто на друго, пренесува преку, носи низ, транспортира”. Покрај тоа, Грците го употребувале терминот метафорично за да соопштат “го разврзува јазикот, зборува” па Дерида ја поврзува фразата со јазикот, особено со оралниот јазик (и нечујното). Згора на тоа Хераклит го употребувал терминот со значење “се ниша (лево десно), разнишан е”; Аристотел го употребувал со значење “се кине, се отпарува, се одвојува”; а Плутарх го употребувал во смисла на “одвлекува”. Дури многу подоцна терминот го зацврстува своето буквално значење во “прави разлика”. Дерида се обидува да ја обнови онаа смисла што терминот ја имал во древната Грчка употреба, оживотворувајќи го зборот за да може да пренесе смисла на движење по површина, како нешто што носи значење и едновремено го елиминира, одвлекува, и одложува значењето. На тој начин играта на трагата “транспортира” и “опфаќа”, постојано откривајќи и притајувајќи. Дерида го наслушнува медијниот аспект на глаголот - воскреснувајќи ја смислата на нешто кое е разединето или нарушено *однајпре* - во самиот јазик - како спротиставено на нешто кои стои од страна и е одделено од другите, гледано *однагвор* - со “објективна” дистанца - и се обидува повторно да го впише тој аспект или загубен модус на дискурс во постојниот модус.

Во рамките на информациската теорија на преведувањето, Деридината “игра на трагата” не му припаѓа на преведувањето кое ги пренесува препознатливите значења преку границите, туку на едно движење по еден отсутен пат, оној кој диссеминира или испарил, на глас кој кажува но не може да биде фатен, на ехо кое исчезнува откако ќе се слушне. Тоа е однос *via* еден “поим за движење” што подобро е пренесен преку движењето на Хајдегеровата проза и Деридините реторички инвенции одошто преку она што тие всушност се обидуваат да го изразат. Сепак, иако нивните техники се блиски, тие не се исти. Имено, кај Хајдегер, особено во неговите преводи, секогаш постои чувство дека тој трага по некој вид пред-онтолошка присутност, која, доколку ја разбиеме нашата затворена концептуална рамка, можеме на сфатлив начин да ја разбереме како (по)полнозначна отколку како културално договорена во поглед на значењето. Дерида, напротив, изгледа сугерира дека играта на трагата никогаш не може да биде претставена, бидејќи кога е именувана, кога човек се обидува да го запре нејзиното движење и да ја сфати, таа диссеминира, се одделува и продолжува и понатаму да се движи, преминувајќи на друго место. Преведувањето исто така може да се рedefинира на соодветен начин. Наместо да се дефинира само како минување преку нешто со цел нешто да се сфати, преведувањето исто така може да обезбеди место или форум за практикување на едно преминување кое диссеминира и се измолкнува. Наместо преведувањата да го фиксираат истото значење, тие можат да обезбедат нов простор за игра, да ги прошират границите, и да отворат нови авениии за натамошно разликување. Преведувањето може да се сфати како едно дејство во кое движењето по површината на јазикот е направено видливо, играта без калкулација е направена очигледна. Фокусот на едно такво рedefинирање се поместува од “значењето” на текстот, бидејќи, според Дерида, *играша* нема значење. Не постои



*oīcīōjувачка différance* - таа е метафорички сфатена како “онаа неограничена шаховска табла на која Битието е фрлено во игра.”

Разликата помеѓу гледиштата на Хајдегер и Дерида во поглед на преведувањето најдобро може да се согледа во Деридиниот одговор на прашањето поставено од страна на Родолф Гаше во една дискусија на тркалезна маса за преведувањето, собрана во *The Ear of the Other*. Гаше прашува како Дерида се лоцира себеси во однос на Хајдегер, особено со оглед на Хајдегеровото признавање на еден фундаментален недостаток во секој мајчин јазик (во овој случај, грчкиот јазик, и пошироко сфатено, секој западен јазик, вклучително и францускиот). Дерида одговара сугерирајќи дека разликата помеѓу неговата теорија на преведувањето и онаа на Хајдегер е тоа што Хајдегер претполага некој вид “пра-изворна невиност”, едно недопрено “јадро”, кое иако прекриено, заборавено и погрешно преведено од страна на Грците, е сепак претпоставено како постоечко. Деридиниот одговор на прашањето на Гаше оправдано укажува на квази-религиозниот тон присутен во Хајдегеровите списи, тон од кој Дерида мора да се дистанцира себеси доколку деконструкционистичкиот проект треба да ја преиспита традиционалната философија. Сепак, неговата позиција *vis-à-vis* Хајдегер не е толку далечна како што би можело да изгледа на прв поглед. Всушност, Дерида го историзира дискурсот на Хајдегер во рамките на една грчко-западна парадигма која отсекогаш копнеела по - и теоретски претполагала - една недопрена изворна присутност, постоела таа или не. Без разлика дали унифицираното “јадро” е фикција или факт, Дерида признава дека *желбајџа* за еден таков ентитет е мошне реална, и токму врз *џоа* се заснова секое кажување, секој повик - вклучувајќи го и оној на литературата и философијата.

Доведувајќи го под прашање она врз што јазикот е втемелен, Дерида всушност оди чекор понатаму од Хајдегер. Дерида ја доведува под прашање која и да било дефиниција на преведувањето како пренесување, репродуцирање, претставување или соопштување на “значењето” на оригиналот. Наместо тоа, тој сугерира дека преведувањето попрво би требало да се посматра како една инстанца во која јазикот би се согледувал како секогаш да е во процес на модификување на изворниот текст, на одлагање и разместување на која и да е можност за дофаќање на она кое изворниот текст сакал да го именува. Всушност, од деконструкционистичката позиција, преведувањето се согледува како активност која постојано ја притајува присутноста и ја попречува *секоја* желба. Иронично, она што ја поткрепува позицијата на Дерида, е фактот дека самото попречување на желбата е неопходен услов за самата желба да се развие, оној секогаш речиси безгласен близнак кој ја придружува емоцијата, како што го дефинираме и, според тоа, невозможната присутност извитоперено се пројавува/прикрива самата себеси во аргументот на Дерида. На сличен начин, преведувањето може да се посматра како еден оживувачки оператор на *différance*, како еден нужен процес кој го искривува изворното значење додека истовремено открива една мрежа од текстови кои и ја овозможуваат и ја спречуваат меѓујазичната комуникација.

Работејќи на ова редефинирање на преведувањето во својот есеј од 1985 година “Des Tours de Babel” (“Вавилонските кули”), Дерида го усвојува Бенјаминовиот концепт на *Überleben*, “преживувањето” на јазикот, за да објасни на кој начин преводот го модификува или надополнува оригиналот. Насловот на есејот одново ја илустрира графичката снага на Деридиното пишување, необичната заокруженост, преизнасилената двосмисленост, семантичката преоптовареност што Дерида ги гледа постојано присутни во секој збор. “Des” според него соодветствува со “some”, со “of the”, со “from the”, со “about”. Многу позначајно е што тој ја продлабочува конотацијата на “on” во смисла

на “living-on” или “sur-vival”. “Tours” претставува замисла на кули, свиоци, лукавства, свртувања. Заедно, “Des” и “Tour” го образуваат detour, збор што ги привикнува defer/delay конотациите значајни за неологизмот *différance*, исто како и тангенцијалното додатно пишување кое за Дерида е имплицитно во дел од секој утврден или статичен текст. “Babel” е дури покомплексен, содржи референца на “татко” (*Ba* во ориенталните јазици) и “Бог” (*Bel* во истите), во овој случај татко на Вавилон. Дерида укажува дека дури и личните именки секогаш полисемантички прозвучуваат, бидејќи личната именка со себе веќе носи замисли на “конфузија” како во “конфузија од јазици” и како во “конфузна состојба на умот во случајот кога една перманентна структура е прекината”. Дерида, Бог го гледа како деконструкционист, бидејќи Тој го прекинува градењето на Вавилонската Кула. Во овој акт, Бог се прекинува себеси и со тоа произведува “диссхеминација”, збор кој според една белешка на преведувачот Џозеф Греам реферира на диссеминација, десхематизација, де-Семитизирање, и скршнување од некој *shemin* (пат). Упатувајќи на Симовото племе, Дерида тврди дека Бог вели, “Ти нема да го наметнеш твоето значење или твојот јазик, и Јас, Бог според тоа те обврзувам да го прифатиш мноштвото јазици од кое никогаш не ќе можеш да избегаш”.

Така, размислувајќи за само четирите збора од насловот, согледуваме колку Деридиното пишување постигнува многу повеќе од ефектот на отуѓување и зачудување; тоа активно интервенира во метафизичките, религиозните концептуални шеми и нуди алтернатива. “Задачата” на преведувачот, смета Дерида, усвојувајќи го Бенјаминовиот аргумент, не е ништо помалку од обезбедување на преживување на јазикот, и пошироко, преживување на животот. Дерида смета дека Бенјаминовиот предговор - бидејќи “Задачата на преведувачот” е предговор кон Бенјаминовите преводи на Бодлеровите *Tableaux parisiens* (*Париски слики*) од 1923 год. - е за давањето живот, за трансформирањето на изворниот текст за да живее, да “живее повеќе и подобро”, да живее “повеќе од очекувањата на авторот”. Дерида со цитати и вметнувања, го објаснува своето читање на Бенјамин на следниов начин:

Токму како што манифестациите на животот се интимно поврзани со живеењето, без нешто нему да му значат, така преводот проилегува од оригиналот. Навистина не толку од неговиот живот колку од неговото преживување (*Überleben*). Бидејќи преводот доаѓа после оригиналот и бидејќи значајните дела никогаш не го наоѓаат нивниот предодреден преведувач во времето на нивното раѓање, тој го карактеризира стадиумот на нивниот опстанок (*Fortleben*), овој пат попрво како продолжување на животот одошто живот по смртта.\*

Така, за Дерида и Бенјамин, “оригиналот” секогаш содржи друга структура или форма - “сцена” за идно преживување - дури и самиот текст никогаш да не е преведен. Таа структура не е видлива, не е нешто целосно и еднообразно; таа натаму мора да се соочи со состојбата на нецелосност во врска со идните можности, една отвореност неизменета со каква и да е статична или дефинитивна верзија. Психолошки гледано, овој неисполнет ентитет може да се предочи како бескрајна желба за живот на самиот текст и желба за преведување. Дерида зборува за ваквата дополу исполнета структура чие исполнување некој може само да го нагаѓа, како за нешто поврзано со “законот” кој важи за преведувањето, исполнување кое е согледано од страна на Бенјамин како

“обврска” (*Aufgabe*) битна за “задачата” на преведувачот”. Оригиналот се предава себеси (*aufgeben*) со самото модификување; тој преживува со сопствената мутација, со сопствената трансформација. И во својата обновена форма оригиналот се модифицира - тој расте, созрева. Растежот *via* преводот му одговара на оригиналот, пополнувајќи ја таа отворена структура на изворниот текст.

Во еден таков процес, не се подмладуваат само текстовите туку исто така и јазиците. Преведувањето, за Дерида и Бенјамин, го бележи или “забележува” во смисла на “изразува” афинитетот на еден текст со другите јазици. Јазиците, според Дерида, не се неповрзани и еден од друг одделени, туку се меѓусебно поврзани и изведливи еден од друг. Преводот го става писателот во допир со Бенјаминовиот концепт на “чист јазик” (*reine Sprache*). Со пречекорување на границите на јазикот цел, со трансформирање на оригиналниот текст од изворниот јазик, преведувачот го проширува, го зголемува, му овозможува растеж на јазикот. Не се работи за некакво линеарно, систематско зголемување, туку за фрагментарно, што се случува само на ниво на “бесконечно мали точки”, слично на Паундовиот концепт за фрагменти на јазик, на скулптура, што имаат “флуоресцентни детали”. Во метафората употребена од страна на Бенјамин и цитирана од Дерида станува збор за зголемување со присоединување на скршените линии на фрагментот. Дерида го наведува Бенјамин на следниов начин:

Бидејќи, исто како што фрагментите на амфората, доколку некој може да ја реконструира целината, мора да се поклопуваат до најситни детали, но не се неидентични, така преводот, наместо да се приближува до значењето на оригиналот, попрво, со љубов во полна живост, го пренесува во сопствениот јазик модусот на интенција на оригиналот: на тој начин, така како што остатоците се препознаваат како фрагменти на иста амфора, оригиналот и преводот се препознаваат како фрагменти на еден поопфатен јазик.

Според Дерида, не постојат платоновски форми што им подлежат на концептуалните замисли. Немаме никаков вид на Пра-знаење за тоа што е “живот” или “семејства”. Нема ништо, никакво чисто значење зад зборовите, зад јазикот. Наместо тоа, за Дерида, животот - или “надживувањето” (*Überleben*) - е суштински присутно во терминот превод (*Übersetzen*) и станува за него почетна точка од која започнува да разбира што значи живот и семејство. Деридино пишување никогаш не е лишено од усет за љубов кон животот, љубов кон јазикот, игра на јазикот. Во животно-афирмативна смисла, Деридино пишување е квазирелигиозно, факт што може да ја објасни неговата наклонетост кон Бенјамин/Хајдегер. Деконструкцијата е замислена како позитивна сила што го проширува телото на јазикот не само во симболичка смисла, туку исто така и во физичка смисла. Попрво со еден процес што физички, материјално отвора отколку со некој што апстрактно сфаќа и затвора, деконструкцијата, реконституирајќи без да претставува, овозможува примање и давање, допушта љубов и растеж. Преведувањето, повеќе од било кој друг начин или форма, комплентира и реafirмира, обезбедувајќи преживување *via* едно раѓање, еден процес на повторно раѓање; оттаму и значајноста на преведувањето во деконструктивистичката шема на нешта. Бенјамин пишува дека, во превод, оригиналот станува поопфатен; Дерида додава дека преводот се однесува како “дете” кое не е само “продукт” подложен на законот на “репродукција”, туку кое покрај тоа ја има

“моќта самостојно да говори” во нов и стилски различен, надолнувачки јазик, што ја одсвонува “Вавилонската нота” која предизвикува јазиците да растат. Преведувачкиот процес обезбедува повторно раѓање, регенерација, никнување, “свет растеж” на јазиците воопшто, и, според Дерида, средства со кои се разбираме себеси.

Преведувањето, вака сфатено, не не става во допир со извесен вид на оригинално значење, туку со мноштво на јазици и значења. Во согласност со Дерида, тој што пишува никогаш не пишува во само еден јазик туку во мноштво јазици составувајќи некои нови значења а искоренувајќи некои други. Дури и “коректните” преводи притајуваат, и егзактните копии пренесуваат поинакви значења. Првобитната невиност се губи кога преведувачот го дополнува и модификува оригиналот. Започнуваат да се појавуваат сиви зони помеѓу јазиците - гранични линии. Траги, белези на расплинати значења повторно стануваат видливи - ниту недопрени ниту објективирани туку такви кои сè уште живеат, преживуваат.

Деридината “теорија” на преведување не е теорија во традиционалната смисла на зборот - таа не е прескриптивна ниту пак предлага подобар модел на пренесување. Наместо тоа, таа сугерира дека помалку треба да се мисли во смисла на копирање или репродуцирање а повеќе во смисла на тоа како јазиците се еден со друг поврзани. Белезите, трагите, афинитетите кон другите јазици се симултано присутни со претставувањето на она на што текстот се однесува. Бидејќи при преведувањето јазиците се допираат макар и малку или површно, пред тие повторно да се разделат; можностите се прикажуваат самите себеси пред чинот на именувањето и идентификувањето да ја запре интерактивната игра. Краткотрајните моменти на она на што Хајдегер реферира како на несфатлива ситуација можеби застрашувачки можат да бидат почувствувани од страна на преведувачот во текот на преведувањето. Во преведувањето Дерида е заинтересиран за процесот пред да отпочне именувањето, додека “нештото” сè уште не е. Така процесот на преведување го деконструира текстот враќајќи не еден момент пред нештото да биде именувано, со тоа правејќи ја видлива патеката по која значењето било пренасочено или извртено.

Се чини главната теориска поента на Дерида е тоа дека нема никакво чисто значење, никакво нешто зад јазикот што треба да се претстави, ништо (во апсолутна смисла) што треба да се претстави. Во ова се состои радикалноста на деконструкционистичкиот проект. Слично со формалистичката позиција, за деконструкционистите она што постои е континуиран ланец на означување што се состои од јазици во една константна состојба на поигрување, заемно дополнувајќи се еден со друг. Сепак, покрај таквиот континуиран ланец, формалистите настојуваат да ги постават унифицираните уметнички дела како цел во рамките на системот, што според Дерида е многу кривка претпоставка. Згора на тоа, формалистите вметнуваат извесен вид подлежачка структура на лингвистичкиот систем и извесен вид на поредок во еволуцијата на јазикот, додека Дерида претполага безгранична шаховска табла и рандом, случаен развој, без некаков крај. На тој начин Дерида го демитологизира формализмот со неговите подлежачки форми.

Во согласност со ова, преведувањето престанува да се гледа само како операција што се извршува помеѓу два одделни јазика, наместо тоа, се согледува како процес кој постојано се извршува исто така и во рамките на самите јазици. Граничните линии помеѓу јазиците исчезнуваат. Во секој лингвистички систем во постојано делување се веќе неколку јазици - сите јазици содржат елементи од други јазици, исто така содржат и нестабилност, двозначност во нивните сопствени рамки. Историски гледано, теориите на преведувањето

- и пред и по Јакобсон - претпоставуваат различни и одделни системи. Според Дерида, во преводот, непрочистеноста се самопројавува, случајностите се јавуваат и станува видлив процесот на десхематизација. Постојат паралели помеѓу “translate” и “differ/defer” за кои се свесни и Дерида и преведувачите. Етимолошки, “translate” е изведен од латинскиот збор *translatus*, “пренесен преку”. *Translatus* е партицип од минато време од *transferre*. Ако го поделиме на *trans* и *ferre*, можеме да ја видиме блискоста на зборот со *dia* и *pherein*. Латинскиот термин *ferre* значи “превезува” или “транспортира”, и често бил употребуван да значи носи пренесува со замисла на движење (Хомер), а исто така значел поднесува, трпи. За деконструкционистичкото преведување е значајно тоа што тој упатува на смислата на патишта или начини што водат до некое место како што вратата води кон градината, или патот води кон градот, изразувајќи смисла на распостилање или протегање кон нешто. Експериментирајќи со можните избори на зборови, она што станува очевидно е малата разлика помеѓу многу сличните зборови, пракса која ги изложува границите на јазиците. Самото изложување на границите и неможностите исто така раѓа нови алтернативи во една зона помеѓу која не е ниту еден јазик ниту друг, туку нечујно разликувачки простор неограничен ниту од едниот ниту од другиот. Ставајќи молив на хартија, и избирајќи една можност, се покажува дека нечујната мисла што се чинеше како можна помеѓу јазиците е одложена, одолжена, избришана од ограничувачкиот избран термин.

Деридиното дело сугерира дека теоријата на преведување може да биде најдобро “поле за проучување” кога би почнала да ги истражува овие нечујни траги, можностите што се покриени додека зборуваме. Теоријата на преведување е опремена, како што Попович докажа, да ја следи “нечистата” игра на сите грешки, проблеми, незгоди, недоволности, разидувања, и разлики. Иако ова не е она на што реферира Дерида со својот термин *différance* - нешто што не може да се задржи или сфати - една ваква анализа може да биде исто толку блиска како онаа што би го откривала ова нечујно својство на јазикот. Пренебрегнувањето на таквите можности, она што историски гледано го правеше теоријата на преведување, само ја перпетуираше нејзината неадекватност. Дерида го претпочита терминот “регулирана трансформација” наместо преведување, бидејќи тој смета дека ние никогаш не ќе имаме транспорт на чисти означени од еден јазик на друг:

Разликата никогаш не е чиста, ниту пак такво е преведувањето, и наместо поимот за преведување ние треба да го супституираме поимот за *трансформација*: една регулирана трансформација на еден јазик со друг, на еден текст со друг. Никогаш не ќе имаме, ниту сме имале, работа со некаков “транспорт” на чисти означени од еден јазик на друг, или во рамките на еден и ист јазик, што означувачките инструменти би го оставиле невин и недопрен.

Секако, еден таков приод би настојувал да ја прекине моќта на трнсценденталното означено и да го ослободи полето од пресметнувачки преводи во смисла на нивно доближување до чистата еквивалентност. Можеби тој исто така би ги ослободил литературните знајци од конструирања на именувања со цел да се слуша и мисли, не во смисла само на еден или друг јазик туку во онаа сива зона која сè уште нема граници, која е одвај видлива, која нема име и не е.

Превод: Жарко Трајаноски  
извор: *Translation Studies*



# ЛОКАЛНА СЦЕНА

## ГАДЕЊЕ! Повторно, истата состојба.

Ми се смачи од психологија и од философија, од моите чувства и мисли. И од тајната на светот ми е смачено....од моето јас ми се гади. Смачено ми е од термини, терминологија.... користење на точно одредени зборови за да се изрази невидливото. Од барање начини како да се изрази црнилото на душата а да не се падне во истите замки, ова е тоа а тоа е ова ит.н. Смачено ми е од прашања и анализи и поетичност на објаснувањата. Од препотентноста и сигурноста на знаењето за кое смртта е шала, ништо. Смачено ми е од тврдоглава неодлучност, од задоцнети сознанија. Од смрт и живот, ни ваму ни таму. Смачено ми е од амбисот меѓу јас и нејас, ти и ти, од сите ми е мачно, присутни, отсутни, вистински и лажни, временски и просторни. Вакви и такви, разнобојни. Од целиот спектар ми се гади. Од 19 век, од 20 особено. Од SF. Од НИЕ. Од сегашноста и нејзината рамнодушност кон сè. Мачно ми е од ова набројување. Од крајниот исход на сè. Од минливоста на оваа состојба која заради тоа е неизбежна. Ми се гади од причината за моето лично постоење и сидот помеѓу мене и неа, нејзината непријатна важност. Ми се гади од немоќ, од ладна перцепција, незасегнатост, гледање во една точка, ми се гади од грешки големи и животни, мали и небитни. Ми се гади од провидност. Од филм-музика театар-книжевност и од сè во нив што не заслужува гадење и мачнина, посебно од тоа. Всушност смачено ми е од ова. Ми се гади од искреност, комуникација од било кој вид, особено од пишување ми се гади, од овие обиди целта да се погоди со свесно промашување. Од стравот и од страста, црна дупка, бездна итн. Ми се гади од интерес кон природата... смачено ми е од ливади, бумбари и птици. Ми се гади од диви и питоми животни. Од манири, однесување, маски, закони, правила, напнати атмосфери. Ми се гади од позадината на сето тоа. Ми се гади од коренот на сите зборови, од способноста да молчам; од сите застрашувачки мисли кои во моментот ме предупредуваат да престанам со гадењето -или- ќе ми се случи нешто толку гадно во однос на кое сето ова е ништо. Но ми се гади од хаосот кој е сокриен и се крие зад редот, посебно од обратното, потоа од сè што е можно и замисливо. Ми се гади од тоа својство на разумот, можеби и од сите негови својства, да ги гледа работите такви како што не се додека се чувствуваат, од таа парцијалност и исклучителност ми се гади. Од случајни откритија, животни искуства, континенти, острови, океани. Ми се гади од ироничност, љубезност, од напад и одбрана. Од мојата лична дволичност, глупост, од мојата слика за себеси, од

било чија слика за било кого. Од непредвидливост, средби, приказни, градови, војни, историја, ми се гади од авторитет и неприкосновеност на субјективно доживување. Ми се гади од симболизам и метафори, скриено значење. Ми се гади од драми и динамики, од контрола врз ситуација. Ми се гади од ситуација. Ми се гади од радио, реклами, трговија и пари. Ми се гади од тромост, неподвижност, мрзливост и болести. Има ли нешто од кое не ми се гади? Ми се гади од себеси. Смачено ми е. Ми се гади од детерминизам, ова е последица на тоа, ми се гади од условеност. Ми се гади од општоста на гадењето. Од двосмисленост. Смачено ми е од пораки кои треба да се дешифрираат. Ми се гади од тоа што од нешто би требало да не ми се гади, барем нешто што би било мотив да се издржи гадењето до крај, сила и против-сила. Ми се гади од сите делови на целината особено од нејзината самодоволност. Ми се гади од недовршени работи. Од човечка мудрост и практична примена... ми се гади од здрава исхрана, од сиромаштија и богатство секако и од секој вид. Ми се гади од течењето на времето наваму натаму, од реки и ел.енергија, техника, цивилизација, политика и пропаганда. Смачено ми е од тоа што сè е поврзано со сè и нема ништо што може да се исклучи. Ми се гади од бубашваби од нивната навидум непотребност. Ми се гади од дијалог, дискусија, дискурс, дијалектика и воопшто од сите зборови на Д. Ми се гади од култура, вести, манипулација. Ми се гади од натамошниот тек на настаните. Ми се гади од надворешност на внатрешноста. Ми се гади од Фројд и од Ниче. Ми се гади од убеденост во нешто која со тек на време исчезнува. Ми се гади од заборавање, механизми, сонови, митологии и детства. Од парадокс. Од интегритет и од негово нарушување. Ми се гади од копнеж и незадоволство. Ми се гади од сенката која моето тело ја создава наоколу, од нејзината таинственост ми се гади. Од гладта, од стомакот, од светот ваков како што е, ми се гади од безбројноста на неговите облици и нивната непостојаност и од бесконечноста на теориите зошто е тоа така. Ми се гади што за истите овие работи можно е да напишам химна изразувајќи почит или восхит. Ми се гади што не го правам тоа. Ми се гади што нема ништо од ова гадење. Ми се смачи од продолжување, будење, спиење, повторување, гадење. Ми се гади од полнотија на празнината, од скриени жарчиња и потиснување. Ми се гади од социјализам, комунизам, феудализам, капитализам, од секаков облик на општествено уредување, од неговата божемна систематичност. Ми се гади од кучиња кои лаат,

живи и мртви. Од Скопје ми се гади толку колку што е потребно. Ми се гади од математика и нејзината немој да ја пресмета веројатноста да се родев на друго место во друго време, да не бев јас јас, да не ми се гадеше. Ми се гади од весели луѓе кои во суштина се среќни што не по своја заслуга се родени глупи и од таму неспособни за гадливост. Ми се гади од некои поблаги форми на гадење, култивираност, утеха, надуена самоувереност дека е сè совршено, така како што треба (да е). Ми се гади од индустриска револуција, од смртта на земјоделието, ми се гади од ресторани, хотели, трпезарии и келнери. Ми се гади од самиот чин на месождерство, од медицина, хуманизам и екологија. Ми се гади од она заради кое и ми се гади. Ми се гади од разликата меѓу исток и запад и од мојата длабока убеденост дека не постои никаква разлика меѓу ништо и ништо. Ми се гади што секој суд е само работа на моментално расположение. Ми се гади што моменталноста е неподнесливо долга, речиси бесконечна, скоро не постои. Ми се гади од недопирливоста на идеите. Ми се гади што една идеја не може да се пипне како што се пипка еден камен, врата, растение. Ми се гади што мислите можат да се запишат. Ми се гади што дури и водата може да се пие. Ми се гади од предметна реалност која има лице, човечко, ми се гади од неговите брчки исто колку и од неговата безвременост. Ми се гади што Сартр се извинува заради својата мачнина. Ми се гади од ограниченост не повеќе отколку што ми се гади од едно некакво нешто без граници. Ми се гади од божемно преведување на различни јазици кога сè всушност е на еден единствен и ист јазик и ми се гади од него, а камоли да го преведувам. Ми се гади од договори, планови, рокови, цели. Ми се гади од спокојно течење на времето во едно скриено катче од светов. Ми се гади од законите на логиката според кои бесмислено е два пати од едно исто нешто да ми се гади, како што ми се гади, од сите исти нешта. Ми се гади од такви непресушни извори. Од инспирација и од етимолошкото потекло на овој збор а исто така и на зборот етимологија. Ми се гади од многу работи кои не се искажливи, со зборови и со друго. Ми се гади од Македонци-Шиптари-Германци-Албанци-Босанци-Грци-Срби и од СИТЕ народи на светов, апсолутно од сите кои постојат. Ми се гади од идејата за нивно обединување. Ми се гади од апсурд. Ми се гади од космополитизам. Ми се гади и од космосот. Ми се гади од погрешни толкувања. Од правци, движења, организации и институции. Ми се гади од оние кои се согласуваат со моето лично гадење немајќи

друг избор, немајќи сопствено гадење. Ми се гади од оние кои не го разбираат моето гадење мислејќи дека јас го разбираам. Ми се гади од сплетки, оговарања и лудници. Ми се гади од осаменост, ми се гади од стадо, ми се гади од поединец. Ми се гади од начин, форма и стил. Ми се гади од одреден историски контекст. Ми се гади од буквализам и фатализам. Ми се гади толку многу од самото гадење по себе, што објектот на гадењето станува небитен и ми се гади по инерција, ми се гади од навика - ми се гади од инат, каприц и своеволност. Ми се гади чисто за да не ми се гади, ми се гади заради можноста клинецот со гадење да се извади. Ми се згади толку силно што покрај тоа што исчезнува објектот на гадењето, ќе исчезне и субјектот. (А ми се гади од ствари сами по себе, како од ретко што друго, на пример, може да ми се згади и нешто од што никогаш не би ми се згадило.) Ми се гади од државна и приватна сопственост, од бирократија и шминка. Ми се гади од тоа дека едноставно пишувам се што ми паѓа на ум, и ми се гади од принципот на асоцијации. Ми се гади од таа слобода да не ги одбирам нештата од кои ми се гади, туку ако ми се гади од едно нешто, зошто тогаш да не ми се згади и од другото слично или различно нешто доколку е тоа подложно на гадење, и така постепено сè да ми се згади, до крај, а потоа повторно сè од почеток.... Ако ми се гади од планетата Земја, зошто да не ми се гади и од некоја друга планета, Марс или Сатурн, Уран, и слично, во што е разликата, а во што - гадењето? Земјата ја има таа слободна волја да одлучи дали да ми се гади или не. Мое е да се гадам доколку за тоа постои потреба.

*(Byge)*





**Т.Б. Трачери се банд од Куманово и прилично се нетипични за нашите рок-н-рол прилики затоа што се автентични и жестоки, затоа што ја достигнале онаа важна точка кога искуството се претвора во сублимација, гадењето во креација, а притоа не губејќи од силата, затоа што нивниот хумор има многу емоции, затоа што се движење на отпорот, и затоа што доаѓаат од “внатрешноста” (на очајот?), од нам соседните маргинални орбити (Скопје - Куманово, две бесмислени ханзапласт-ленти (а доле - раништа!) во овој орбитален маргинариум без центар што космос се вика). Заедно со овие шест песни одат цртежите на Сениша, ко некоја чудна замена за музиката, која ионака - на нас, луѓаците и неприлагодените - ни свири нон-стоп.**

## ВИДЕО ЗА СЛЕПИ

Видео за слепи?

Стерео за глуви?

Младост за стари, среќа за млади,  
ајде народе, давајте пари.

Човек без рака се каса за газ,  
и без да го допреш исфрла млаз,  
10 годишно девојче со 1100 мажи,  
бебе јаде метални гаражи,  
чичко кој од нос вади 100 кила руда,  
црно маче игра шах со Буда.  
Бел глушец дупи жирафа,  
на монструм во вени му тече портокал-  
јафа,  
во чаша плива чудо од дете,  
со бакрена жица чорапи плете.  
Баба на која трет пат и растат заби?  
Интелектуалец јава на диви тараби,  
во мала чаша 10 литри млеко,  
човек без заби не јаде меко,  
вистинско чудо, молва телевизори  
крши,  
едномесечно бебе се храни со мрши,  
злобна тетка мие заби со метла,  
ајде влегувај народе да ја видиш  
својата иднина светла.

## ПСИХУШКА

На скалите седиш  
Светот улав трча  
Шишето го кршиш  
И џвакаш срча

А имаш добра работа  
Мртовци ти возиш  
Шлогирани и усрани  
Но ти се грозиш

Бардовци тебе  
Тебе не ти гине  
Докторката те мерка  
и вика те “сине”

Нејќат да те гледаат  
Како се прчиш  
Повраќаш и плукаш  
И ко бојлер брмчиш

Док не зинеш  
Нема да загинеш  
Не, не, док не зинеш  
Ти нема да загинеш.

## СМРТ

По небото шетам,  
облаци пасам,  
не ни сонував  
дека вака ќе се спасам.

Мака ми беше,  
но немав каде,  
дилема беше,  
да се убијам или да се  
краде.

Земјата ја гледам,  
и од облакот земам,  
по сè што сум тагувал  
тука потреба немам.

И по небото шетам  
и од облаците пасам.  
А доле е гласање,  
боже, јас нема да гласам,  
о не, јас нема да гласам.

## АЦЕ, АЦЕ

Не беше пијан, не пушеше ништо  
само за да видив дека не сам крава  
на Ацета му пријде треснага по њушку  
све за одну смрдлу што више нејќе да ми  
дава.

Силно га поткачи, скрши си га руку  
успеја само лице да му испркам с'с вотку  
пун кафиќ људи испразни се за час  
к'да Аце одеденпут извлече мотку.

Аце, Аце, ти господ, ти цар  
Аце, Аце, само немој за косу  
Аце, Аце, ти господ, ти цар  
Немој, Аце, ја сам рокенрол цар.  
\*рефрен, 2X

Без мозак си бе келчо, кажа ми Аце  
ти ли ќе удараш европскога шампиона  
главу ќе ти набутам у клозетску шољу  
среќан си што си жив, да те ебу коња.

Мое рокерско срце престана да тропа  
онесвести се, падна на његови руке  
раја плашљиво сиркаше унутра  
само чу: “бреј, почнава и педери да ми  
задавав мукe”.

рефрен, па соло.

## ДОМАШНА АТМОСФЕРА

Седиме на маса,  
кафето пред нас,  
од гравот што го јадевме  
испуштаме гас.

Седиме и молчиме,  
јас цигара пушам,  
ко скот ме гледаат,  
со чадот ги гушам.

Одамна не се трпиме,  
добро се знаеме,  
ко кучиња на ланец  
еден на друг лаеме.

Ангели без гаџи,  
секој во свое,  
не даваш ништо,  
не гибај што е мое.

Секој од нас  
сонува ист сон,  
тој сам во куќата,  
другите под бетон.

## АНГЕЛ-ДЕТЕ

И мама те сака,  
и тато те сака,  
поминуваш низ врати  
без да допреш квака,  
со здравјето си добар,  
немаш никаква мака,  
од зараза се плашиш,  
не подаваш рака,  
и добро си дете,  
секој те цени,  
исправено одиш,  
кралска крв во твоите  
вени.

Ти си ангел-дете,  
пред секој твој чекор  
мајки ти прашина мете,  
тањирите два пати ги  
брише,  
пиеш само од кристални  
чаши,  
никако од шише.  
Ти добро си дете,  
еден чичко на тебе пази,  
ако некој само те чепне,  
тој скокнува и го гази.

# КРАКАТАУ И КАЉОСТРО, РАДИО-ЕМИСИЈА

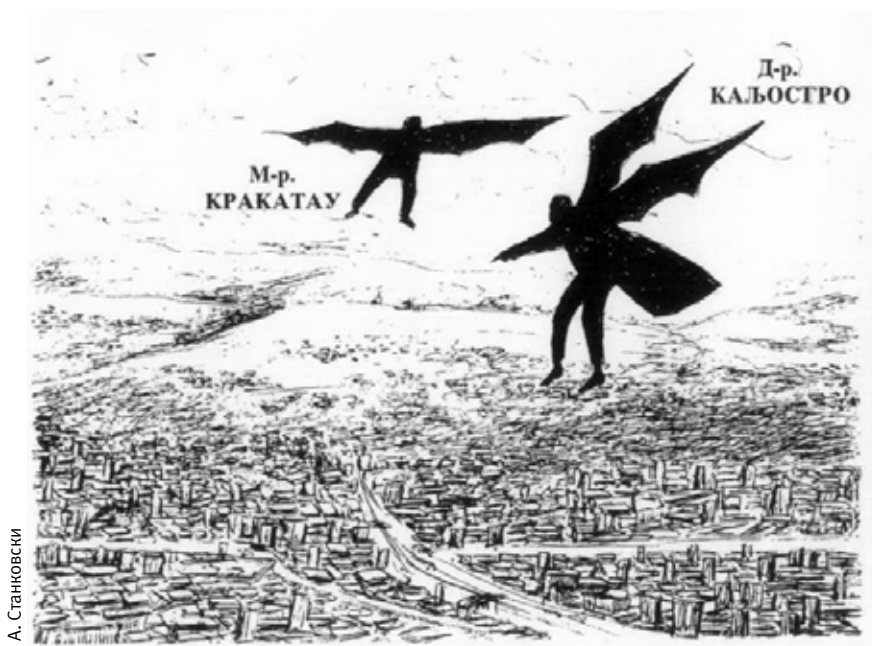
Веќе три месеци на брановите на Студентското радио (88,4 MHz) оди една по многу нешта необична емисија. Нејзини водители се магистер Кракатау и доктор Каљостро, личности инаку познати во еден тесен круг на стариот скопски андеграунд. Емисијата обично трае 120 минути (секоја сабота од 20 до 22 ч.), технички често е неспретна, нема соодветни џингови (вообичаена слабост на скопските радио-станции, а и кога ги има - 103, на пример - очајно се претенциозни и недуховити), музиката не е баш прецизно одбрана... но: личностите на мг. Кракатау, посебно, и М-р. Каљостро, нешто помалку, се толку маркантни и толку често се случуваат мошне бизарни и инвентивни литерарни споеви во нивните дијалози, што богоми се создава искрење со прилично креативен набој. Од тие причини Маргина реши да ви ги претстави со еден мал исечок од емисијата емитувана на 3.12.94., во која гости беа една одлепено стереотипна личност по има Трифолио (чест гостин, инаку) и господинот Оникс, попознат како др. Дулитл, инаку доктор по медицина и фармација, сопственик на неколку аптеки во градов и човек кој тајно (како инаку?) се бави со алхемија.

## Кратки биографски цртички:

**магистер Кракатау:** генијален сликар и вулгарен политички полемичар; едното крило му е малку подгорено па затоа последниве стотина години гравитира кон пингвинска еманација (се дружел како со Бодлер така и со неговиот албатрос; како со Флобер така и со неговиот папагал); феноменален познавач на историјата на сликање на животни; пријателите ги бира според степенот на птицоликост што го поседуваат (П. Вулкански, на пример, 31,3 % од него е клун; остатокот е од вулканско потекло; в. го автобиографското дело Кракатау и Попокатепетл загубени во лавиринтот); магистер Кракатау инаку е еден од најфанатичните заговорници нашата безимена земја да го добие името Маусдонија; зиме живее во оставените штрковски гнезда во Скопје, лете заминува за Келн, кадешто глуми во филмови со препарирани животни; неженет.

**доктор Каљостро:** неговиот вистински психолошки профил е тотална мистерија иако неколку пати бил на опсежни психолошки испитувања; Апстрактниот Скарфејс и Снежниот Принц се само некои од неговите прекари; за разлика од мг. Кракатау, мг. Каљостро гравитира кон минус, кон мраз.

Така фино го исполнуваат првиот алхемичарски принцип, спој меѓу огнот и ледот. Каљостро не е птица иако има некои рудиментарни пердувчиња и канџички, но затоа често лета (за разлика, пак, од Кракатау), иако се претпоставува дека тоа и не е летање туку левитирање научено од скопската легенда Пепси; а може и сама да е халуциноген ефект, тнр. Мандрак-синдром, за тоа сè уште се водат полемики; омилен писател му е Бароуз иако, во својата неодгатлива длабочина, Каљостро презира било каков тип на уметност; оженет, едно дете.



А. Станковски



## Фрагмент од емисијата емитувана на 3.12.94.

**Кракатау:** Добравечер, Маусдонци. Еве ги пак вашите Каљостро и Кракатау кои веќе ви стануваат познати како тие излитени тапети на вашите мозочни дувла, одвнатре познати, сакам да кажам.

**Каљостро:** Вечерва со нас се и вам познатиот угледен граѓанин на околицата Маусдонија, господинот Трифолио и, плус, вам тотално непознатиот господин Оникс, првиот експлицитен алхемичар во нашава емисија, човек кој илјада пати повеќе од нас, бедните драгстор-каубои, знае за целата фармаколошка длабочина на нашите минорни мозочиња.

**Оникс:** Добравечер за сите мозочни полутки што моментално лебдат низ градов. Би сакал да кажам...

**Кракатау/Каљостро (заедно):** СОМА, воздухопловна компанија! Не фура во кома, и ве носи длабоко дома!

**Оникс:** МАСО, шмркај СОМА! Аптека Териак...

**Трифолио:** Магистер Кракатау, како да се испразниме вечерва?

**Каљостро:** Ало, Кракатау?

**Кракатау:** Ах, да, пардон. Читајте го господинот По, Трифолио, Пат на месечината, таму имате цела рецептура за празнење...

**Оникс:** Рецептура, а? Еве една приказна, т.е. две (раскажува две дозлабога здодевни приказни за некој Сурушлија што во Лондон по грешка купил чизми за јавање што брзо му се распаднале, и за еден Маусдонец што алчно во Ненајдија купил неколку пара чевли за мртвци, па дома бил непријатно изненаден...)

**Кракатау:** И јас знам приказна за Сурушлијата, за неговиот “опанак”, широко свртен нагоре, за беспрекорно балансирање кога се врши нужда на отворено поле...

**Трифолио:** Кој за што Кракатау за политика и аеродинамика. Да збориме за Палп Фикшн?

**Кракатау:** Како го превеле?

**Трифолио:** Евтини приказни. Кажете нешто за филмот, мистер Крак; ти го гледаше во Келн, така, а јас сега на една затворена проекција...

**Каљостро:** Уште една ваква елитистичка провокација, Трифолио, и летате одовде. Ова е андерграунд храм, каква црна затворена проекција, ви се молам!

**Оникс:** Андерграунд торањ, магистер Каљостро, така? Од тука полетувате, ако не се лажам?

**Кракатау:** Палп Фикшн: фина зелена боја што продира во сите зрнца на тој филм; плус многу интересна временска структура од седум, осум испомешани сегменти, за разлика - или дури слично - на Милчо... Палп Фикшн е нешто ко филмски Салвадор Дали, знаете, неговите часовници што се топат...

**Каљостро:** А сега саундтракот од Палп Фикшн што љубезно ни го донесе нашиот шпион во естаблишмент-круговите, господин Трифолио...

**Трифолио:** Премиерата на Палп Фикшн е на девети декември, чинам...

\*\*\*

**Трифолио:** господине Охис, кажете ни нешто за вашето име?

**Оникс:** Ох, не Охис, туку Оникс. Црна боја што впира и емитира. Треба длабоко да се чита нашиот славен Вулкански за да се фати фино таа вибрација што пичнуе кога ќе се задрапа жицата Оникс...

**Каљостро:** БЕ-ЕМ-ИКС не, туку СОМА, авион за ДОМА!

**Трифолио:** господине Офис, дали ја знаете мојата приказна за златната рипка?

**Каљостро:** О, не! Дај за Менгеле и Ченгеле, пократка е.

**Кракатау:** Морбидна е.

**Каљостро:** Е па тогаш за Ремпере и Пампур.

**Трифолио:** А она кога Квентин Тарантино го каснала Тарантула?

**Оникс:** Кога јадел тортелини?

**Кракатау:** За разлика од нас кои сме осудени на овие танки напозитанки. Ај се симнеме доле, да лендуеме малку, да пиеме алкохол, да се заебаеме...

**Каљостро:** Ај.

**Трифолио:** Само уште јас да раскажам за златната рипка.

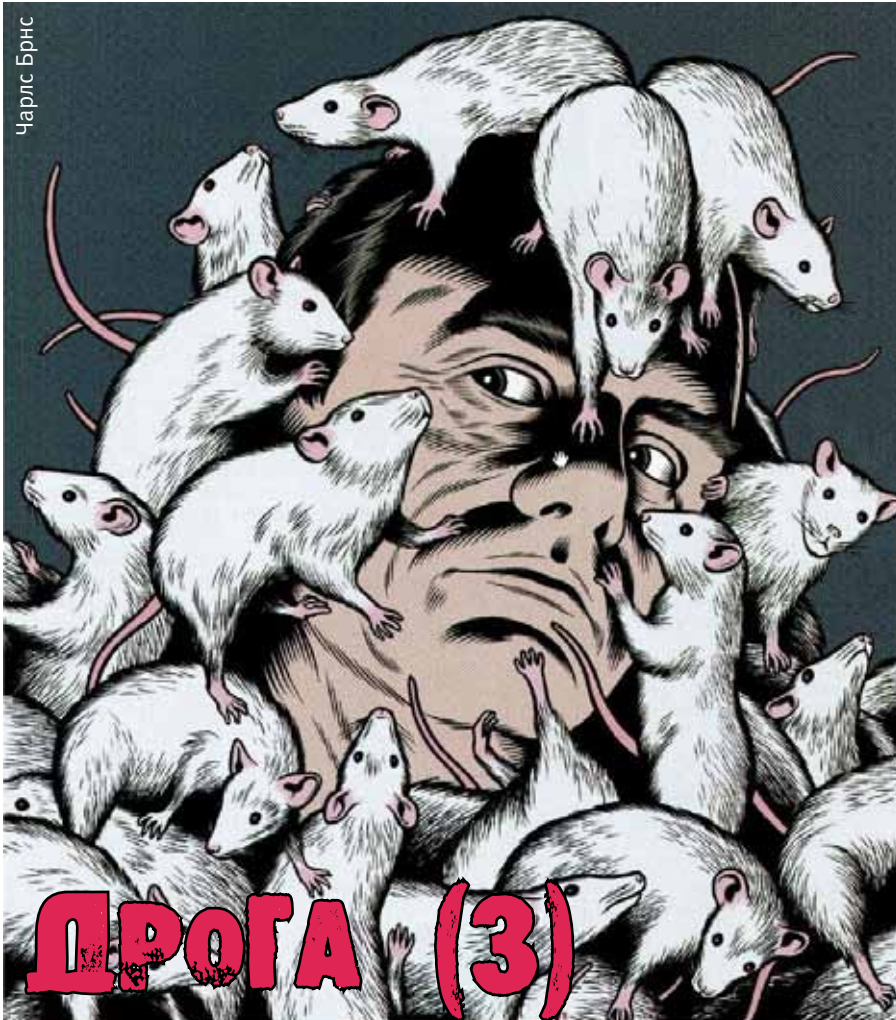
Ете, драги (“маргинаци”) еден од поискричавите дијалози од таа емисија која, рака на срце, често знае да биде и одвратно здодевна и неинвентивна, но тоа е андерграунд стратегијата: спонтаност по секоја цена.

Во следниот број Маргина ќе се обиде да објави еден многу покомплексен колаж од неколку досегашни емисии, надевајќи се дека со тоа барем делумно ќе успее да санира веќе прилично издишаниот ентузијазам на луѓето кои ја прават емисијава.

Маргина и во иднина ќе настојува да обрнува внимание на некои ретки понеобични нешта во нашиот медиски простор, и плус ќе настојува прво да се воспостави соработка меѓу тие пар слабички и по многу нешта инфериорни “независни” медији, а потоа таа соработка да се одвива во насока на многу поголем професионализам, на многу поголема одговорност за изречените нешта.

Се надеваме дека овој медиски преплет меѓу “звучното” и “пишуваното” нема да биде последен.

*литературна агаџиација: Г.Н.Ом*



## УМЕТНОСТ И ДРОГА

Списокот на авторите кои со оваа тема отворија ново поглавје во уметноста е голем, но просторот што овде го имаме е премал за да може да ги опфати баш сите значајни имиња (а и ги има многу).

Почнуваме со фантастичниот експеримент на Изуми Кијо, архитект и универзитетски професор, кој за време на пишувањето на есејот “ЛСД и архитектонскиот проект” предавал општествени науки и го водел еколошкиот програм на универзитетот во Саскачеван.

Потоа еден лупинг во лиричниот (помалку или повеќе разводнет) свет на Анаис Нин (1914-1977), писателка со француско-шпанско-данско-кубанско потекло, блиска пријателка на Едмунд Вилсон, Лоренс Дарел, Антонен Арто, Хенри Милер...

Ги ловиме поединечните здивови на воздушестиот мозаик на Давид Албахари, а потоа преминуваме на искуствата на еден од најоспоруваните автори, антропологот Карлос Кастанеда. Со извадокот од психолошкиот и езотеричен роман на една од најконтраверзните личности на овој век: поетот, теологот, филологот, светскиот патник, алпинист, мистик, духовен учител и маг, Алистер Кроули, одиме во некои посебно деликатни зони, за да завршиме со Филип Дик, култниот СФ писател.

Нора Палмер



# Кијо Изуми ЛСД и архитектонски проект

## Искуство со ЛСД

...ЛСД-то требаше, како на архитект, да ми помогне во проектирањето на објект за згрижување и лечење на ментално заболени. Целта беше: да се разберат некои нивни искуства и проблеми, што при изработката на проектот требав да ги имам предвид. Извор за овој текст се моите лични белешки кои го следеа секое мое искуство со ЛСД, снимените разговори, подоцна и повторното испитување на случувањата. Во одредена смисла, оваа дискусија е, можеби, пребрза, бидејќи по завршувањето на проектот немав искуство со ЛСД во завршената зграда, за да ги проверам решенијата...

ЛСД за прв пат земав во мојата куќа, под водство на Френсис Хаксли и др. Данкан Блевит, психолог кој имал големо искуство со ЛСД. Бидејќи требаа да ме воведат во таквото искуство, немаше никаков обид ситуацијата да се структурира во врска со проблемот на проектирање на објектот за ментално болни. Замислата беше да “уживам” во тоа искуство; да учествува и мојата жена, но таа имаше некои потешкотии бидејќи набрзо ѝ се слоши, повраќаше. Така нејзиното искуство со ЛСД беше кратко и делумно непријатно, иако доживеа некои перцептивни феномени за кои ќе стане збор.

По првата реакција на “напнатост”, како ненамерна контракција на мускулите кога ќе се вкочанат во ладна вода, станав свесен за изостреноста на својата перцепција. Всушност, изгледаше дека сум потполно ослободен од делумната наглувост на левото уво и акутниот астигматизам. Накратко, најизразените промени во перцепцијата во моето прво искуство со ЛСД беа: 1. Можев без наочари да ги читам насловите на книгите од полиците на мојата библиотека, кои беа одалечени околу четири и пол метри. 2. Јасно да го слушам, низ затворена врата, тропкањето на ноктите на нашето куче по подот, додека две чивави се движеа околу помошните згради покрај нашата куќа, на одалеченост од околу девет метри. 3. Ги доживеав во многу интензивирани форма боите и текстурите со посредство на интеракцијата на различните сетила. Всушност, слушав бои, мирисав бои, гледав звук и текстура како речиси директно чувство на допир со очните јаболчници или оптичкиот нерв. Накратко, доживеав истовремено невообичаен и широк распон на перцептивни феномени. Никогаш немав доживеано нешто слично иако бев свесен дека тоа се случува. 4. Не бев способен да го разликувам просторот и времето. Имав чувство дека лебдеам во времето, дека сум потполно “неподвижен”, а сепак тоа што мојата свест за “случувањата” беше повишена не изгледаше контрадикторно, туку вистинито. Кога се шетав по собата со мене се движеше и времето. Кога застанував, застануваше и времето. Кога ќе се најдев на почетната положба, како и времето да се враќаше во својата почетна положба, иако тоа истовремено и се “трошеше”. Очигледно, чувството за време кое се разви од асимилацијата на физичкото време настанато од арбитражната поделба во единици на дневната ротација на земјата, има малку значење за оној тип на перцепција на времето кој може да се јави во сништата, или, како во овој случај, да биде индуциран со ЛСД. Не знам како се поврзани овие два типа на време.

За време на целиот период морав повремено да легнувам и да ги свртам своите мисли кон “внатрешноста” за да ја доживеам бескрајната различност на

визуелните појави, кои ги нагласуваше музиката што ја пушташе Френсис Хаксли. Кога рецитираше песни или зборуваше за својата фамилија станував дел од поезијата или личноста што ја опишуваше...

Кога дојде вечерта, отидовме на прошетка. Беше јасна прериска ноќ, без месечина; небото беше ѕвездено. Вниманието ми го привлече минувачот кој ни доаѓаше во пресрет. Ми се чинеше дека му беше потребно долго време да стигне до нас, да не помине и да продолжи понатаму. Звукот на неговите чекори како да продолжуваше и понатаму, како расипана плоча, иако не изгледаше дека неговата големина се промени кога се приближи и се задржа тука.<sup>1</sup>

Кога застанав и погледнав во небото, забележав дека светот се врти. Мојата помисла во моментот беше дека се наоѓам во една од сликите на Ван Гог во која е прикажан чепрес, а зад него се ѕвездите и целото небо, насликано како на крај од огномет. Подоцна, откако земав ЛСД, можев да ги согледам квалитетите на сликите на Утрило и Ел Греко, кои порано не можев да ги видам. Во случајот на Ел Греко, неговото издолжување на човечката фигура сега ми изгледа како некој животен квалитет, со чувство за протекот на времето. Во Утриловите слики на уличните сцени без човечки фигури, сега чувствувам осаменост и патос на поединецот. Ова се разликува од чувството на “празнина” што таквите слики инаку ми го пренесуваа.<sup>2</sup>

Моето следно искуство со ЛСД беше во ситуација со која ментално заболениите можат да се сретнат во една типична институција. Тоа се случи во универзитетската болница во Саскатон, под супервизија на др. Абрахам Хофер, и во болницата Саскачеван во Веибурн, под супервизија на др. Хемфри Озмонд.

Прва карактеристика на тие искуства беше некаков тип на психијатриска емпатија со оние кои сочувствуваат, без оглед дали сочувствувањето е изразено или не. Јасно можев да почувствувам непријателство од друга личност, и изгледаше дека таквото непријателство ме загрозува и ме прави претпазлив. Подоцна, на одделението, меѓу луѓето чии лица ми беа непознати, се јавуваше, кога ќе се појавеше чувството на загрозување, и елемент на страв. Исто така, ако другата личност беше уплашена, можев да го почувствувам нејзиниот страв.

Станав, всушност, свесен за различните видови на околина. Ова може да се изрази едноставно, но не сосем точно со помош на придавките како што се цврсто, меко, топло, свежо, жешко, ладно, еластично и т.н., со визуелни, звучни, тактилни, ольфакторни и други квалитети. Севкупниот ефект од околината беше, можеби, склоп на сите овие квалитети помешани, засилени и сигурно неизречиво претставени со погрешна перцепција на времето. Времето како елемент е сеопфатно, а сепак специфично. Изгледаше, на пример, дека е потребно повеќе време да се помине низ долг ходник кога репетитивните елементи се поклопуваа со единицата за време. Оваа временска единица е лична мерка која проистекува нечиј сопствен телесен ритам: работата на срцето, дишењето, или други физиолошки феномени. Времето не зависеше само од визуелниот ритам на физичката средина туку и од акустичкиот ритам на самата зграда, кој беше под влијание на вообичаените звуци на зградата како што се звуци на мотор, вентилатор, чекори, машини за пишување, правосмукалки, свона и елементи кои можат да се стават под контрола како што е звукот на свирче. “Пријатната” соба изгледа дека требаше да има визуелен и акустички ритам во склад со своите духовни, визуелни и тактилни квалитети.

<sup>1</sup> Види ги Кафкините шетачи, минувачи, тркачи и персиски јавачи.

<sup>2</sup> К. Изуми: *Some Considerations on the Art of Architecture, The Structurist*, расправа за извесни односи на уметноста кон проблемот на проектирање на околината, и посебно за одговорноста на уметникот кога учествува во создавање на околина за други луѓе.

Во времето од 1954 до 1958 имав пристап во сите одделенија на болницата Саскачеван во Вејбурн и многу можности да разговарам со различни пациенти и на одделенијата и во трпезаријата. Подоцна, под дејство на ЛСД, се помешав со пациентите на Универзитетската болница во Саскатон. Покрај тоа, некои бивши пациенти ги забележале своите коментари во писмата до др. Хофер и др. Озмонд, а тие ми ги пренесуваа информациите битни за изградбата на објектот.

Почнав да ги разбираам многуте забелешки на пациентите. На пример: “собата” е продупчена и пациентот се гледа себеси како истекува. Можел да го види и своето тело како станува желатинеста и флуидна форма и како истекува низ пукнатините и отворите (не прозорците и вратите). Понекогаш им се чинело дека нивниот дух или душа добиваат “гасовита” состојба и како им бега. Да се биде “вчудоневиден” од монотонијата на една боја, каква што е светло-окер долж целата институција, може да звучи контрадикторно, но такви феномени имало, и тие можеле пациентот да го направат неподвижен. Под од плочки, висечки таван и слична “униформност” придонесуваа за конфузија на пациентот во воспоставувањето однос кон просторот и времето. Пациентот можел да биде просторно блиску до креветот, но поради бројот и распоредот на креветите во собата, времето потребно да стигне до креветот може да му изгледа бесконечно. Наспроти тоа кога во собата имало само еден кревет, изгледало дека е “поблиску”. Зголемувањето на бројот на сличните елементи во собата, изгледа, ја зголемувала “просторната”, и/или “временската” димензија на времето.

Важно е да се овозможи во просторот да се влезе ненаметливо и лесно, без чувство дека сте на бина или дека сте набљудувани, и без чувство дека се наметнувате на нечиј психички простор. Ова последново е посебно акутно кога се поминува покрај друга личност или група на луѓе во “тврдиот” ходник. Чувствувајќи дека ходникот треба да биде “мек”, “да вовлекува во себе”, дури и да биде “еластичен”, така да може да се “испапчи” кога е потребно две личности да се разминат.

Тврдата, блескавата, рефлексивна површина на подните плочки, мазните плочки на ѕидот и белите на таванот, создавале простори со застрашувачки карактеристики, посебно ако во нив биле присутни и други луѓе. Акустичните карактеристики на таквите затворени простори го засилувале ефектот на “строгост” и оваа карактеристика станала неодолива од психичките и физичките напнатости.

Следниов цитат е извод од писмата на бивш пациент кој знаел за моето интересирање за потребите во околината. Ми го испрати др. Хофер.

*“На шизофреничарој му е потребно повеќе простор околу на другите луѓе. Секој околу себе има простор во кој се чувствува слободно и пријатно. Неговата големина зависи повеќе од индивидуалните потреби, вклучувајќи ја и потребата за приватност, околу од самата квадратūra.*

*Постои потреба за простор кој овозможува слобода на движење во склад со можността личността да одржи рамнотежа; и потреба за друг “простор” во кој човекој би можел да ги насочи мислите на она што го работи, без пречки. Околината не е само “место”. Тоа е чувство на средината која може да се промени така што личността ќе врши промени на околината или на себе.*

*На шизофреничарој му се потребни дојолниелни амортизери за сеќавањата за да се чувствува пријатно во својата околина. Под “амортизери” подразбирам социјална и емоционална слобода телото да се ускладува со околината на начин кој ја штити неговата слобода да донесува одлуки без пречки, начин кој води сметка за она што е најлично.*

*Луѓето не можат да разберат зошто шизофреничарој е толку брз или*

*сјор, амбициозен или мрзелив, весел или ѿажен и.ѿ.н. Пред сè, болесѿа не е ѿредизвикана од срединаѿа. Таа е ѿредизвикана од биохемиски ѿореметјувања, а ѿосѿои и факѿор на наследсѿиво. Ова не значи дека околинаѿа не е важна. Таа сѿанува ушѿе ѿоважна.”*

Наведениов пример, типичен за тој тип на единствени искуства што можат да се појават, е поинаков кај секоја личност, и укажува дека визуелно и на други начини забележаната околина може да влијае на тоа како некој се чувствува во одреден момент. Под ЛСД доживеав потполна меѓузависност на духот и материјата во смисла на перцепција на околината. Очигледно, проекцијата, како и вовлекување на сопствените “психи” во елементите на околината, типични се за многу ментално заболени.

## Што е земено предвид при проектирање на Психијатрискиот центар Јорктон

Некои увиди што ги стекнав под ЛСД можев да ги применим во проектирањето на Психијатрискиот центар Јорктон, кој беше првиот покраински центар изграден по планот Саскачеван. Првобитно предложениот кружен облик на зградата, замислен по концептот “друштвеност”, беше одбиен од администрацијата и од другите задолжени со образложение дека сме “отишле предалеку”. Сигурно тој облик им изгледал “необично” на “нормалните” луѓе кои биле вклучени во изградбата на овој објект за ментално болни. Немаше ни можност да се провери неговата “погодност” за ментално болните. Занимливо е да се спомене дека др. Т. Е. Весковиќ 1957 год. ја истражуваше перцепцијата на некои од пациентите во болницата Саскачеван во Вејбурн. Иако неговото истражување беше независно од нашата работа со концептот “друштвеност”, тој дошол до заклучок дека “големите простори треба да бидат кружни, бидејќи сите живееме во кружен свет (хоризонтот е околу нас) и нашите сетила се подобро прилагодени на кружен отколку на правоаголен простор”.

Градежните кодекси и нормативи за изградба на болницата за кои биле дадени средства, во тоа време не го допуштаа нашиот проект на “друштвеност”, па концептот го “реинтерпретиравме” за изградбата на Јорктон болницата во сегашниот облик воопшто да биде можна. Потоа, на барање на Гордон Хјуз, управник на Отсекот за проектирање на болници при Федералното министерство за здравје и социјална заштита, нашиот тим асистираше во ревидирање на стандардите за проектирање и изградба на објекти за грижа и лечење на ментално заболени (Министерство за здравје и социјална заштита, 1965 год.).

Завршниот проект на психијатриската болница Јорктон предвидуваше комплекс кој опфаќа неколку мали правоаголни згради. Невообичаените карактеристики на овие згради е тешко да се опишат или визуелно да се илустрираат. Најбитно е тие да даваат единствено доживување на просторот во кој сите елементи на зградата се блиски. Нема никакви обиди да се постигнат илузии, така чести во архитектурата, како што се, на пример, илузијата дека просторот е поголем отколку што тој вистински е, или да се прикрива преградниот ѕид.

Извесни премиси на проектот утврдени се на самиот почеток, бидејќи, не само строгоста на администрацијата туку и моето сопствено искуство со ЛСД, ми налагаа повнимателен пристап одошто инаку би имал. Под внимателност подразбирам избегнување на предимството што го има еден архитект-уметник, бидејќи искуството со ЛСД ми овозможи да ја сфатам важноста на околината која ја перцепираме. Чувствував дека вистинскиот “успех” на проектот зависи од точноста на мојот увид во тоа како другите луѓе перцепираат. Имаше повеќе периоди на интезивни

расправи, не само со моите колеги од терапискиот тим туку и со самите пациенти. Сè подобро можев да ги сфатам пациентите низ нивните различни начини на комуницирање. Сигурен сум дека оние кои имаат земено ЛСД во врска со негата и лечењето на ментално заболените ќе се сложат дека ова искуство ја подобрила нивната способност да комуницираат со пациентите.

Најважните принципи и премиси на проектот се:

1. Да се обезбеди што повеќе приватност.

На секој пациент му е потребно место на кое може да се повлече кога ќе се почувствува загрозен. Ова негово место може да му служи за таа цел иако е со сосема ограничена големина.

2. Да се доведе до минимум двосмисленоста во архитектонскиот проект и деталите.

Двосмисленоста се јавува кога две различни функции не можат јасно да се разграничат, или кога објектот изгледа како да е нешто друго, а не она што вистински е. Двосмислените функции и структуралните детали создаваат несигурност кај набљудувачот. Одговорот на здравите луѓе на таквата несигурност обично е напнатост, но луѓе чија перцепција е под влијание на болест може да доживеат вистинска вознемиреност кога се соочуваат со двосмислени ситуации.

3. Да се создаде средина која не остава застрашувачки впечаток.

На секој пациент му е потребно охрабрување да ја сочува својата сопствена индивидуалност и идентитет, да не се загуби во масата на другите пациенти. Просторниот и функционален распоред, неопходен за болничката администрација, не треба да биде поразувачки за пациентот. Ако околината придонесува за чувството на сигурност, потпирањето на механичките методи на контрола може да се намали.

4. Да се создадат просторни односи кои ја намалуваат зачестеноста и интензитетот на несаканите средби.

Ментално заболената личност не би требало да се соочува со преголем број избори во својот секојдневен живот, посебно со изборот на пријатели од големиот број на странци. Просторите треба да бидат така организирани што на секој пациент ќе му овозможат интеракција со мала група, да не мора да се соочува со непознати лица. За да ја задоволи потребата за приватност секој пациент мора да има сопствена соба, со сите неопходни елементи кои ја овозможуваат неговата приватност. Бидејќи буџетот не можеше да овозможи приватни тоалети и слични објекти, нив ги сместивме во простори кои даваат нужна приватност во смисла на местото и времето. Секој туш и тоалет се во посебен, одвоен, затворен простор, кој го контролира пациентот-корисник.

... За мене најголем предизвик беше проблемот како да се создадат такви просторни односи, во било кој момент пациентот да не мора да се соочува со преголем број на непознати лица. На извесен начин ни помогна и административната одлука во секоја одвоена зграда да нема повеќе од 30 пациенти, но и тој број може да создава проблеми, особено ако амбулантните пациенти се мешаат со хоспитализираните. Во Јорктон, заболените се распоредени во три групи од по десет, а распоредот на примарните и секундарните друштвени простори е проектиран со обид да се намали чувството на турканица или претераната концентracија на луѓе. “Мерката” која при тоа ја користевме беше заснована повеќе на психички “граници” отколку на коефициентот на квадратни метри по лице, што е типично за поголемиот број на згради и за други стандардни проектирања. Денес свеста за потребата за разбирање на односите на психичките “граници” и општественото однесување, како и за проектирањето на околината е сè поголема. Др. Едвард Т. Хал во својата



книга “Сокриена димензија” 1966 год. зборува за личниот простор и разноликоста на психичките односи кои произлегуваат од културните, психолошките и социјалните разлики. Во многу свои текстови, др. Роберт Сомер се занимава со екологија на приватноста, пожелната оддалеченост за пријатен разговор и со другите работи кои имаат директно влијание на архитектонскиот проект.

Претходните рагледувања укажуваат на сложеноста на проблемите за проектирање на психијатриски центар и здраворазумски пристап кон архитектонското решение. Очигледно е дека, освен неколку исклучоци, постоечките објекти за згрижување и лечење на ментално болните не се проектирани со увид и грижа за значајните и битните детали од овој вид. Ова е разбирливо, бидејќи една од најтешките задачи за архитектурата, како и за колегите од другите професии, вклучувајќи ги и психијатрите, психолозите, социјалните работници и администрацијата, е во потполност да се разбере значењето на она што на здравото лице може да му изгледа минорно и без последици.

Нема начин да се утврди до кој степен ЛСД придонесе за архитектонското решение, но мое цврсто уверување е дека без искуството со ЛСД многу од овие увиди не ќе беа можни, особено во релативно кусиот рок кој го имав за изработка на проектот. Да имаше време и можности за поинтензивно разгледување, веројатно би се дошло до слични увиди. Меѓутоа, се сомневам дека било каков вид на разгледување би имал така голем ефект како моето искуство “од прва рака”.

Еден од најтешките проблеми за поединецот е да го сфати искуството на друго лице преку опис. Како на дете да му се пренесе дека, ако го допре вжештениот дел на некој електричен апарат, ќе се изгори и ќе почувствува болка. Дури и ако болката му е позната од некоја друга ситуација, многу е тешко потполно да се сфати видот на болката која се јавува при допирот со вжештениот предмет. Тоа е единствено искуство. Дури и лицето со најголема фантазија тешко би го “искусило” од туѓ опис.

Како може да се сфати чувството на голем страв кој во лицето со нарушени и помешани односи на времето и просторот може да се јави на врвот од скалата? До извесен степен, веројатно, тоа може да се спореди со стоењето на работ од амбис без никаква сигурност, додека полека се навалувате напред, но од претпазливост имате неког да ве повлече наназад. Меѓутоа, ако вашето разбирање на времето потребно некој да ве повлече назад е толку искривено што изгледа дека трае бескрајно долго, наместо неколку секунди, каква ќе биде вашата реакција? Што значи да влезете во тивка соба и наеднаш да се соочите со “поигрување” на искривените бои? Како изгледа да паѓате наопаку или во базен полн со вода да чувствувате “вкус” на силно пустинско сонце и песок? Да се почувствувате и видите себе си како истекувате? Да бидете свртен наопаку и на така обратен начин да се гледате и чувствувате себе си. До одреден степен со помош на нашите интелектуални моќи и фантазии можеме да почувствуваме и сфатиме што би можело тоа да значи. Меѓутоа, туѓото искуство ја нема моќта да доведе до заинтересираност неопходна да го дисциплинира духот да ги следи и најситните детали на принципите на проектирање.

За мнозина од нас многу е лесно да се занемари или површно да се појми страв, страдање или начинот на кој психичката болка го мачи ментално заболеното лице. Можеме да се потсмеваме на тоа како на невозможно, измислица или имагинација. Може да чувствуваме дека тоа е лага. Но да се седи до пациент кој е запрепастен што слуша врева или чувствува интензивна топлина, како изворот на системот за греење да се активира низ скриените цевки, и да се дели со него оваа “реалност”, е доволно убедливо искуство кое силно ве потсетува на вашата одговорност како архитект кога ја проектирате околината за овие луѓе.

Под ЛСД не морате да имате идентично искуство или цела низа на искуства на

ментално заболени лица. Но, понекогаш, учествувајќи или често чувствувајќи на посреден начин, станувате приемчиви за проблемите и реакциите на ментално заболениот. Почнувате да го разбирате вербалниот излив полн со страдање, буквално, физичкото ползење, напнатоста на мускулите, очајот, анксиозноста и стравот кој се доживува во бескрајно многу видови, и можете да ја согледате врската меѓу овие реакции и различните средински ситуации, од кои некои се во доменот на архитектонското. Можете да го сфатите колебањето, кое како да надоаѓа и го спречува лицето да влезе во просторијата, бидејќи ходникот, како што е направен, дава речиси театарска глетка, и го нагласува чувството дека човек откако ќе влезе ќе остане упадлив спрема заднината. Можете да се поистовестите со чувството на одбивање кое пациентот го чувствува кога влегува во соба, не затоа што собата е преголема или премала, туку затоа што е неускладена со психичките димензии на бројот на луѓето кои веќе се внатре. Ова чувство може да биде засилено ако сите столови се заземени или поставени во геометриски облик кој е во конфликт со психичките граници на просторот. Можете да станете свесни за чувството на присила и поразувачката неспособност да се придвижите кога нема начин да се побегне, освен низ вратата, која е скоро како излез од сцена, и која има попречна греда слична на гилотина. Почнувате да го сфаќате значењето и на најситните детали и она што е важно во донесувањето на проектантските одлуки не е вашата перцепција туку начинот на кој другите луѓе перцепираат. Благодареејќи на искуството со ЛСД, мојата способност да антиципирам, претпоставам и насетам некои од тешкотиите кои пациентите би можеле да ги доживеат низ искривена перцепција, беше подобрена.

## Одговорноста на архитектот

Како архитект, искуството со ЛСД ми донесе длабоко чувство на покајание и доведе до повторно испитување на мојата улога како проектант. За мене, најзначајниот вид искуство со ЛСД е можноста да се постигне поголема свесност за разноликоста, длабочината и интензитетот на искуствата кои ги предизвикуваат безбројните стимулуси што се јавуваат во околината. Оваа повишена свест може да има динамичко влијание на неговиот пристап на проектирање на оној дел од околината за кој презема одговорност.

Изгледа дека нема сомневање во тоа дека проблемите на проектирањето за кои дискутиравме се многу важни во овој посебен случај на проектирање објект за лечење и нега на ментално болните. Степенот до кој архитектонската околина го поддржува медицинскиот проблем на Јорктонскиот психијатриски центар и другите болници кои се проектирани со посебна грижа на перцепцијата, сè уште не е измерен, и можеби е тешко да се измери. Меѓутоа, постои постепена акумулација на фактите кои ја потврдуваат валидноста на аргументот дека околината има позитивни ефекти и заслужува сериозно внимание. Некои од овие информации доаѓаат од бившите и хроничните пациенти, кои во моментите на луцидност ги опишаа своите потреби во врска со околината.

Интензивните искуства од сопствениот однос со визуелно и на други начини перцепираната средина придвижија во мојот дух некои фундаментални прашања. Можеби би било поточно да се каже дека ги засилија претходните убедувања за уметноста на архитектурата. Јас сега не се сомневам дека уметноста на архитектурата, што ја практикуваат современите архитекти, е чисто визуелно естетско искуство, и ако не е само површно трагање по надворешна декорација, таа во најдобар случај е себично и безобзирно наметнување. Ова не значи дека нема место за оној вид архитектура кој може да се спореди со другите фини уметности, но природата на

архитектонската “одговорност” треба да биде соодветна со приликите. Праксата што преовладува и која му допушта на архитектот да инсистира на езотеричен пристап и да не води сметка за корисникот може да биде и штетна. Проектирајќи објекти за згрижување и лечење на ментално болните, на пример, архитектот треба да знае дека најважната цел во оваа посебна ситуација е да ги олесни човечките страдања. Станува збор за работи кои имаат сериозни последици, и оттука одлуките за проектот не смеат да бидат засновани на интуиција, водени од езотерични определувања или препуштени на случајот.

Сите поголеми проблеми во нашата со-човечка-рака-создадена средина ја покажуваат неспособноста на проектантите и на другите професии да го спознаат значењето на перцептивните и психичките проблеми на другите луѓе, и нивните ефекти врз однесувањето. Сè поголемо е убедувањето дека незнаењето за односот на психичката околина на лицето, нејзиниот физички дел, придонело за некои од тешкотиите што денес се јавуваат во урбаните центри. Верувам, заедно со оние меѓу кои припаѓа и др. Х. Озмонд, дека многу од тоа може да се научи од искуството со ЛСД, дури и кога се ограничени во нивната важност во врска со менталната болест. Односите помеѓу психичката средина и нејзиниот физички дел, кои почнуваме да ги сфаќаме кај ментално болните, се посериозна варијанта на ситуации во урбаното општество. Преовладуваат слични сили, и овие критериуми на проектирање се исто толку валидни и за т.н. нормални луѓе како и за ментално болните, бидејќи во критичните моменти овие елементи се подеднакво значајни. На пример: концептот и дефинирањето на приватноста произлегуваат од истите основни претпоставки, било кога се работи за користење на тоалет или двор. Важни принципи кои се однесуваат на приватноста во околината се идентични за ментално болните кои живеат во болница и т.н. нормални луѓе кои живеат во предградијата. Архитектонските естетски концепти треба да ги имаат предвид перцептивните и психичките потреби на човечките суштества, како да се дел од естетското искуство на околината на некој поединец. Сега нашето незнаење за овие потреби е премногу очигледно во многу од проектираните структури, било да се тоа проекти на станови, образовни објекти или дури и аеродроми.

Кога на архитектот ќе му се даде можност да создаде околина која влијае на многу животи, треба да го прифати предизвикот и да најде проектни решенија кои го обогатуваат човечкото искуство. Цврсто сум убеден дека архитектурата, како начин на изразување, може да се смета за уметност само доколку го одразува разбирањето на перцепцијата на корисниците на проектираната околина, повеќе отколку перцепцијата на архитектот.

*Од книгата:* **B. Aaronson, H. Osmond : Psychodelics, New York 1970**

## Анаис Нин Бајка полна со скапоцени камења

Само што ја прочитав “Вратата на перцепцијата” од Олдос Хаксли, но книгата не ме одушеви толку колку говорот на Гил Хендерсон за визионерското влијание на ЛСД. Тој учествувал во експеримент со др. Оскар Јанигер. Обоил кукла на американските индијанци пред земањето на ЛСД, а потоа и уште еднаш по земањето на дрогата. Разликата помеѓу обоените кукли била запрепастувачка. Првата верзија била крута и прилегала на фотографија. Другата била импресионистичка и емотивна. Гил ме праша дали сакам да учествувам во експериментот бидејќи др. Јанигер се надевал дека писател би можел полесно да артикулира такво искуство. Треба да присуствуваат уште две лица: биолог од еден калифорниски универзитет и еден сликар. Гил беше мојот трезвен водич, т.е. лице кое порано имало искуство со ЛСД, а сега е тука да помогне и да биде водич ако затреба.

Помалку ми се чинеше чудно што одам во психијатриска ординација поради ваква авантура. Др. Јанигер нè однесе Гил и мене во неговата приватна ординација, опкружена со книги и многу мрачна. Имав само малку време да создадам впечаток за него бидејќи веднаш раздели извесен број на сини пилули, пет или осум, не се сеќавам веќе, со по чаша вода. Потоа нè одведе во чекалната, каде што биологот веќе седеше со нотесот на колена и со перото во рака.

Во почетокот, сè изгledаше непроменето. Меѓутоа, нешто подоцна, после некои дваесетина минути, забележав дека килимот веќе не е рамен и безживотен туку дека се претворил во поле од раздвижени и разбранувани влакна слични на движењето на морските саси или на пченичното поле изложено на ветар. Потоа забележав како вратата, ѕидовите и прозорите стануваат течни. Сета крутост исчезна. Ми се чинеше дека сум се нурнала до дното на морето кое трепереше и се брануваше. Кваките на вратите веќе не беа кваки, се топеа и вриеа како живи змии. Секој предмет во собата стана жив, подвижен свет кој дише. Појдов во предсобијето од кое се влегуваше во неколку помали соби. Попат наидов на врата што водеше во градината. Гил ја отвори. Блесокот од сонцето беше заслепувачки, секоја златна дамка се зголемуваше и размножуваше. Дрвјата, облаците, тревниците се креваа и брануваа а облаците летаа со молскавична брзина. Престанав да ја набљудувам градината бидејќи сега на необоените врати се појавија најделикатни персиски шари, цвеќе, мандали, шеми совршено симетрични. Додека ги цртав, создаваа своја прикладна музика. Кога нацртав долга портокалова линија, таа емитуваше свој портокалов тон. Моето тело истовремено пливаше и леташе. Бев радосна, опуштена и разнежнета. Постоеше совршена врска меѓу моето тело и сето она што се случуваше. На пример, боите во шарите ми причинуваа задоволство исто колку и музиката. Песната на американскиот дрозд се умножи и претвори во цела шума од распеани птици. Моите сетила се умножуваа како да имав стотина очи, стотина уши и стотина врвови на прсти. Сидните слики кои се појавија беа совршени, источњачки, кревки и потполни, а потоа се претвораа во вистински источни градини со пагоди, храмови, богати со кинески, златни и црвени олтари и со музика од Бали. Музиката вибрираше низ моето тело како да сум еден од инструментите и почувствував како станувам цел оркестар на удиралки, почувствував како станувам зелена, сина, портокалова. Бранови на звуци струеа низ мојата коса како некој да ме милува. Музиката струеше низ мојот грб и се појавуваше на врвовите на моите прсти. Станав водопад на црвено-син дожд, виножито. Станав минијатурна, лесна, подвижна. Можев да користам

било кој метод на левитација кој ќе го посакав. Можев да се растворам, растопам, да пловам и летам. Бранчиња светлина ги допираа рабовите на мојата облека и стануваа фосфоресцентни зраци. Можев да го набљудувам новиот свет со своето средно око, свет кој порано не можев да го видам. Видов слики зад слики, сидови зад небото, небо зад бесконечноста. Сидовите станаа фонтани, фонтаните лакови, куполите небо, небото цветен килим, а сето тоа исчезнуваше во чистиот простор. Ја набљудував нежната линија која се превиткуваше и стануваше дел од просторот кој се губеше во бесконечноста. Видов милион нули на таа линија како се криват и губат во далечината, се насмеав и реков: “Извините, јас не сум математичар. Како да ја измерам бесконечноста?”; на др.Јанигер, кој минуваше оттука, му кажав: “Ја разбрав бесконечноста, иако не сум математичар.” Не беше импресиониран. Го доживеав неговото лице како кај Пикасо со извесна асиметрија. Ми се пристори дека едното око му е поголемо, а тоа љубопитно сиркаше во моето доживување. Се свртев. Гил понекогаш беше таму, но сега увидов дека тој е дете, дека има големо тркалезно лице со насмевка. Моментално стоев сосема сама на работ од планетата. Можев да го чујам брзиот звук на планетите кои се вртеа во просторот. Потоа се најдов меѓу нив и увидов дека ќе ми биде потребна одредена вештина да го совладам ова ново средство за превоз. Сликата на себе како стојам во просторот и се обидувам да ги фатам своите “просторни нозе” ме забавуваше. Се прашував кој бил таму пред мене и дали ќе се вратам на земјата. Прв пат осаменоста ме загрижи, чувството на одалеченост, така што возбудено го запрашав Гил: “Сигурен ли си дека ќе можам да се вратам?” Гил трезвено одговори: “Секако, јас се вратив. Тука сум.” Ме праша дали сакам нешто, чаша вода или сендвич? Одговорив: “Сакам пагода”. По некое време додадов: “Разбирам дека ова е неразумна желба”. Се вратив на почетната точка. Стоев пред некои грди порти, но, кога подобро погледнав, видов дека не се природни или со зелена боја туку дека се претвораат во будистички храм, хиндуистички столб или мароканска таваница, златните кули се формираа како да ја следев раката на дизајнерот при неговата работа. Цртав црвени кули кои се одмотуваа сè додека не создадат прозорец кој личеше на трендафил или мандала со рабови од радиум. Како која шара се раѓаше и аранжираше, а потоа исчезнуваше, се појавуваше друга без било какви проблеми. Секој облик, секоја линија емитуваше свој еквивалент во музиката во совршена хармонија со шарата. Разбранетета линија емитуваше трајна разбранета мелодија, кругот поседуваше прикладна музичка нотација, прозрачни бои и прозрачни звуци, пирамидата создала пирамида од ноти кои постепено се снижуваа, а тие исчезнуваа и го оставаа ехото зад себе. Овие шари претставуваа подготвителни нацрти за цели источни градови. Ги видов храмовите на Џава, Кашмир, Непал, Џејлон, Бурма и Кампучија во сите бои на скапоцените камења осветлени одвнатре. Потоа сите надворешни облици на храмовите исчезнаа за да ги разоткријат внатрешните капели и светилишта. Црвената и златната боја во внатрешноста на храмовите создале комплицирана музичка оркестрација, која потсетуваше на музиката на Бах. Почнаа да ме прогонуваат две чувства: првото, дека сè се случува премногу брзо и дека нема да можам да се сетам на сето тоа, а второто, дека нема да можам да го искажам она што го видов - сè беше премногу недопирливо и неодрливо. Храмовите растеа во височина, музиката стануваше пожива, се претвори во растечки бран на звуци со свона и гонгови. Златните кули пренесуваа долга мелодија на флејта. Секоја линија и боја постојано дишеа и се менуваа.

Тогаш почнав да чувствувам тешкотии при дишењето. Ми беше страшно ладно и се почувствував многу мала во својата наметка, како да поминав низ преобразување како Алиса во земјата на чудата. Му кажав на Гил дека не можам да дишам и тој ме однесе кај докторот. Докторот ме смири. Побарав кислород. Ми предложи да легнам и добро да се покријам. Гил седеше покрај мене и се смееше. Го прашав дали и тој имал тешкотии



при дишењето. Сè уште имав впечаток дека се наоѓам помеѓу планетите. Се сетив на илустрациите од Малиот Принц на Сент Егзипери - дете кое стои сосема само на работ од планетата. Легнав и се покрив. Пушев цигара. Ги погледнав завесите во собата и тие се претворија во нејасна златна боја. Целата просторија се исполни со златна боја, како да светна силно сонце. И сидовите се претворија во злато, во светликава топла златна боја. Станав злато. Беше тоа најпријатно чувство што некогаш сум го доживеала, слично на оргазам. Од чувството на страшен студ, како да сум заспиена со хлороформ, од загубата на гравитација во нозете и поради намалувањето на својата големина, стигнав до чувството дека сум злато. Почувствував солзи и го забележав марамчето во рака. Плачев сè додека не исчезнав. Зошто плачам? Можев да го видам Гил како се смее и ја воочив апсурдноста на плачењето при патувањето низ просторот. Во моментот кога идејата за апсурд допре до мене, повторно се јави мојот комичен дух. Беше тоа една друга Анаис, не таа која лежеше и плачеше, туку малечката, развеселената, лесна Анаис, жизнерадосната, неуморна и подвижна.

## Давид Албахари Фрагменти за...

Ако кажам дека хашишот е само фрагмент и дека никогаш не ја открива целината, дали само се препознавам себе во обидите да допрам нешто што ми бега? Себе: мојот однос кон фрагментот; мојата склоност кон фрагментот; мојата немоќ да гледам во целина.



Валтер Бењамин зборува за “проституцијата на просторот во хашишот”. Кога просторот се распаѓа, дали и јазикот се троши (дроби)?

Зрната на пченката кои ги распростирам пред гулабите: изнурнат јазик.



Време. “Времето со неверојатна брзина поминува страотно бавно.” Си оди. Се враќа. Сакам да кажам: распнат помеѓу иднината и минатото, заплеткан во преплетувањето на временските (нивоа) рамнини. Единствено вистинитата сегашност е во непостоењето на времето.



Чувства на фотографирање на стварноста. Сè, секој поглед е слика за себе. Хашишот - кој и онака е мрзелив кога е во прашање телото - не дозволува никакво движење на погледот. Окото веќе не е камера која се лизга од предмет на предмет, туку зеница на фото-апарат која за момент се отвора и сè неповратно голта.

Анри Мишо: “Бидејќи хашишот ги расфотографира фотографираните места, најпосле можете да навлезете во нив.” Еден од нас двајцата тука лаже, велите. Што ме потсеќа на зборовите од Набоковата “Дарба”: “Сите во Тибет лажат.” Што, секако, значи дека сите ја зборуваат вистината.

Стварноста фотографирана со хашиш е беспрекорно остра, но тоа е острина која не се добива со приближување туку со оддалечување. Како дете го вртев двогледот наопаку и гледав низ него во спротивниот правец. Така сега гледам: предмет, страотно остар, речиси опасен во својата прецизност, кој го дофаќам со својата долга рака. Раката влегува во кадар, потоа излегува од него.



Хашишот не нуди создавање. Приказната која би можела да потекне од него завршува пред и да започне. Хашишот постои само во сегашноста; приказната само во минатото.

Во просторот без време приказните стануваат неразбирливи; во просторот со време хашишот е само анегдота, друштвен или еротски чин.



За разлика од доаѓањето, неговите заминувања се бавни; како да навестува: наскоро ќе си одам. Затоа доаѓањата се нагли, ненајавени: тука сум! Тогаш доаѓа моментот - најкраток може! - кога само тој владее. Малку подоцна станува покорен и речиси бесрамно се нуди. Вовед во проституирање?

Мишо: “Хашишот можете да го натерате да работи.”



Постојана недоверба во зборовите. Приврзаност кон предметите. Движењето, колку и да е успорено и напорно, маѓепсува: убавина на биолошкото функционирање. Желбата за скок, меѓутоа, се исцрпува во самата желба. Сликата на скокот е повеќе од самиот скок.



Чувството за телото. *“Тежак као коњ” (Елекџрични оргазам).*



Хашишот и движењето. Приказната познава само еден правец; хашишот знае и други. Приказната не може да стои; хашишот понекогаш само тоа и го умее. Приказната копнее за тишина; хашишот е тишина. Приказната се рани со зборови; хашишот се гади од зборови; ги превртува, отфрлува, ги зема оние кои ги сака.



Врапчето се однесува како цвет.



Се обидувам, сепак, со приказна. Како: се наведнувам и од лавабото полно со вода го вадам со составени дланки својот одраз, кој набрзо истекува меѓу прстите. Или: од аголот на собата гледам во длабочината на станот, во темница. Наслушнувам. Додека седам, просторот едноставно се прекршува, собата се вознемирува настојувајќи, изменета, да остане иста. Или: одам покрај реката и ги следам гласовите на жабите и ноќните птици. Мојот од е Еластичен, доколку тој збор го опишува она што навистина го чувствувам или доколку го чувствувам она што тој збор го опишува. Го преминувам тревникот така што се свивам, или можеби така што стојам, додека останатото поминува покрај мене. Тогаш “жената во поминување ги спомена ѕвездите”. И погледот веднаш оди нагоре. Или пак: оддалечување. Се приближувам за да се оддалечам. Зборувам, но зборовите ми паѓаат од уста како трошки од сув леб. Потоа стојам во темницата и убаво слушам како мојата соба дише.



Сам си во него. Нема љубов, нема разбирање. Само бескрајно изедначување.



Товарот на потреперувањето.



Трупец сум, не: деланка забодена во преубавата симетрија на ткаењето на ќилимот.



Или како: лицето што го набљудувам во огледалото; свежината на вода на дланка; потполна сосредоточеност на секое движење; веселост во зборовите “гљувче”; недофатлива трошка во устата; тело собрано во тилот; туѓ глас кој после подолго прислушување го препознавам како свој. Раскажувам приказна.

## Карлос Кастанеда Учењото на дон Хуан

...Собата беше широка и начичкана со многу работи. Матната светлина на малата електрична сијалица придонесуваше за мрачниот изглед на собата. Покај сидовите имаше доста столови со испокршени ногарки или скинати седишта. Тројцата присутни седнаа на каучот што беше најголемото парче покуќнина во таа соба. Беше многу стар и се беше спушил сè до подот; во матната светлина изгледаше црвен и валкан. Ние останатите поседнавме на столовите. Долго седевме така молчејќи.

Еден од луѓето наеднаш стана и отиде во другата соба. Можеше да има педесетина години, беше висок и ковчест. Набргу се врати со тегла за кафе. Го подигна капакот и ми ја даде теглата: во неа се наоѓаа седум чудни форми. Се разликуваа по големина и цврстина. Некои беа сосема тркалезни, а други издолжени. При допир потсетуваа на јадро од орев или на површина од тапа. Поради својата кафеава боја личеа на тврди, суви луспи од орев. Ги земав во раката и доста долго ги триев со прстите.

“Тоа се џвака” (*esto se masca*), ми шепна дон Хуан.

Не знаев дека седи покрај мене сè додека не прозборев. Ги погледнав останатите, но никој не гледаше во мене; сосема тивко си разговараа. Тоа беше момент на вистинска нерешителност и страв. Чувствував дека речиси никако не можам да се совладам.

“Морам во бањата”, му кажав. “Ќе излезам малку да се прошетам.”

Тој ми ја подаде теглата за кафе и јас ги вратив пупките на пејотлот внатре. Само што тргнав кога човекот кој ми ја донесе теглата стана, ми пријде и ми кажа дека во соседната соба има клозетска шолја.

Клозетот беше до самата врата. До него, само што не го допираше, се наоѓаше големиот кревет што заземаше пола соба. Во него спиеше онаа жена. Стоев некое време неподвижен на вратата, а потоа се вратив во собата во која беа и сите останати.

Сопственикот на куќата ми кажа на англиски: “Дон Хуан вели дека сте од Јужна Америка. Има ли таму мескалин?” Му кажав дека никогаш порано не бев чул за него.

Се чинеше дека ги интересира Јужна Америка и некое време разговаравме за индијанците. Тогаш некој од нив ме праша зошто сакам да јадам пејотл. Му одговорив дека сакам да знам каков е. Сите срамежливо се насмејаа.

Дон Хуан тивко ме убедуваше: “Џвакај го. џвакај” (*masca, masca*).

Рацете ми се навлажнија а stomachот ми се згрчи. Садот со пупките беше на подот пред мојата столица. Се наведнав, без размислување земав една и ја ставив во уста. Имаше вкус на мувла. Го прегризав на пола и почнав да џвакам едно парче. Почувствував силна горчина и устата доста брзо ми се здрви. Колку повеќе џвакав, во устата чувствував сè поголема горчина, што предизвика невообичаено лачење на слюнка. Забите и усната празнина ми беа како да сум јадел суво месо или риба, што човекот го тера да џвака уште повеќе. После некое време го џвакав и другото парче и устата ми беше толку здрвена што веќе не чувствував ниту горчина. Пупката на пејотлот беше собир на влакна како кончестиот дел на портокалот или шеќерната трска, не знаев дали треба да го исплукам или проголтам. Во тој момент домаќинот нè повика сите да излеземе на тремот.

Излеговме и седнавме еден по еден во темнината. Надвор беше многу пријатно и домаќинот изнесе текила.

Луѓето седеа во ред, еден до друг, со грбот потпрени на сидот. Јас бев сосема на крајот, десно. Дон Хуан, кој седеше до мене, ја спушти теглата со пупките меѓу моите нозе. Тогаш ми го додаде шишето кое одеше по ред од рака до рака и ми кажа да земам

малку текила за да ја исперам горчината од уста.

Ги исплукав влакната од првата пупка и повлеков една голтка од ракијата. Ми кажа да не ја голтам, туку со нејзе само да ја исперам устата и така да го запрам лачењето на плунка. Тоа не ми помогна многу, но барем испра нешто од горчината.

Дон Хуан ми даде парче сува кајсија, или можеби беше сува смоква - во темницата не можев да видам ниту да го почувствувам вкусот на овошјето - и ми кажа да го џвакам добро и полека, без брзање. Одвај го проголтав, ми се чинеше дека никако не сака да се симне во хранопроводникот.

Набрзо потоа шишето повторно појде по ред. Дон Хуан ми даде парче рскаво суво месо. Му кажав дека не ми се јаде.

“Тоа не е за јадење”, решително кажа.

Тоа истото се повтори шест пати. Се сеќавам дека изџвакав шест пупки на пејотл кога разговорот живна; иако не можев да разберам на кој јазик зборуваат, темата на разговорот во кој сите учествуваа беше многу интересна и се обидов внимателно да слушам за и самиот да се вклучам во разговорот. Но кога се обидов да зборувам, увидов дека не можам; зборовите бесмислено ми се вртеа по главата.

Седев со грбот потпрен на сидот и слушав што тие луѓе зборуваа. Зборуваа италијански и постојано повторуваа една реченица за глупоста на морските кучиња. Ми се чинеше дека е тоа логична, разумна тема. Нешто порано му кажав на дон Хуан дека првите шпанци, кои дошле тука, ја викале реката Колорадо во Аризона “ел рио де лос тибуронес”, и реката добила име “ел рио де лос тибуронес (река на ајкулите)”. Бев уверен дека зборуваат за тоа, но во ниеден момент не ми падна на ум дека никој од нив не знае италијански.

Ме мачеше силен нагон за повраќање, но не се сеќавам дали навистина повраќав. Замолив да ми дадат вода. Бев неиздржливо жеден.

Дон Хуан ми донесе голем лонец. Го спушти покрај сидот. Донесе и една шолја или кантичка. Црпна од водата и ми ја даде кажувајќи ми дека не треба да ја пијам, туку само да ја исперам устата со неа.

Водата ми се чинеше многу блескава, сјајна, како дебел слој на лак. Сакав да го прашам дон Хуан за тоа и со мака се обидував таа своја мисла да ја искажам на англиски, а тогаш се сетив дека тој не зборува англиски. За кратко време се најдов во небрано, збунет, и увидов дека не можам да зборувам и покрај тоа што мислата во главата ми беше јасна. Сакав да кажам нешто за необичното својство на водата, но она што следеше не беше говор: моите неискажани мисли излегуваа од мојата уста во течна состојба. Се чувствував како да повраќам без каква и да е мака и грчење на дијафрагмата. Тоа беше пријатен излив на течни зборови.

Пиев. Веќе не ми се чинеш дека повраќам. Во истото време престанаа и сите шумови околу мене и сфатив дека тешко можам да го сосредоточам погледот. Погледнав во дон Хуан и кога ја свртев главата, забележав дека видното поле ми се сведе на кругот пред мене. Тоа чувство не беше ниту вознемирувачко ниту непријатно, напротив - беше нешто ново; можев буквално да го изметам дворот сосредоточувајќи го погледот на една точка и потоа вртејќи ја главата полека во било која насока. Кога излеговме на тремот, забележав дека секаде е темница освен во далечината каде се гледаше одблесокот од градските светилки. Меѓутоа, во мојот видокруг сè беше јасно. Заборавив на дон Хуан и на останатите и сосема му се предадов на тоа мое тесно видно поле.

Го видов местото каде подот на тремот се соединува со сидот. Полека ја свртев главата на десно, долж сидот, и го видов дон Хуан како седи потпрен на сидот. Потоа ја свртев на лево за да го сосредоточам погледот врз водата. Го здогледав дното на лонецот; малку ја подигнав главата и видов дека ни се доближува едно црно куче со

средна големина. Видов како ѝ приоѓа на водата. Почна да пие. Ја дигнав раката да го оттурнам од мојата вода; Целото мое видно поле го сосредоточив на кучето кое требаше да се потчини на моето движење и наеднаш забележав дека тоа е просирно. Водата беше блескава, леплива течност. Видов како се лизга низ грлото на тоа куче и како се спушта во неговото тело. Видов како рамномерно тече долж целото куче и потоа како избива од секое негово влакно. Видов како таа течност со бои на виножито патува долж секое поединечно влакно, а потоа како од него зрачи како виножито, свилеста грива.

Во тој момент ме фатија силни грчеви и за момент околу мене се создаде тунел, многу тесен и низок, тврд и необично ладен. На допир потсетуваше на сид од цвст станиол. Сфатив дека седам на подот од тунелот. Се обидов да станам, но при тоа удрих во металниот покрив и тунелот се собра толку што почнав да се гушам. Се сеќавам дека морав да ползам до некое крукче со кое се завршуваше тунелот; кога стигнав дотаму, ако воопшто стигнав, забораив на кучето, дон Хуан, па и на самиот себеси. Бев истоштен. Облеката на мене беше натопена со некоја студена, леплива течност. Се тркалав ваму-таму обидувајќи се да пронајдам положба во која би се одморил и во која срцето нема да ми бие така силно. При едно такво поместување повторно го здогледав она куче.

Одеднаш се сетив на сè и сè одеднаш ми стана јасно. Се свртев да го видам дон Хуан, но веќе ништо и никого не распознавав. Единствено што можев да видам беше кучето кое се преливаше во спектар од боите од виножитото; силна светлост зрачеше од неговото тело. Повторно видов како водата тече низ неговото тело и го пали како цепаница. И пријдов на водата, ја нурнав главата во лонецот и почнав да пијам заедно со него. Со рацете се потпирав на подот пред себе и додека пиев, видов како течноста се простира низ моите крвни садови предизвикувајќи во нив разни нијанси на црвено, жолто и зелено. Пиев сè повеќе и повеќе. Пиев сè додека целиот не се запалив: целиот бев во пламен. Пиев се додека водата не почна да излегува од моето тело низ секоја пора и сè додека надвор од мене не се покажа во вид на свилени нишки, па така и јас се здобив со сјајна грива со бои од виножито. Погледнав во кучето: и неговата грива беше како мојата. Целиот бев опфатен со чувство на бескрајна среќа, и тогаш кучето и јас потрчавме кон некаква жолта топлина која зрачеше од некое неодредено место. И тука си игравме. Си игравме и се боревме сè додека јас не ги запознав неговите желби, а тој моите. Манипулиравме еден со друг наизменично, како во куклен театар. Со грчење на ножните прсти можев да ги придвижам неговите нозе, а секогаш кога тоа ќе кимнеше со главата, јас неодоливо посакував да скокнам. Но неговата најголема палавштина се состоеше во тоа што ме натера во седечка положба да ја чешам главата со нога; тоа го правеше на тој начин што мавташе со ушите ту од едната страна ту од другата. Тоа беше многу смешно, неподносливо смешно. Таква милност и иронија, помислив, такво мајсторство. Еуфоријата што ме опфати беше неопислива. Се смеев сè додека речиси не се задушив од смеење.

Јасно чувствував дека не можам да отворам очи; гледав низ водата, како од некој резервоар. Таа состојба потраја долго и беше мачно бидејќи се плашев дека нема да можам да се разбудам, и покрај тоа што бев буден. Тогаш полека сè околу мене стана јасно и се врати на своето место. Моето видно поле повторно стана многу тркалезно и пространо, а со тоа дојде и една сосема свесна постапка која се состоеше од тоа да се свртам и да го побарам волшебното суштество. Во тој момент настапи многу тежок преод. Од сосема нормална состојба речиси неусетно прејдов во онаа другата: бев свесен; моите мисли и чувства беа во склад со таа свест и тој преод беше лесен и јасен. Но другата промена, враќање во сериозната, трезна свест беше вистински поразителна. Бев заборапил дека сум човек! Мојата тага, кога го сфатив тој така непоправлив факт, беше толкава што заплакав...



...Станав дон Хуанов ученик 1961. Пред тоа го гледав во разни прилики, но секогаш во својство на антрополог-истражувач. За време на првите разговори, кришум бележев сè што зборувавме. Подоцна, потпирајќи се на своето помнење, ќе го реконструирав целиот разговор. Меѓутоа, кога почнав да работам со него како негов ученик, таквото фаќање на белешки стана многу тешко, бидејќи во разговорите допиравме многу и разни теми. Тогаш дон Хуан ми дозволи - и покрај големото противење - отворено да запишувам сè што зборуваме. Сакав исто така да снимам со фотографски апарат и да бележам на магнетофонска лента, но тоа не ми го дозволи.

Со него работев прво во Аризона, а потоа во Сонора затоа што дон Хуан се пресели во Мексико за време на мојата обука. Постапката беше следна; од време на време го посетував и останував по неколку дена. Одев почесто и престојував подолго во текот на летните месеци 1961, 1962, 1963 и 1964. Сега кога размислувам за тоа, верувам дека поради таквата метода мојата обука не беше успешна, затоа што доцна дојде до мојата полна ангажираност која беше неопходна за да станам волшебник. Но од моето лично гледиште, тој метод беше добар бидејќи ми дозволуваше извесно дистанцирање, а тоа, од друга страна, го поддржа чувството на критичко набљудување кое немаше да биде возможно постојано, без прекин да работев со дон Хуан. 1965. по сопствена желба ја прекинав обуката.

Неколку месеци потоа за прв пат почнав да размислувам за тоа како треба систематски да ги средам своите белешки. Бидејќи имав многу податоци, а меѓу нив и многу разновидни известувања, се обидов да направам некој среден систем. Податоците ги поделив на области на сродни поими и постапки и ги распоредив според нивната субјективна важност - односно. според впечатокот што го оставија на мене. Така дојдов до следните класификации: употреба на халуциногени растенија: постапки и формули кои се користат во магијата; стекнување и ракување со предмети кои поседуваат исклучителна моќ; употреба на лековити билки; песни и легенди.

Размислувајќи за она што го доживеав, сфатив дека мојот обид за класификација не доведе до ништо друго освен до инвентар на категориите; секој обид за усовршување на мојата шема доведуваше, според тоа, само до уште посложен инвентар. А тоа не го сакав. Ми беше потребно време од повеќе месеци после обуката да го разберам тоа што го доживеав, а тоа што го доживеав беше предавање на еден кохерентен систем на верувања со помош на прагматички и експериментални методи. Од самиот почеток на обуката ми беше јасно дека дон Хуановото учење содржи внатрешна кохезија. Кога еднаш реши своето знаење да ми го пренесе мене, тој систематски и по ред ми даваше објаснувања. Се покажа дека мојата најтешка задача беше токму да го откријам тој ред и да го разберам.

Тоа што не можев да разберам можеби би можело да се објасни со тоа што и после четири години од обуката сè уште бев почетник...

Дон Хуан употребуваше, одвоено и во разни прилики, три халуциногени билки: пејотл (*Lophophora williamsii*), датула (*Datura innoxia*, синоним *D. meteloides*), и една печурка (веројатно *Psilocybe mexicana*). Американските индијанци уште пред контактот со европејците знаеја за халуциногените својства на овие три билки. Поради своите својства билките широко се употребуваа: за задоволство, за лечење, за магија и за постигање на состојба на екстаза. Во специфичниот контекст на своето учење, употребата на билките *Datura innoxia* и печурката *Psilocybe mexicana*, дон Хуан ја доведуваше во врска со стекнување на моќ што ја нарекуваше "сојузник". Употребата на *Lophophora williamsii* ја поврзуваше со стекнување на мудрост, или со сознание како треба да се живее.

Важноста на овие билки, за дон Хуан, се состоеше во нивната способност човекот да

го доведат во состојба на посебна перцепција. Така под негово водство доживеав низа такви состојби во кои тој можеше да ми го открие своето знаење и да го потврди. Тоа го нареков “состојби на не-обична стварност”, под тоа подразбирајќи стварност која се разликува од стварноста на секојдневниот живот. Таа разлика почива на инхерентното значење на состојбата на не-обичната стварност. Во контекст на дон Хуановото учење таа се сметаше за реална, иако се разликуваше од обичната стварност.

Дон Хуан веруваше дека состојбите на не-обичната стварност се единствениот начин на прагматичко учење и единствен пат за стекнување со моќ...

## Алистер Краули Дневник на еден уживател на дрога

... Лу се потпре на масата како мравојад од енциклопедија, го исплази својот долг и тенок јазик и го вртеше по снегот. Сè додека речиси не ми пукна филмот. Се смеев како хиена присетувајќи се што ми кажа: “Твојот бакнеж е погорчлив од кокаин”.

Стариот Свинбурн секогаш зборуваше за горчливите бакнежи. Што ли знаел тој, старец? Сè додека нема уста полна со кокаин, човек не може да знае што е бакнеж. Еден бакнеж оди од фаза до фаза како некои од приказните на Балзак или Зола или Ромен Ролан или Д. Х. Лоренс и сл. И никогаш не се заморуваш! Цело време си во четврта брзина и моторот работи како маче, голема бела мачка со ѕвезда на мустаќите. И секогаш е поинаку и секогаш е исто и никогаш не запира, човекот блада, останува откачен, а и онака не знаете за што воопшто ви зборувам и не ми е гајле и многу ве жалам, но во тоа можете да се уверите самите, само морате да имате девојка како Лу и куп кокаин. Како беше она што Ламус го кажа?

“Зариј ја својата демонска насмевка во мозокот и потопа ме во кокаин, љубов и коњак.”

Чудак, тој Ламус! Но се чини можно дека нешто знае за тоа. Кокаинот, се разбира, го познава. Па и самиот го видов како снифа кокаин. Се обложувам во шилинг. Тој знае доста за тоа. Но сето тоа уште не е причина за сомневање. Навистина не разбирам зошто луѓето толку го озборуваат. Ниту зошто тогаш станав толку паметен. Веројатно е сосема прифатлив човек со својот смешен манир поради кој не е ништо полош. Но ако човек почне да се грижи за овие смешни мали недостатоци, каква цена има потоа Ламус! Најнеобичната чудна карта и јас ја вадам.

“Дај ми уште еден сниф од твојата рака.” Лу се насмевна како да свонат своната во Москва за божиќното утро. Запомнете дека рускиот божиќ не е исто што и нашиот. Се лизнаа 14 дена понапред или поназад, никогаш не знам каде ако ме сфаќате.

Празната свилена вреќичка ја фрли во воздух и страстно ја улови со забите. Тоа сосема ме избезуми. Би сакал да бидам птица на која таа со своите мали бели и остри секачи би ѝ ја одгризала главата.

Практична девојка, мојата лејди Пендрагон! Уште малку се појави и второто пакетче. Кога го отвори наместо да почнат да чрчорат птици, кажа врискајќи, немирно: “Гледај, Кока, ова не е снег”.

Морам да кажам дека ме вика Кока, со што намига на фактот дека се викам Питер.

Излегов од транс. Гледав во робата, мислам, со тап, стаклен поглед. Тогаш ми помогна моето школување. Во прашање беше белиот прашок што се грутчеше. Го стиснав со прстите, го помирирав, но тоа ништо не ми кажуваше бидејќи нервите на јазикот ми беа потполно анестезирани од кокаинот.

Но оваа истрага беше само формалност. Сега сфаќам зошто воопшто ја изведов.

Се работеше за машка суета. Сакав да се петелам пред Лу. Сакав да ѝ се покажам како важен научник, иако сето време знаев, без никој да ми каже што е во прашање. Така и Лу. Колку повеќе ја знаев, толку повеќе ме фасцинираше широчината и разновидноста на нејзиното познавање.

“Ох, Гретел е толку слатка,” зачрчори. “Помислила дека кокаинот можеби ќе ни досади и благодарна и утешна каква што е, ни пратила нешто хероин. И сè уште постојат луѓе кои тврдат дека животот не е вреден да се живее!”

“Дали некогаш си го пробала?” ја прашав и одговорот ѝ го сопрев со бакнеж. Кога најтешкото помина, ми раскажа дека земала еднаш и тоа во многу мала доза, па немало никакво дејство.

“Тоа е нормално,” реков од височините на своето големо знаење. “Сè е само прашање на физиолошката доза. Инаку, доста е добар. Стимулацијата е многу поголема отколку кај морфиумот. Човек го доживува истото блажено смирување, но без никакви слабости. Сигурно, Лу, драга. Си го читала Де Квинси и сè друго за опиумот, зарем не? Опиумот, имено, е составен од дваесет и пет алкалоиди.

Лауданум: го уживал Колриџ и Клајв и други важни луѓе од сите видови. Ова е алкохолен раствор на опиумот. Но најактивната и најважната состојка е морфинот. Можеме да го уживаме на сите можни начини. Вшприцувањето дава најдобри резултати, но доста е незгодно, бидејќи секогаш постои опасност од инфекција. Прекрасно ја стимулира фантазијата. Како волшебство ја убива секоја болка и загриженост. Но, кога човек има најубави идеи, кога од песок гради градови, истовремено го обзема и чувството дека нема смисла ама речиси ништо да работи и тоа му нуди чувство на силна супериорност над сите во светот. И така од објективното гледиште сè се поништува. Но хероинот прави сè што прави и морфиумот. Тој е дериват на морфиумот, знаеш, диацетил морфинот е само технички назив. Наместо да те потопувам во филозофирање, ти само чекаш да ја оствариш својата намера. Никогаш не сум го пробал. Мислам дека можеме да почнеме.”

Бев како надуен паун, кој се надул и си го чисти перјето. Со напалу отворена уста, Лу мафепсано ме следеше со огромните очи и зеници проширени од кокаинот. Бев само птичји мажјак кој се дуеше пред својата женка. Сакав да ми се восхитува поради моето скромно знаење, делче кое успеав да го собирам, иако сум воспитно запуштен.

Лу е секогаш практична, во сè што прави додава и нешто обредно. Во начинот, на кој го зема хероинот со острицата на ножот и го истресе во раката, имаше нешто свечено.

“Мој витезу,” рече со сјајни очи, “твојата госпоѓа те наоружува за борба.”

Ја подигна тупаницата до моите носници. Хероинот го уснифав со некакво обредно почитување. Не можам да замислам од каде изби овој нагон. Дали кокаинот е онаа моќ која те подготвува да го земеш лакомо, дали тапоста на хероинот е она поради кое целата работа ти се чини посериозна? Се чувствував како да соучествувам во некој многу важен обред. Кога завршив, Лу ја одмери и дозата за себе. Ја зема со длабок, тежок занес.

Се присетив на својот стар професор од У.Ц.Х. кој проучуваше нов пример, мистериозен, но очигледно значаен пример. Кокаинскиот немир некако се згусна. Нашите свести запреа и тоа мирување беше поеднакво интезивно како и претходното движење.

И понатаму се гледавме во очи со ненамален жар, но во прашање беше некаков поинаков жар. Како да се ослободивме од потребата за опстанок во вообичаеното значење на овој збор. Се чудеаме на тоа кои сме и од каде сме и што ќе се случи, а истовремено бевме уверени дека ништо не може да се случи. Во прашање беше посебното чувство кое обичниот мозок не може ни да го замисли. Да се оди уште

понатаму. Не верувам дека и најголемиот уметник би го извел тоа што го чувствувавме, а и кога би го извел, не би бил во состојба да го опише. Се обидувам да го опишам и чувствувам дека не ми оди најдобро. Кога размислуваме за тоа, сфаќаме дека англискиот јазик има свои ограничувања. Кога математичарите и научниците разменуваат мисли, англискиот не им помага. Измислуваат нови зборови, нови симболи. Погледајте ги само Ајнштајновите равенки.

Еден мој познаник го познавал Џејмс Хинтон кој ја открил четвртата димензија. Бил доста паметен, но Хинтон и за наједноставните работи размислувал барем шест пати побрзо, а кога Хинтон почнал да ја објаснува својата теорија, мојот познаник не разбрал ама баш ништо. Кога ќе се појави некој нов мислител, настануваат големи проблеми. Сите лелекаат дека никако не можат да го сфатат и тоа ги вознемирува. Го прогонуваат, по десет на еден, го навредуваат дека е атеист или дегенерик или болшевик, му даваат секакви прекари за да го оцрнат. Нешто за тоа ни раскажа Велс во својата книга за горостасите, исто така и Бернард Шо во **“Back to Methuselah”**. Не можеме никого да кривиме ако е така и точка.

Јас бев сосема обичен човек со просечна количина на мозок. Наеднаш, отсечен од светот, во посебна класа почувствував дека морам да раскажам нешто страшно, но што е тоа, не можев да си објаснам ни самиот на себе. Покрај мене стоеше Лу, нагонски знаев дека е тука. Немаше никаква потреба да се разбираме со зборови. Нашето разбирање беше потполно. Со префинетата хармонија на погледите и движењата можевме да изразиме било што.

Наеднаш светот запре. Бевме сами во ноќта во тишината на нештата. На некој начин, бевме дел од вечноста, бесконечната тишина се расцвета во преградка. Хероинот почна да делува. Се чувствувавме како да сме опкружени со длабок мир. Бевме господари, од ништожеството се воздигнавме во постоење! И сега постоењето нè присили на акција. Нашето задоволство бараше да се изрази и после првото интензивно заедничко навлегување во нашите личности, достигнавме рамнотежа на сите сили кои нè сочинуваа. Во извесна смисла, нашата среќа беше толку голема што не бевме во состојба да ја поднесуваме. Незабележително, нè опфати уверувањето дека неописливите мистерији вредат да бидат изразени со посветени чиновни.

Сето тоа се случуваше во маглата на свеста. Ни стана јасно. Беше тоа вистински момент за прошетка по Монмартр, а подоцна ќе си дозволиме уште една пријатна ноќ. Се облекувавме мислам, со истото чувство што го има штотуку именуван бискуп кога за прв пат ја става својата мантија. Но тоа никој од посматрачите не би го воочил. За време на облекувањето се смеевме, пеевме и разменувавме раскалани бесмислици. Додека се симнувавме по скалите, се чувствувавме бесмртни како богови кои се спуштаат на земјата. На кокаин забележавме дека луѓето се смеат доста чудно. Инаку, ни досадуваа сите оние кои не патуваа со иста брзина, но сега сè беше поинаку. Остана чувството за нашата супериорност над човештвото. Бевме подостоинствени од сите зборови кои би можеле да го опишат тоа. Ги слушавме сопствените гласови од голема далечина. Бевме сигурни дека хотелскиот портир воочи дека нарачката за такси ја прими од самиот Јупитер и Јунона. Не се сомневавме дека шоферот не знаеше дека е возач на сонцето.

“Ова е навистина прекрасен **stuff**,” и кажав на Лу додека поминувавме покрај **L’Arc de Triomphe**. “Не сфаќам што мислеше кога кажа дека не делувал на тебе. Баш си добра.”

“Можеме да се обложиме дека сум,” се насмеа Лу, “кралската ќерка е величествена, нејзиниот фустан е извезен од злато, образот го постави на бакнежот како комета која го пробива патот до сонцето. Зарем не знаеше дека сум кралска ќерка?” се насмева така суптилно и заводнички што се избекумив од восхитување.

“Издри, Кока,” зачрчори, “сè е во најдобар ред. Тоа си ти и јас сум тоа и јас сум твојата малечка женичка.”

Би можел да ги искинам тапацираните седишта во таксито. Се чувствував како горостас. Гаргантуа за мене беше ништожество. Чувствував потреба нешто да искршам и тоа ме збуди, бидејќи Лу беше тоа што всушност сакав да го скршам. Истовремено, беше и најскапоцен и најчувствителен примерок на порцелан кој било кога дошол од династијата Минг или од некој друг период. Беше најкревка, посебна убавина! Кога сега би ја допрел би ја обесчестил. За момент ми се згади од анималноста на венчавањето. Тогаш не ни претчувствував дека овој пресврт на чувствата значеше мистериозна опомена пред физиолошкиот учинок на хероинот и уништување на љубовта. Стимулативните работи како алкохолот, хероинот, или кокаинот му оставаат на Купидон слободни раце. Нивниот уништувачки ефект делува на Купидон само поради реакцијата. Човек, така да се каже, паѓа, бидејќи живеел преку своите можности. Но, тоа што го нарекуваме филозофски вид на дрога, а морфиумот и хероинот се типични примери, се непријатели на активното чувство и чувственото делување. Обичните човечки чувства се преобразуваат во она што на површина изгледа дека се нивните духовни елементи. Обичното чувство на наклонетост се претвора во општа благонаклонетост, филантропија која е бескрајно толерантна, бидејќи за нејзе моралниот кодекс станал небитен. Во душата се таложи и повеќе од сатанска гордост. Како што кажува Бодлер: “Зарем не го презираш она што душата ја прави така срдечна?”

За време на возењето по **Butte Montmartre** покрај **Sacre Coeur** замолкнавме, изгубени во нашето блаженство. Можете да сфатите дека се вознемирихме до највисоката точка. И ефектот на хероинот во таквата состојба беше смирувачки. Наместо страстно и со разгорени крила да пливаме по небото, лебдевме во бесконечниот етер. Секој подеднакво, земавме свежа доза од некој прашок. Тоа го правевме без лакомост, брзина или дури без желба. Чувството беше бесконечна сила. Волјата како да беше уништена. Можевме да одиме било каде бидејќи тоа беше во нашата природа. Со секој момент нашето блаженство стануваше поапсолутно. Со кокаинот, човек е вистински господар на сè и сè се чини многу важно. На хероин чувството на моќ толку се зголемува, така што веќе ништо не е толку битно. Исчезнува чувството на непријатност поради она што го работиш. Тоа е она што пушачот на опиум го задржува во неактивност. Телото е препуштено само на себе до таа мера, што природните телесни движења човек воопшто повеќе не го интересираат. Без обзир на нашата свест за бесконечното, истовремено го задржавме и потполното чувство за секојдневните работи...

### **COLD TURKEY**<sup>3</sup>

*Не бенигна жег*

*Која работничкој го љовикува на вино:*

*Нију жедџа на џелоџо*

*(Иако со лудосџи љроколнаџа)*

*Кога усџаџа е љолна со љесок*

*И очџе слејени, и ушиџе*

*Ја мамџи душџа да слуша*

*Вода, вода на дофџи од ракаџа,*

*Кога човекоџи ќе ги забие нокџиџе*

*Во своиџе гради, и ќе љие крв*

*Иако веќе се љоџирува и маџи*

*Додека со јазикуџи доџекува со нејзиноџо џечение,*

<sup>3</sup> Сленг за нагло престанување на земање дрога.



Неговиот мозок се врати во детството. Мислеше дека сум неговата мајка, па дојде до мене да го подојам. Кога беше доволно близу, ме препозна и како рането животно, кое бега пред ловецот; брзо отползе назад...

Кога имаме доволно сила за разговор, зборуваме исклучиво за тоа како да набавиме хероин. Кокаин веќе одамна немаме. Не е добро без хероин. Можеме да одиме во Германија и таму да го набавиме или во Лондон, Но нешто нè спречува да донесеме одлука. Јас секако знам што е во прашање. Сето тоа е нужно-да ги прејдам овие маки и сосема да се исчистам од телесноста. Питер воопшто не сфаќа. Остро ме навредува. Мисли дека сум вампир испратен од пеколот за да го уништи, и во таа мисла ужива. Никако не можам да го уверам дека сум жена облечена во сонце. Но, тоа се само мисли.

Се плашам од него. Би можел, во напад на лудило, да ме застрела. Има еден многу стар пиштол со долги, тесни куршуми и секогаш го носи со себе. Сега веќе не ги спомнува германците. Зборува за банда на хипнотизери кои го фатиле и во главата му уфрлиле лоши мисли. Тврди дека, кога би успеал да застрела некој од нив, тоа тогаш би го уништило задоволството - но, мора да внимавам да не ме нападне и мене. Тогаш мојот хипнотички поглед го меша со мислите и страстите:

*Константно и директно се цари,  
Нема пошреба да се умилкува и догворува  
На својот слуга за бакнеж,  
Нему, кој е соиственик на ужасиџе,  
Кој ја познава мајкаџа на ошровницаџа,  
Пегава и одрана со црно,  
На рџосанаџа вага на амбраџа,  
Неговиот гроб -  
Заштегнаџа најрава за мачење шџо џредизвикува џага  
На која џој лелека - лелека!*

Интензивноста на неговото страдање во него создава насладување. Се гордее со тоа што е избран да ги помине најголемите маки што било кога постоеле. Мене ме смета за главно средство за мачење и затоа ме сака со перверзна и пеколна желба. Сето тоа е само негово привидение, а како последица на тоа стана змеј.

Сосема нормално е во ваквите ситуации ненадејно да се појавуваат разни случувања, посебно такви какви што не постоеле никогаш претходно. Прекрасно и ужасно е да се биде единствен. Секако, тој не е така единствен како што сум јас ...

Во собата за билијард запаливме голем оган. Спиеме таму, ако воопшто спиеме. Келнерот ни ги донесе прекривачите од спалната соба, а храната ни ја остава на маса. Но, оганот не помага. Студот доаѓа од внатре. Седиме покрај пламенот, ги грееме рацете и лицата, но ништо не помага. Постојано се тресеме. Се обидуваме да пееме како војници околу логорскиот оган, а единствените зборови што ги изговараме се чудни. Опседнати сме од онаа песна. Ги исполнува нашите души и исклучува сè друго, освен жедта. Постојано ја повторуваме. Не знам кога една строфа се менува во друга. Живееме во вечно проклетство. Дури и тоа како успеавме да стигнеме до масата или до огнот или до двете големи честерфилдки, е тајна. Секој чин е одделена агонија, која води до врвот, а тој никогаш не се достигнува. Можноста да се постигне успех или мир не постои.

*Секоја џоединечна коска  
Сџудена, ошелошворена џагувалка*

*Десџилирана од леденаџа сџерма  
На неумоливиоџ црв на Пеколоџ;*

Не знам какво значење имаат некои од зборовите, но во нив има нешто волшебено. Нудат мисла на нешто безгранично. Смртта стана нешто невозможно, бидејќи е нешто одредено. Всушност, ништо не може да се случи. Јас сум во постојана состојба на очај. Сџе боли подеднакво. Претпоставувам дека една состојба се менува во друга, што спречува остријата да отапи поради страдањето. Би било неверојатно блаженство, кога би можела да искусам нешто ново, па макар и одвратно. Авторот на оваа песна не изоставил ама баш ништо. Сџе што му паѓа на ум не е повеќе од одекот на неговото стенкање:

*Телоџо и душаџа се како  
Предавници со џврдо срце,  
Кои бараџт месџо каде да ја удраџт  
Жрџваџа веќе инџонирана  
Врз широкиоџ акорд на ранаџа;*

Ритамот на песната, освен зборовите, ја навестува оваа мото перпетуо вибрација. Но нервното вознемирување тежнее да се исцрпи. Толку е неподносливо, што се чини дека единствен излез е да се промени во чин. Отровот се филтрира во крвта. Се плашам да не направам нешто ужасно и лудо.

*Секоја каџка на рекаџа  
Крв, која гори и џрејери  
Поради џајниоџ и горчлив оџров -  
Конечно со ненадејноџо џргнување  
Како некои назайчени бодежи.  
Кога Пиџер се шеџа џо собаџа, го гледам.  
Со маџно, сџаклесџниџе крвави очи, кои џросџрелуваџт...*

Нормално и неизосџавно е дека ќе ме убие. Би сакала да не сум џолку слаба. Било шџо, само ова веќе еднаш да се заврши. Медицинскиџе книги џврдаџт дека џоради аџсџиненција не се умира веднаш и дека лакомосџа џолека исчезнува.

Мислам дека и Пиџер малку зајакнал. А и јас сум џременогу млада за смрџт! Посџојано се жали на зајадливциџе. Тврди дека ова и може да го џоднесе, но џомислаџа дека ќе џолуди од хиџноџизериџе, го џера во лудило.

Чувсџивував дека ќе џочнам да викам ако сеџо џоа и џонаџаму џродолжи, не мислам на обичен крик, џуку на џоа дека ќе завивам, викам, викам и викам и никогаш не ќе џресџанам.

...Леџоџо умре наеднаш, без џредуџредување, свеџоџ вриска во агонија. Но, џоа е само одек од џајачкаџа за мојаџа душа. Анџелиџе никогаш не ме џосеџуваџт. Да не ја изгубив можеби својаџа џозиција? Не сум свесна за нишџо друго освен за ужаснаџа болка; немирноџо, но ужасно болноџо џресење на џелоџо, џоа кобно џајкање на лудиоџ хирург џо оџворенаџа рана на мојаџа душа.

Толку сум озгорчена, џолку сџудена. Сеедно, не можам да џоднесам да осџанам во собаџа. Пиџер немоќно лежи на софаџа. Ме следи со очиџе. Се чини дека се џлаши од некаква сџаџица. Ме џоџсеќа на времето кога имаваме дрога. Иако знаевме да уживаме оџворено, иако ја земавме еден џред друг. Секогаш кога ја земавме џајно, сами, се џлашевме дека другоџо ќе дознае. Ми се чини дека има нешџо шџо сака да го сокрие, џа се џруди да ме џроџера од собаџа, за да не видам каде ја сокрил дрогаџа.

*Не ми е гајле за неговите лични работи. Ќе излезам и ќе му дадам шанса. Ќе ја сокријам книгава во волшебната соба, доколку воопшто успеам да стигнам до горе. Можеби старецој ќе ми даде некаков еликсир. Не би ми пречело кога би го убил моето тело, бидејќи мојот дух конечно би ја исполнил својата судбина.*

*Штом ја зашворив книгата, како одговор слушнав пресок. Мора да беше враќањето, бидејќи влезе старецој. Во очите имаше прекрасна светлина и зрачеше со бои на виножито. Сфаќам дека моето искушение заврши. Тој стоеше целиот насмеан и покажува нешто некаде долу. Мислам дека сака да се враќам во собата за билијар. Можеби некој таму ме очекува, некој кој ќе ме одведе и ќе ја одреди мојата судбина. Сега знам што беше тоа, за што мислев дека е удар, или пресок на враќање. Всушност беше току тоа, но, во мистична смисла, бидејќи сега знам кој е старецој и знам дека тој е шайкошо на пророкој...*

## Филип Дик Течете солзи мои, рече полицаецот

...”Дознавме дека тој ексклузивитет на просторот е само функција која мозокот ја обавува додека овладува со перцепциите. Мозокот ги регулира податоците на таков начин што единиците на просторот взаемно се исклучуваат. Милиони такви единици. А всушност, теориски, трилиони. Но просторот сам по себе не е исклучив. Просторот, всушност, сам по себе не постои.“

“А тоа значи, што?”

Воздржувајќи се повторно да не почне да црта, Вестербург рече: “Дрогата како што е КР-3 ја одзема способноста на мозокот од една единица на просторот да исклучува друга. Значи, се губи опонирањето тука-а-не-таму, иако мозокот и понатаму настојува да ракува со перцепциите. Мозокот станува немоќен да одреди дали некој предмет заминал или е сè уште присутен. Кога тоа ќе се случи, мозокот веќе не може да ги отфрла алтернативните специјални вектори. Со тоа пред мозокот се отвора целокупен обем на просторни варијации. Мозокот веќе не знае кои објекти егзистираат а кои се само латентни, кои се само просторни посибилитети. Што значи, последица од тоа е што се отвораат просторни коридори кои меѓусебно се ривалски; во нив влегува еден таков збркан перцептивен систем и на мозокот му се чини дека се создаваат цели нови универзуми.”

“Сфаќам”, рече Бакман. Но, всушност, ниту нешто сфаќаше, ниту сакаше да сфати. Единствено сакам да одам дома, размислуваше. И да заборавам на сето ова.

“Тоа е многу важно”, рече Вестербург со тон на искреност. “КР-3 е крупен пробив. Кој и да е зафатен од дејството на дрогата, принуден е, сакал-нејќел, да перцепира иреални универзуми, како што кажав, трилиони можни светови наеднаш стануваат, теориски, реални; влегува факторот на случајноста, и перцептивниот систем на опфатената личност одбира една можност, само една од сите што се на располагање. Мора да се одбере, инаку ривалските универзуми ќе се преклопат и самиот концепт на просторот ќе исчезне. Дали ме следите?”

Херб Меим, кој седеше недалеку од нив, на својата работна маса, рече: “Тој сака да каже дека мозокот тогаш ја граби онаа просторна вселена која ќе се најде најблиску, која е најдофатлива.”

“Да”, рече Вестенбург. “Вие го прочитавте доверливиот лабораториски извештај за КР-3, зарем не, господине Меим?”

“Го прочитав пред нешто повеќе од еден час”, кажа Херб Меим. “Главно се состои од технички детали кои не можев да ги следам. Но, сепак воочив дека дејството на дрогата

е минливо. Мозокот на крај повторно воспоставува контакт со оние исти просторно-временски објекти кои порано ги забележувал.”

“Така е”, кажа Вестербург кимајќи со главата. “Но за време на интервалот кога дрогата е активна, субјектот егзистира, или верува дека егзистира...”

“Меѓу нив нема разлика”, рече Херб. “Во тоа и се состои дејството на дрогата, во тоа разликата да се укине.”

“Технички, да”, рече Вестербург. “Но од гледиште на субјектот, се појавува вистинска животна околина, која го опкружува, а која се разликува од онаа што дотогаш секогаш ја доживувал, така што субјектот почнува да се однесува како да влегол во некој нов свет. Свет на изменети аспекти...а обемот на промените зависи од тоа колку е голема да-ја-наречеме-раздалеченоста меѓу двата просторно-временски света, оној што секогаш бил достапен на перцепциите на субјектот и новиот, во кој субјектот сега мора да функционира.”

“Дали сега гледате што се случило со Тавернер?” кажа Херб.

Застанувајќи Бакман рече:”Не.”

“ Се префрлил во вселена во која не постоел. А и ние тргнавме по него, бидејќи сме објекти во неговиот перцептивен систем. А тогаш, кога дрогата се истрошила, се вратил. Тука го врати една точно одредена работа, и тоа не нешто што тој земал или пропуштил да земе, туку смртта на Алис. Тавернер не земал КР-3. Алис земала. Тавернер, како и сите ние, станал податок во перцептивниот систем на Алис, и бил повлечен со неа тогаш кога таа преминала во конструкцијата на алтернативните координати. Евидентно била силно поврзана со Тавернер како посакуван естраден уметник, и некое време имала фантазија за тоа како да го запознае и како вистински човек. Но, иако успеала тоа да го изведе, така што земала дрога, и ние и тој истовремено останавме во нашиот универзум. Зазедовме два просторни коридори истовремено, еден реален, еден иреален. Едниот е реалност; другиот е латентна можност меѓу многу други такви можности, но привремено специјализирана со дејството на КР-3. Но само привремено. Приближно два дена.”

“Тоа е доволно долго”, рече Весенбург, “мозокот да претрпи огромни физички оштетувања. Мозокот на Алис е уништен, веројатно не толку од токсичност колку со големото и долготрајно преоптоварување. Можеби ќе утврдиме дека конечната причина за смртта била неповратното оштетување на ткивото на кортексот, забрзување на нормалното неуролошко пропаѓање... нејзиниот мозок, така да речам, умрел од старост за два дена.”

*Превод и подготвока на тематиката: Нора Палмер*

# РАЗГОВОР СО ИЉА КАБАКОВ ПРИКАЗНИ ОД ТЕМНИНАТА

**FRANCESCO BONAMI:** Дали сè уште сакате да ве нарекуваат “Советски” уметник?

**ИЉА КАБАКОВ:** Проблемот е во тоа што терминот “Советски” уметник има двојно значење. Тој е и прекар, но истовремено и сериозна, научна дефиниција. Како субјект, јас сум Советски уметник бидејќи мојот менталитет е Советски, и по многу што мојот јазик е Советски. Најважната работа е што светот од којшто произлегуваат моите идеи и реалноста што тие ја опишуваат е Советски свет. Но кога историчарите и критичарите се обидуваат да ја опишат Советската уметност, тие секогаш завршуваат во зборување за Советскиот реализам. Јас не сум соц-реалистички уметник. Токму затоа не сум сигурен како да одговорам на вашето прашање. Ми се допаѓа да се сметам себеси за Советски уметник, но не ми се допаѓа врската со омаловажувачките значења кои историчарите му ги прилепуваат на тој термин.

**Ф. Б.:** Некој еднаш напиша дека вие сте најдобар во опишување на “неслободата” и нејзиното трансформирање во слобода. Сега вие сте слободен, дури и Русија е послободна, и се чини дека сè уште мошне успешно работите во еден вокабулар чии значења во потполност се променија. Што всушност се промени во вашата перспектива како уметник?

**И. К.:** Кога работев во Советскиот Сојуз, секогаш се обидував да зборувам за тој свет или за уметниковите контемплации за него. За нас, тој свет беше вечен, и имавме потреба да зборуваме за него колку што е можно повеќе. Но сосема неочекувано тој универзум пропадна и се најдовме себеси како живееме во сосема различен свет. Како личност јас бев потполно шокиран, но како уметник, којшто не е 100% вистинско човечко суштество, не ги доживеав промените толку бргу. Дури можам да кажам дека воопшто ништо не се промени. Но иако сега живееме на другата страна на светот, предмет на моите размислувања сè уште е променливиот, Советски свет чија приказна планирам на сите вас постојано да ви ја повторувам, повторно и повторно. Сега живеам меѓу “другите” и тоа е неверојатната приказна која морам да ја раскажам. Но парадоксот е во тоа што дури и кога живеам во Советскиот Сојуз, се чувствував како некој раскажувач на приказни, па така ништо во суштина не се промени. Единственото што може да се промени е самата приказна, и тоа како и каде ќе ја раскажувам.

**Ф. Б.:** Дали сте носталгичен за времето кога бевте Советски уметник заробен во Советскиот Сојуз?

**И. К.:** Јас бев едноставно човек кој живее во Советскиот Сојуз. Не сум во состојба да одговорам на прашањето. Не го разбираам. Јас не бев “Советска” фигура.



**Ф. Б.:** Вас ве сметаат за прв вистински современ уметник во Русија, пресвртница за современата уметност во вашата земја. Се согласувате ли со тоа?

**И. К.:** Тоа е бесмислица. Една генерација го зазема местото на друга. Тоа е процес што постојано се повторува. Да се биде пресвртница, “првиот современ уметник”, нема никаква смисла.

**Ф. Б.:** Но вие бевте првиот чија приказна ги премина границите на вашата земја, но сепак го задржа специфичниот идентитет. Повеќето од вашите колеги, штом ќе ја преминат Западната граница го губат идентитетот на сопствената уметност.

**И. К.:** Мислам дека малку воопштувате. Има многу уметници коишто го задржаа својот идентитет, работат исто како порано. Неосновано е да се тврди дека јас сум единствениот кој го постигнал тоа.

**Ф. Б.:** Не велам дека нема Руски уметници коишто сè уште работат сериозно, но многумина од нив се збунети и конфузни околу прашањето што е тоа што треба да се направи, додека вие воопшто не сте.

**И. К.:** Велите дека тие се повеќе збунети бидејќи почнаа да употребуваат елементи од Запад во нивните дела?

**Ф. Б.:** Не. Проблемот е во тоа што тие никогаш не биле способни да ги асимилираат тие елементи во сопствената култура. Остануваат раздвоени како масло во вода.

**И. К.:** Разбирам, но не можам да кажам, бидејќи имам проблем да ги коментирам Руските уметници. Единствено можам да разговарам за моите блиски пријатели кои ги познавам 30 години, тие работат на истиот јазик, на истите проблеми и идеи.

**Ф. Б.:** Врз основа на вашата инсталација на минатогодишното биенале во Венеција луѓето дојдоа до заклучок дека нешто недостасува, а не дека нешто е променето. Релацијата меѓу индивидуалната и политичката структура веќе не постои и по сè изгледа, тоа е прилично болно. Дури и ако постои поголема слобода, ова отсуство изгледа е прилично тешко време за носење.

**И. К.:** Секоја интерпретација е коректна. Било да доаѓа од центарот или од маргините, таа рефлектира нешто што веројатно постои во инсталацијата. Ако уметникот создава нешто што работи, доколку функционира како што треба, секое мислење за него е дел од самата функција.

**Ф. Б.:** Одно од најјаките доживувања што ги предизвика вашето дело е “отсуството на некој” внатре во инсталацијата. Кога ќе влезете во неа, чувствувате дека некој штотуку

заминал, сè уште може да се почувствува присутноста, иако таму веќе нема никој. Ова чувство создава висок степен на свесност кој прави делото да функционира одлично.

**И. К.:** Тоа е многу важно, и е многу суптилна забелешка којашто се надевам можам да ја комуницирам толку добро како што вие ја забележавте. Некој штотуку излегол, тоа е точно.

**Ф. Б.:** Во вашите понови дела изгледа дека угнетувачот и угнетениот сега можат да паметат заедно, и да се соочат со својата меморија на ист начин. Обајцата станаа гледачи на истата “отсутност”.

**И. К.:** Кога еден свет исчезнува и станува дел од минатото, дури и потсвесно сфаќате дека сте ја делеле истата реалност со тие луѓе кои ви предизвикале страдање или кои страдале поради вас. Она што го опишувам не е реалност на тираните и угнетените туку реална ситуација. Веројатно се прашувате што беше смислата на Рускиот павиљон и дали сум заинтересиран да зборувам за тираните или жртвите.

Значењето е двосмислено, и многу луѓе ме прашаа дали сакам режимот да се врати. Павиљонот е во центарот на прекрасна околина; црвени знамиња се веат над Заливот. Контрастот е мошне двосмислен: одвратна реалност вгнездена во преубава околина. Во соседството беше Германскиот павиљон со инсталацијата на Hans Naaske, каде сè е чисто, јасно - добрите момчиња од едната страна, лошите од другата. Но за мене ова јасно одвојување е поделикатно. Всушност, идејата на Советскиот павиљон е пријателството, братството на социјализмот, коешто беше прекрасна идеја, мошне романтична. Но оваа идеја стана ужасна кога се вгнезди во реалноста. Таа сè уште може да биде прекрасна сè дотогаш додека ја држиме на дистанца, во средиштето на фантастична околина, опкружена со ограда, недофатна, неостварлива. Тоа е фантастичен идеал и сигурен сум дека луѓето секогаш одпочеток ќе се обидуваат да го остварат, убивајќи други луѓе во негово име и предизвикувајќи уште пострашни страдања. Тоа веќе се случи, и фала му на Бога што не успеа. Така мојата инсталација е речиси пророчка. Таа не копнее по минатото, како што мислат некои луѓе, туку повеќе се грижи за иднината. Малиот павиљон е едноставно таму чекајќи го времето кога повторно ќе биде голем.

**Ф. Б.:** Хуморот има значајна улога во вашите дела. Тоа е еден специфичен вид на хумор, многу сличен на хуморот во кратките приказни на Рускиот писател Михаил Зошченко (1895 -1958).

**И. К.:** Јас го опишувам Советскиот свет со специфичен метод којшто содржи посебен вид на хумор. И понатаму ќе го користам, бидејќи ѝ припаѓа на реалноста за која зборувам. Постојат различни нијанси на хумор; Зошченко користи една што многу ми се допаѓа, еден вид хумор кој ви помага да избегате од кафезот. Тоа е нешто многу, многу специфично. Смејќи се самиот на себе, можете да им се смеете на другите. Би

го нарекол тоа еден вид иронија, што ви дозволува да ја изразите својата ситуација во сопствената околина, тоа е хумор на нашата епоха. Во оваа смисла, Зошченко е прилично современ .

**Ф. Б.:** Што мислите кога велите дека гледачот пред вашите дела треба да се однесува како нормален човек?

**И. К.:** Сметам дека првобитниот пар - уметникот како пророк од една страна, и публиката задолжена да слуша од друга - веќе не постои, не функционира. Во еден момент, уметникот стана карактер, играјќи улога внатре во својата сопствена уметност.

**Ф. Б.:** Чувствувате ли дека кога дојдовте на Запад станавте повеќе нормална личност, повеќе на страна на гледачот? Иако, дури и овде некои уметници сè уште себеси се сметаат за пророци.

**И. К.:** Вашето прашање е воедно и одговор. Со моите пријатели во Русија, претпоставувавме, и се надевавме дека и на Запад постојат некои нормални луѓе, слични на нас. За среќа, нашите надежи не беа залудни.

**Ф. Б.:** Додека живеевте во Советскиот Сојуз, вашето дело беше духовна критика. Можете ли сопствената работа да ја гледате како духовна документација на реалноста која исчезна?

**И. К.:** Не знам дали духовна е вистинскиот збор за да се опише она што го работам. Имаше голем процент на омраза и страв во мојата уметност и сè уште ги има и ден-денес. Така, реалноста не исчезна навистина, таа е мошне присутна во мене. Стравовите ги променија местата, но не исчезнаа.

**Ф. Б.:** Мислите на омразата и стравот присутни во секој човек во секојдневниот живот, или зборувате за вашите лични чувства?

**И. К.:** Немам намера да давам целосна слика на светот во кој живеам. Но моите стравови се многу реални; мојот живот и мојот ум се дел од една застрашувачка стварност. Опишувајќи ја, јас се опишувам себеси и мојата сопствена болка.

**Ф. Б.:** Гледате ли можност повторно да создавате во Русија?

**И. К.:** Не. Не поради недостаток на материјали - денес во Русија можете да направите сè што сакате. Не би можел таму повторно да работам бидејќи мојата генерација му припаѓа на минатото. И тоа не на минато кое е респектирано, туку напротив, на сите им одиме на нерви. Друга важна причина зошто не можам да работам во Русија е приказната што ја раскажувам; таа не може да му се раскажува на мојот сопствен

народ. Тој ја знае премногу добро. Мојата приказна мора да биде раскажана надвор, на многу едноставен начин. Уште од детството моја желба беше да бидам разбран, да бидам способен да го кажам она што сакам да го кажам и да бидам слушнат. Преку инсталации можам да ги вовлечам гледачите внатре во мојата приказна, да ги приморам при влегувањето во просторот да ги изгубат сите критериуми што ги имале претходно, за да го заробам нивното внимание дури и пред да дојдам до најдобрата точка.

**Ф. Б.:** Создавате чувство на време што во инсталациите создава напација. Гледачот станува дел од реалноста и се прашува дали тој (или таа) некогаш ќе може повторно да ја напушти.

**И. К.:** Токму тоа ние се прашуваме толку многу години.

**Ф. Б.:** Сè уште се обидуваме да создавате уметност која ѝ се обраќа на можноста да се биде нормален. Дали навистина е можно да се креира нешто што ќе ни дозволи да живееме плашејќи се помалку и мразејќи помалку?

**И. К.:** Јас сум мошне песимистична личност којашто сè уште верува дека креативноста произлегува од стравот и од болката.

**Ф. Б.:** Дали чувствувате дека сте “овде” или дека сте отишле од “таму”?

**И. К.:** Овде сум, но во минатите шест години чувствував дека сум заминат, не низ дупка на таванот, туку низ врата. Да, се чувствувам како да сум во вселената, слободен сум, но чувствувам морска болест.

**Ф. Б.:** Што ве разочара во овој космос?

**И. К.:** Ништо, бајката за рајот сè уште е бајка. Не го сметам Западниот свет за рај, но ова мало парче од светот што го претставува светот на Западната уметност навистина е рај. Долго време во животот сонував за него и еден ден сонот стана јаве. Она што мислев дека никогаш нема да се случи, се случи. Приказната продолжува.

*Francesco Bonati - критичар од Њујорк.*

*Иља Кабаков е роден во Дњепропетровск,*

*Украина, 1933 год. Живее во Њујорк.*

*Извор: Flash Art, Summer 1994*

*Превод: Венка Симовска*





# GILBERT & GEORGE НИЕ ПРАВИМЕ СЛИКИ

Adrian Dannatt

Ако уметниците денес лесно се категоризираат според нивното медишко претставување, **Жилберт&Џорџ** во Европа и Америка би биле протолкувани како Британски мајстори, а во Британија како забележителни ексцентрици кои во себе кријат многубројни опасни склоности. Оние надвор од Британија кои за **Жилберт&Џорџ** знаат од книгите, од сериозните есеи во каталозите и филозофските размислувања за нивното дело, можеби ќе бидат зачудени од бројот на интервјуа, профили и новинарски истражувања во врска со **Жилберт&Џорџ** објавени во Британските весници и популарни списанија, и ниту едно од нив ниту ја допира нивната уметност на начин кој би бил поинаков од еден дополнителен поглед врз бизарноста на нивните животи. Тие во Британија се прочуени како необични, чудни, исклучителни фигури за јавна забава, а надвор од Британија се слават како водечки уметници.

**Жилберт&Џорџ** им припаѓаат на двете категории, нивното уметничко дело би било во потполност осиромашено без придружбата на личната митологија, и обратно, нивните сопствени животи се, се разбира, тема на нивната работа и ова е нешто што не може да се раздвои. Тие се и таблоидно ѓубре и академска статија, тие се непоправливи популисти, но како и секоја звезда имаат потреба од забележително појавување и култивирана митологија.



До сега, може да се забележи основната црта која како заштитен знак би можела да се појави во секој весник, тоа е нивната прекрасна куќа во Fournier St. Spitafields, нивната колекција на уметнички и керамички вазни, нивната легендарна опрема, нивната неуморна поддршка на Ториевците, нивниот благо еротизиран архаичен јазик и сеприсутната аура, невообличен, но секогаш присутен субтекст на хомосексуалност.

Да се обезвреднат овие детали како евтини новинарски озборувања значи да се пропушти главната поента на делото на **Жилберт&Џорџ**, како и патеката на нивната кариера. Најситните детали од нивниот “животен стил” имаат витално значење за нивната внимателно негувана естетика, едно речиси жртвено изложување пред медиумите, отвореност како за подсмев така и за фасцинација. Тие се јавни фигури и нивна интенција е да функционираат како такви, како универзални уметнички дела самите во себе.

Ова беше уште поочевидно во раната фаза на нивната работа, кога се испраќаа себеси надвор во светот во мали делчиња, на пр. како разгледници, книги или филмови, малечки сувенири, потсетници за нивното постоење. Иако рецентните фото-панели служат како вонсериска верзија на истиот епистоларен императив - огромни, бучни писма до планетата - темата на нивното сопствено постоење е затемнета. И покрај тоа што тие се појавуваат како слики, како икони, чистиот обем и бојата скршнува од јадрото на нивните личности. Иако **Жилберт&Џорџ** ја нагласуваат употребата на боја како револуционерно продирање, мошне копирано во рекламирањето и модата, таа не го продолжува неопходно нивното самоистражување. Не може да не се забележи дека нивната најдобра работа се одвива во 60-тите и 70-тите, кога мистериите на изведбата и чувството за сопствен идентитет се поголеми одошто во монументалните, намерно неспретни фото-дела. Тоа е постојан проблем, да се усогласи социјалната истакнатост со размерот на делата. Малубројни се уметниците коишто можат да ѝ одолеат на поврзаноста меѓу растечката популарност и растечките димензии, токму како во 19 вековниот салонски систем во кој најголемите слики обично им припаѓаа на најуспешните уметници. Навистина се ретки оние уметници коишто инстинктивно ја знаат вистинската мерка на својата работа и се држат до неа, дури и за време на најбурната слава и популарност. Искушението да се зголемат делата, да се зафати повеќе простор при задржувањето на одреден статус, обично победува. Примерите се безбројни, од **Sindy Sherman** до **Borofsky** и необично е што и **Жилберт&Џорџ** се на таа листа.

При навраќањето кон интимниот размер на нивните рани дела, како на пример колажните разгледници, или реизведбата на **Underneath the Arches**, потполно субверзивните, недефинирливи и навистина забавни димензии на нивната естетика надоаѓаат со носталгично задоволство. Можеби носталгијата е за периодот кога тие беа релативно опскурни, “андерграунд” уметници, кои делуваа од неверојатни простори во градот незабележани во својата авангардност.

Да се испраќаат кодирани пораки до интернационалниот уметнички свет од потполно бизарно место како што е **Spitfields**, во 60-тите е порадикално и поиновативно отколку презентирањето на големи слики во Русија и Кина, земји кои ќе изложат било што ако им се понуди на вистински начин. Тоа што патуваат и излагаат широко, и што прават сè да ја приближат нивната слика до најшироката и најбројната публика, стана дел од нивното дело по себе, што е уште поинтригантно поради фактот што тие се сè уште цврсто вкоренети во многу специфичен квартал на еден провинциски град како што е Лондон.

Нивните понови дела ја отелотворуваат Источно-лондонската работничка класа, машка култура, мечтаењето на стереотипите и маскулината фантазија. Нивното чувство за боја е под влијание на треперливите призвучи на Пакистанските текстилни работници од соседството и пост-фовистичката облека на **Rave**-културата.

**Жилберт&Џорџ**, веќе дефинитивно средовечни, креираат **Rave**-уметност на некултивирана бука! Уште повеќе, за разлика од уметниците во нивните рани дваесетти, уште една тема на **Жилберт&Џорџ** во нивните фото-дела е храбрата, непресушна, вечна смрт. Најимпресивните од нивните панели се бават со едно амбивалентно прифаќање на нивната сопствена смртност, и со проблемот близок на секој соработнички пар - што ќе се случи со едниот кога другиот ќе умре. Квази-религиозните асоцијации на овие иконички панели, модерни верзии на христијанските витражи, особено наликуваат на *џанашојсис*.<sup>\*</sup> Во суштина предизвикувајќи декадентни, **fin-de-siecle**, и доцно-романтичарски ставови, некои понови дела можат да се гледаат како големи салонски слики богати со морбидна Викторијанска сентименталност.

Во традицијата на денди провокаторите, било да се работи за Том Вулф или Данунцио, **Жилберт&Џорџ** ја предизвикуваат примената мудрост и ги брануваат сите лесно поставени претпоставки, како што нивната конвенционална конзервативна пролетерска политика продолжува да го раздрагнува либералниот уметнички свет. Оваа провокација, и степенот на нејзината искреност, или симулираност, е предизвик којшто дендиите отсекогаш му го поставувале на општеството; на потребата да се раздвојат фактите од фикциите, позата од целта, таа опсесија на конвенционалното мислење. Повторно како и сите дендии, единствена штета е што и тие се чувствуваат должни да обезбедат дела, нешта, за разлика од оригиналниот денди **Beau Brummel**, кој величествено одби да создава било што освен својата сопствена персона. Претпоставка на најшироко прифатената култура е дека ако Брумел е писател, тој мора да создаде нешто повеќе од тоа да изгледа исклучително необично. За уметниците чија работа е нивната сопствена митологија, дилемата е во предметите, објекти коишто можат да се собираат, во императивот да се прават нешта за да се заслужи името уметник. Колку што помалку **Жилберт&Џорџ** го правеа ова, толку повеќе нивното дело добиваше лична артифициелност, отпадок од нивниот секојдневен живот, толку поуверливи тие стануваа, како Живи Скулптури кои пеат, играат... Едно попладне со чај испиен од пехарот на **John**

<sup>\*</sup> Медитација на смртта; гр. *thanatos* - смрт; *opsis* - поглед (п.п)

**Major Victory**, меѓу Викторијанизмот на нивната пркрасна куќа, останува клучно уметничко искуство, перформанс на совршена рамнотежа и мистерија што ве остава збунет, токму како и вистинската природа на нивните животи заедно, нивното финално кодирање.

Внатре во опишаната лична *Космогонија* во која тие оперираат, еден сет на приватни шеги проширени во јавната арена, **Жилберт&Џорџ** се отпорни на секаква критика. Или го прифаќате размерот на нивните амбиции, нивната само-декларирана желба низ сопствените слики да ги преобразат гледачите, а потоа и светот, или пак останувате надвор, гледајќи ги како карикатури, комични повеќе одошто космички уметници, чија единствена цел е провокација. Можеби е најмудро, иако најтешко, на нив да се гледа на двата начини, да се прифатат во нивниот свет, без обврска да им се верува.

**А. Денет:** Како дојдовте на идеја да одите во Кина, Џемс Бирч ли ви го сугерираше тоа?

**Жилберт&Џорџ:** Не се сеќаваме, но тој вели дека после Русија нè прашал “Па, каде сега?” и ние сме одговориле во еден глас: “Кина”. Така, тоа мора да е вистината.

Необично е што воопшто успеавме да ја реализираме изложбата таму, кога се мисли дека Британците и Кинезите веќе не зборуваат меѓусебно, и дури сега разговорите се на многу ниско ниво. Но, ние зедовме 55 проклето огромни слики, и мажи, жени и деца дојдоа да ги видат.

**А. Денет:** Имаше ли било каква забелешка на, така да кажеме, “похрабрите” елементи?

**Жилберт&Џорџ:** Ние секогаш го превенираме критицизмот од тој вид. Ја знаеме границата до која може да се оди, одиме право таму и застануваме. Сметаме дека овие слики се позастрашувачки отколку оние голите, тие ги имаат оние екстремни внатрешни чувства, стравови коишто се провокативни за луѓето.

Во Кина денес постои голема бурна расправија и дебата “Што сме ние?, дали сме комунисти, дали сме сè уште во минатото, дали сме дел од светот?” Нешто од истата дебата постои дури и во Европа денес. Ние мислиме дека можеме да дадеме придонес кон оваа дискусија, на многу скроман начин, едноставно закачувајќи ги сликите. Знаеме дека постојат многу различни елементи во уметноста што се важни, дека би било тешко да се напише книга. Но, бојата денес станува сè повеќе важна, ја користат за да ги смират затворениците, или да излекуваат дислексија со користење на обоени леќи. Бојата има фантастични неизговорени значења.

**А. Денет:** Бојата има симболичка важност во самата себе?

**Жилберт&Џорџ:** Веруваме дека можете да употребите секоја боја за било што, за било што. Треба само да создадете емоционално расположение. Ние едноставно правиме многу длабока емотивна уметност, тоа е она што се обидуваме да го правиме. Не сакаме да правиме уметност заради уметност, сакаме содржината и значењето на сликата да ја промени личноста, да обезбеди можност за промена. Модерната уметност не произлезе од апстракцијата. Модерната уметност произлезе од релгијата, теозофијата. И сето тоа се духовни нешта. Тоа не е рационалност, пуризам, тоа не е дизајн, не е добар вкус. Сè до неодамна луѓето предаваа за Мондријан како боја, и шема, и апстрактен добар вкус, но во суштина сето тоа дојде директно

од теозофијата. Модерна идеја е дека апстрактното е апстрактно. Ние се обидуваме да се изразиме себеси, она што е во внатрешноста на човековата личност, она што е надвор, а тоа може да се менува од секунда во секунда. Внатрешното чувство е она што менува надвор.

**А. Денет:** Но сепак не се плашите да користите многу современа иконографија.

**Жилберт&Џорџ:** мислиме дека сè поминува. Акварел може да оди, анимализам може да оди, декадентната, елитистичка уметност што ја имаме сега ќе продолжи на некој начин. Главно верување на иднината ќе биде уметност што ги менува животите на луѓето, уметност којашто на луѓето им е потребна во животот, како што им се потребни медицината, законите, романите. Сакаме да придонесеме, да додадемее нешто кон тоа. Сметаме дека младите луѓе одат на нашите изложби и дека потоа тие се други луѓе. Луѓето на Запад гледаат дека имаме изложба во Кина, потоа повторно им се навраќаат на нашите дела на поинаков начин. Не знаеме какви ефекти ќе има нашата работа врз Кинезите, што ќе чувствуваат тие пред неа.

**А. Денет:** Постои ли врска меѓу вашето дело и естетичкото движење како некакво духовно наследство?

**Жилберт&Џорџ:** Сметаме дека естетичкото движење тврди едно а прави друго. Типичен експонент беше Вајлд, кој ја порекна сета моралност, но умре за она во што веруваше, за моралноста. Тој претендираше да биде естетика и форма, но всушност го бранеше својот морал и отиде во затвор поради него. Проповедаше артифициелност а правеше нешто сосема спротивно. Тоа е одлично наведено од Брумел; запрашан за зеленчукот, тој одговорил: Зеленчук? Па, да, еднаш јадев грашок.

**А. Денет:** Имаше ли елемент на провокативен дендизам кога првпат започнавте да работите како тим, во голема мерка во опозиција на стилот на она време?

**Жилберт&Џорџ:** Ние бевме многу невини. Луѓето почнаа да нè нарекуваат дендии, но едноставно од очај. Едно од нашите најрани имиња беше **Marshmallow** Естети. Но, идејата за уметникот како говорник, како проповедник: тоа е денди. Уметникот е оној кој предизвикува проблеми. Сите општо-познати уметници отсекогаш биле проблем - Ван Гог, Мондријан.

**А. Денет:** Чувствувате ли дека кај Британците постои отпор кон вашата работа?

**Жилберт&Џорџ:** Не. Има отпор кај пет луѓе, петмина критичари. Никогаш нема да ги слушнете тие гледишта од обичните луѓе. Овие критичари велат дека сме фашисти или педофили или што било, но еден таксист од Источен Лондон би ни рекол, “*О, да, вие ја имавте онаа фанџасџична изложба, добри сѐе, баџко.*”

**А. Денет:** Никој не е пофанатичен од либералите.

**Жилберт&Џорџ:** О, ние имаме прилично предрасуди против либералите. На некој начин ние секогаш сме добивале удари поради нашите идеи. Образованието негува одредена ригидност,

особено кон уметноста, естетиката. Таа е многу поизразена кај образованите, одошто кај неуките. Образованието негува стеснетост на умот.

**А. Денет:** Но, можете ли да го скршите современото елитистичко уметничко гето?

**Жилберт&Џорџ:** О да, секако. Тоа се менува малку по малку. Кога ние почнувавме, уметноста мораше да биде квадрат, круг, линија, рамно, бело, зелено. Не беше дозволено да имате боја, не беше дозволено да бидете фигуративен, не беше дозволено да кажете нешто. Деновиве младите автори се бават со многу различни работи. Но и денес интересот за инсталации сè уште е премногу мал, одење по улици со кофа, собирање на нешта, и носење во галерија, тоа е она што секој го прави. Но, тоа е академија, академска работа од типот наа Дишан. Неколку реченици напишани на сид и парче жица виси од плафонот; треба да сте родени во посебна класа, во точно одредена, ограничена околина на бела, високо-средна класа, да живеете во Лондон или Париз, за тоа воопшто да ви значи нешто. Дури ни за педесет години од сега обичните луѓе нема наеднаш да го препознаат тоа парче жица како уметност. Корсокак е да се мисли дека уметноста е нешто посебно, за многу мал број луѓе.

**А. Денет:** Проблемот е во тоа луѓето да се привлечат да ги видат делата.

**Жилберт&Џорџ:** Да, бидејќи луѓето имаат огромен страв од комерцијалните галерии. На последната изложба што ја имавме ние ставивме “Уметничка изложба” на постер, и галеристот беше прилично посрамен поради тоа. Но, инаку луѓето не знаат за што се работи. Речиси е потребно да пишува “Слободен влез” со дијагонални букви на дното, бидејќи сме сретнале обични луѓе коишто нема да влезат во галерија поради одошто ние би влегле во продавница за накит или крзно на Вест Енд. Луѓето се плашат; таму на влезот обично седи “супер-девојка”, тоа е застрашувачко. На некој начин ние ги обвинуваме уметниците, тие сакаат да ја одржат оваа елитистичка идеја. Но, нашите слики би морале да им се допаѓаат и на луѓето од елитата, ние мораме и ним да им се обраќаме.

**А. Денет:** Како преминавте на вашата фото-базирана работа, дали тоа беше фундаментална промена во мислењето?

**Жилберт&Џорџ:** Не беше промена во мислењето. Едноставно, отсекогаш имавме една идеја, таа *Жива Скулптура*. Тоа беше тоа. Сè уште им велиме на младите уметници; ако сакате да кажете нешто ново, мора да пронајдете нов начин за соопштување. Сфативме дека дури и како “живи скулптури” ние сме многу ограничени во тоа што можеме да го кажеме. Видливи се само две тела и ништо повеќе. Низ јазикот на фото-делата бевме во состојба да обезбедиме различни чувства, расположенија, повеќе боја.

**А. Денет:** Вашите поранешни “*Поштенски Скулптури*” беа нужно елитистички, едноставно испратени до неколкумина колекционери или галеристи. Вашите понови дела се исто така



циновски поштенски картички, но адресирани директно до илјадници, ако не и до милиони луѓе.

**Жилберт&Џорџ:** Ние ги нарекуваме љубовни писма до светот, всушност тие и се љубовни писма. Слично на она што го направивме во филмот “*Светиот* на Жилберт&Џорџ: Тоа беше само друга форма, мошне добра форма. Нам филм ни се допаѓа. Мислиме дека е важно тоа што за нас развојот не е стилски, туку развој што секој го има, тоа е животен развој. Повеќето уметници го менуваат само стилот, што всушност не ги одразува промените во нивниот живот. Ние секогаш велеме дека еден ден ќе постои последна Жилберт&Џорџ слика што ќе го одбележи целиот наш живот заедно. Но, нашиот развој секогаш е во врска со длабоки емоции, длабоки, екстремни емоции. Ова внатрешно чувство, таа внатрешна душа веќе не постои во модерната уметност. Поголемиот дел од модерната уметност е чиста површност, целосна површност.

**А. Денет:** Но и вие многу употребувате површина, во буквална смисла на зборот.

**Жилберт&Џорџ:** Да, но во служба на значењето. Никогаш не користиме црвена зашто сметаме дека тоа е убава црвена или дека добро ќе изгледа на одредено место, туку само како дел од систем што создава одредено чувство. За да го направиме подлабоко, позастрашувачко. Престрашени сме од нашите животи, од она што се случува пред нас. Во моментот кога го покажуваме нашиот страв, го покажуваме стравот на секого, и така тој е препознатлив. Општеството се развива, тоа станува поорганизирано, многу работи се уредени, но веруваме дека во секоја личност има огромни предели со кои можеме да се соочиме единствено преку културата. Мораме да создадеме систем за да живееме за себе, зашто нашите животи се артифициелни. Културата е една артифициелна идеја којашто мораме секојдневно да ја откриваме. Никој дури и незнае што значи уметност денес, никој не знае што значи работа.

**А. Денет:** Имате ли некакви решенија, дефиниции?

**Жилберт&Џорџ:** Не, ние само отвораме врати, можности. Со нашите дела луѓето започнаа да зборуваат за сексуалноста, за хомосексуалноста. Тие не започнаа да зборуваат за овие чувства пред една скулптура на Антони Каро. Луѓето секогаш се целосно заинтригирани за нашиот личен живот, во добра или во лоша смисла. Тие сакаат да знаат сè за нас. Она што е важно е моќта на личноста зад сликата.

Уметност значи имање идеја, повторно откривање на нешто. Тогаш таа ги надминува времето и националноста. Во спротивно таа е академизам, нешто локално. Ако ги прашате младите луѓе, тие имаат идеја за што зборуваме. Сакаме да правиме изложби што го обземаат гледачот, неговиот свет. Мора да им се покаже патот, да им се покаже светот, исто како што во нашата работа ние мораме да покажеме дека голото машко тело може да биде прекрасно, или дека две грозни бои ставени заедно можат да бидат фантастични.

**А. Денет:** Значи не сметате дека сликањето може да има било каква валидност денес?

**Жилберт&Џорџ:** Слика? Слика? Таа е како ракопис; како може? Можеби ако ги правите оние чисти, еднобојни платна - како ги нарекуваат - “монохроми”? Емотивното сликање не може да се натпреварува со нашиот систем на негативен имиџ. Можете да креирате инсталации, тоа е друг облик на уметност. Но само сликање со четка, тоа не. Сепак тоа ќе продолжи да постои, како што продолжува сликањето на дивината. Терминот “сликање” е мошне нов, тој се појавува со експресионистите. Претходно употребувани термини беа “слика”, “сликање”. Но тие имаа врска единствено со варосувањето на куќите. Ние правиме “слики”. Го прифаќаме четириаголниот, правоаголниот облик на уметноста. Посубверзивни сме внатре во основниот формат. Веруваме во нашиот облик. Насликани тела, изрезбарени тела, тела во бронза, сето ова може да се замисли, но кога ќе ги видат нашите дела, луѓето застануваат. Тие се алармирани, бидејќи нашите се толку стварни. Сакаме да бидеме колку што е можно поблиску до реалното. (...)

**А. Денет:** Вашите каталози, публикации се во голема мерка дел од целиот проект.

**Жилберт&Џорџ:** Тоа е наша револуција: прекрасни, визуелни, моќни каталози што младите луѓе можат да ги купат. Специјално ги правиме евтини, достапни за сите. Секогаш кога ќе продадеме слика земаме само малку од парите; главнината се користи таа слика да се направи достапна за повеќе луѓе, преку каталог на пример, или книга, постер и сл. Не е фер само еден човек да може да ја гледа таа слика, тоа едноставно не е фер. Во Кина ги делиме каталозите, бидејќи таму дури и 5 фунти се премногу пари.

**А. Денет:** Сметате ли дека публицитетот којшто ги придружува вашите изложби е она што ги привлекува луѓето да дојдат?

**Жилберт&Џорџ:** Делумно, да. Нив ги интересира непријателството, негативните елементи. Младите луѓе беа предупредувани, “чувајте се од овие старци и нивната придружба”. Не би можеле да привлечеме млади луѓе кога би правеле изложби што не предизвикуваат возбудување.

**А. Денет:** Претходно зборувавте за моќта на бојата, нејзините асоцијации со проституцијата, нејзината способност да шокира.

**Жилберт&Џорџ:** Тоа е класен проблем во оваа земја. Кога бевме млади студенти, единствена слика на човек што младите луѓе можеа да ја видат на улиците во Лондон беше еден постер на човек со сиви слепоочници, темен костум, бела кошула. Сега во рекламите, во списанијата, сè е во боја, ние сме само дел од тоа. Јапонски дизајнери ни телефонираат од Токио и нè прашуваат која ќе биде бојата на следната година.

**А. Денет:** Има ли потреба да се прави дистинкција меѓу популарната култура и високата уметност? Постои ли сè уште таа разлика, и вреди ли да се одржува?

**Жилберт&Џорџ:** Ние сме популарна култура. Секогаш ќе постои креативна, инспиративна мисла. Ако одите во земја во која нема галерии, нема музеи, ви советуваме да си обезбедите телохранител зашто местото ќе биде прилично диво. Погледнете го Бенетон, тоа е чиста уметност; Малборо, тие ги имаат користено нашите слики, двајца луѓе, дури и наш текст, преземен директно.

Кога започнавме да ставаме крстови во нашите дела, луѓето беа стаписани. Оттогаш, сите користат религиозни слики, Madonna, Guns 'n Roses. Не знаеме колку многу работи се појавија под наше влијание, но 80% произлезе од уметноста. Уметноста секогаш е во позадина, еволуција зад сцената. Ние создаваме наш сопствен јазик, а тоа е нешто што го прави секој уметник. Тоа не е само променлив дизајн, туку и однесување; сосема е различен начинот на кој луѓето во градот комуницираат едни со други. Уметниците мораат да бидат аутсајдери и екстремни, во спротивно тие се невидливи. Не можете да предизвикувате промени ако не сте екстремни.

Ние сме посветени морални уметници. Не се обидуваме да го одразиме општеството, се обидуваме да создадеме ново.

*Adrian Dannatt е радовен соработник во Flash Art. Gilbert е роден во Италија, во 1943 год.; George е роден во Англија, во 1942 год.; обајцата живеат во Лондон.*

*Извор: Flash Art, October 1994; Превод: Венка Симовска*

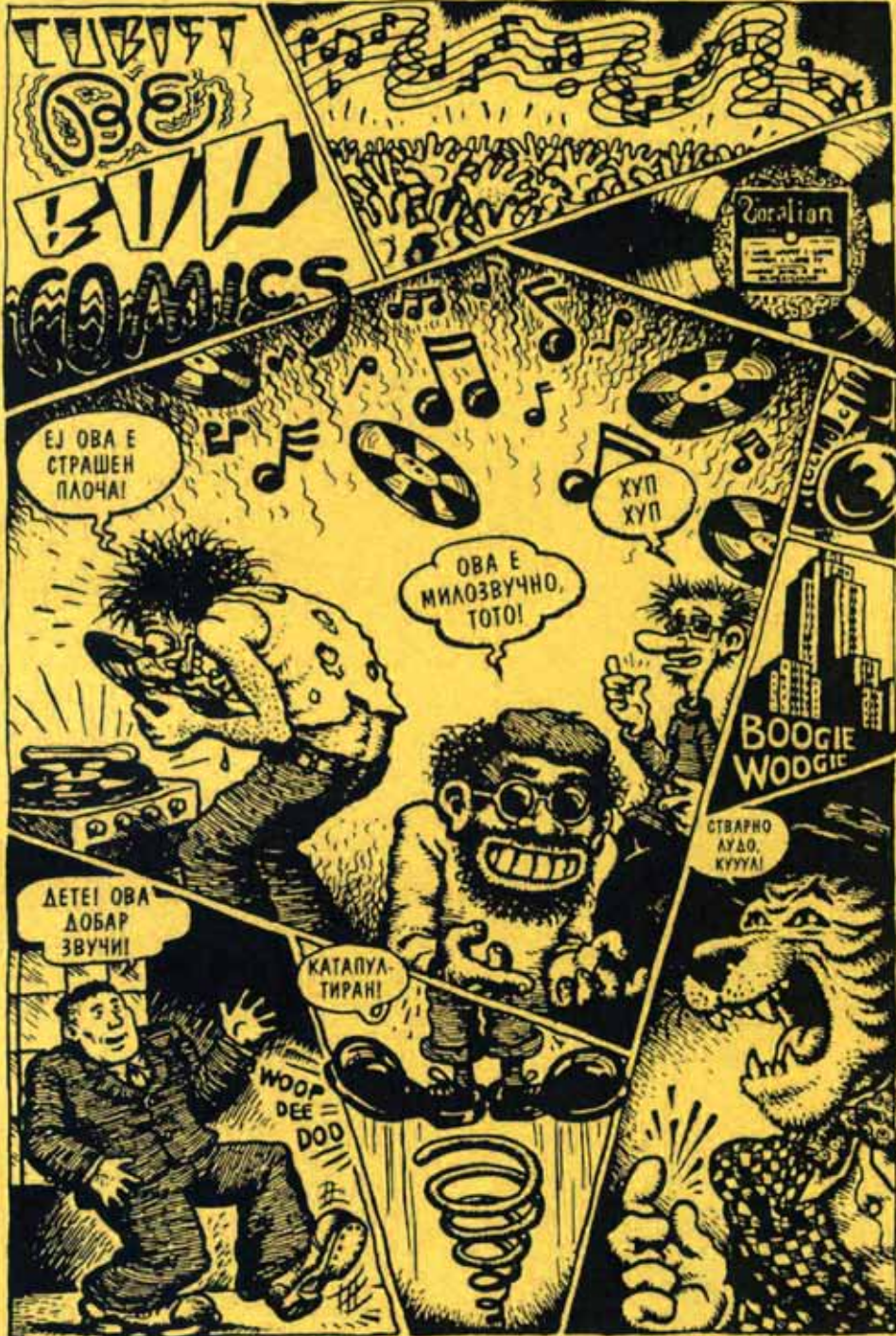




Robert Crumb | Julie Doucet



Robert Crumb

























НЕЛИ СМЕ ЛУДИ?



ДАТ НО ДААН  
Е УМЕТОСТ?

OH ITS ABSURD



Julie Doucet

















