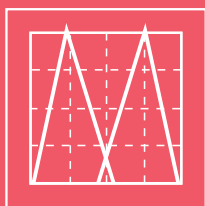


Маргина 13-14



ВИРТУАЛНА СТВАРНОСТ

**VR**

VIRTUAL REALITY

МАРГИНА Бр. 13-14  
март-април 1995  
Редизајн 2010

\*\*\*\*\*

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

Илустрација на корицата: Valero Doval

\*\*\*\*\*

## СОДРЖИНА

### **ВИРТУЕЛНА СТВАРНОСТ 7**

в. флусер - информациското општество како црв 12

х. реинголд - интервју 20

георги стојанов 27

### **ВИТГЕНШТАЈН 31**

Г. Ј. Варнок - витгентштајн 32

А. грејлинг - влијанието на витгенштајн... 38

### **БРИТАНСКА НОВА ПРОЗА 47**

алистер греј - куси раскази 48

никола баркер - кучето што зарика 51

данкан мекклејн - кога бог доаѓа... 55

џенет винтерсон - страст 66

даглас адамс - галактички водич за автостопери 69

### **ЏАРТУШ 74**

### **ЛОКАЛНА СЦЕНА 105**

тони поповски 106

### **ЛАЈБАХ 111**

интервју 112

славој жижек - зошто лајбах и nsk не се фашисти? 115

### **ДЕРИДА 119**

### **ВОРХОЛ 137**

# МАРГИНА - ЕЛЕМЕНТИ НА САМОСВЕЕСТ

Од мачниот круг на занимавање со себе, во околности во какви се наоѓаме - пад на многу стандарди, морал релативизиран во криминал, борба за елементарен опстанок - тешко е, ако не и невозможно (освен во некои ескапистички насоки) да се излезе. Мислевме дека Маргина, една година тестирана и набљудувана од оние кои моментно ги насочуваат културните и цивилизациски движечки правци на Македонија, ќе успее да опстане во барем малку попримерени услови, бидејќи сосема случајно новите идеолошки матрици (сепак со шепот мрморени: мултикултуралност, толеранција, борба на мислења, правата на Другиот...) потполно се поклопуваат со „постмодерниот“ концепт на Маргина.

Но, веќе, за жал, не сме сигурни во комплементарноста на поставените цели; еве зошто: еден од клучните проблеми на Македонија е како да се излезе од екстремниот централизам, на сите полиња, од економијата и спортот сè до културата. Артикулирано движење што би се залагало за некаква културна децентрализација речиси и не постои, бидејќи единствената шанса да се успее на било кое поле е тоталната сплотеност со државата (центарот). И наместо во такви (ужасни, и кои формално оневозможуваат било какво слободарство) околности, оние кои поради својата (либерална, социјалдемократска итн.) политичка ориентација, или оние кои ја дистрибуираат странската помош, или оние кои ја скицираат нашата национална и државна стратегија, да се обидат да создадат цивилни, паралелни институции на конкуренција и контрола, тие сè повеќе ја насочуваат таа малку преостаната вода (ние сме сушно подрачје, ко што се знае) кон единствената тесна вододелница која демагошки се нарекува „македонски национален интерес“, а всушност значи само една примитивна техника на владеење.

Да ја земеме шемата на манипулација во културата: сто пати сме слушнале: „мали сме, ситни сме да се двоиме; Македонија не може да издржи два културни системи, може да постои само државно дотирана култура и точка“. Вакви текстови изговараат дури и прилично еманципирани луѓе, заглавени во вителот на таа долгогодишна демагошка и тоталитаристичка манипулација. Самиот концепт на култура подразбира алтернитет, дијалог, конкуренција... Постојат социолошки теории кои велат дека „академизирањето“ или петрифицирањето на одредени културни модели служи само затоа да катапултира нов концепт, нова историска брзина! Така што, не велиме: јуриш на МАНУ!, туку само бараме минимум свест за негување на критички разлики одвнатре. МАНУ речиси и не може да постои без гаражни бендови,

без „Маргина“! Во однос на што таа академија тогаш е церемонијален симбол? Во однос на сточарите и работниците?! И доколку такви „моно“-институции (парадоксално, во Македонија МАНУ веројатно е една од помалку конзервативните институции) немаат нешто структурно различно наспроти себе, тогаш имате фараонска, статична култура, а не држа аздвижени и компетентни луѓе.

Затоа е потполно јасно, на пример, зошто од единствениот (беден, кој не успеа дури ни да ја задржи својата форма на сепарат) додаток за култура кој редовно седмично излегува, „Лик“ (збутан во единствениот дневен весник во земјава, ако не го сметаме - а не треба да го сметаме - најлошиот дневен весник на Балканот, „Вечер“), континуирано допираат лелекањата дека „угледните, стари, искусни, екипирани“ итн. издавачки куќи пропаѓаат на сметка на „примитивните, непрофесионални, ад хок“ итн. приватни издавачи. Но нејасно е како не постои ниту едно релевантно гласило (*Марлина* насила сега го прави тоа, иако никогаш не сакавме да влегуваме во тој ќорсокак, но ете, брмчат оние глупави морализатори во нас) кое ќе соопшти: да, приватните издавачи често се под елементарните нивоа на професионалност, но „угледот“ на „државните“ е чиста фикција! Кој углед, кои „професионални стандарди“ штити „Лик“? Една иста тајфа (доволно е што е иста, без проток, а башка е тотално неталентирана, што многупати авторитетно е докажано, од М. Ѓурчинов, на пример) бескрајно ги врти истите празни книги пишувајќи си меѓусебе апологетски рецензии без минимум вкус. Нив им треба уште и заштита од државата! Шуми и шуми се испосечени за таа редувантна („шумовита“) скрибоманија од еден рурален вид, кадешто книгата не е израз на некои структурални, дијалогични проникнувања туку легитимација од типот на револверашки рецки или број на посетени работни акции. Книгата е тотално обезвредена токму од таквите тајфи и од таквата издавачка продукција, а не од накотените хороскопии и другата палп-литература (а кога сме веќе кај „палп“: да објавеа „угледните“ издавачи барем по некоја „палп“ книга на Хемет, Чендлер или ле Каре, не само што ќе заработеа некоја пара туку и ќе го оневозможеа објавувањето на технички потполно ступидните романи во мак. литература). Такашто, ако веќе ги занемаруваме објективните околности зошто сме волку прости ко што сме, субјективните мора да се насочат („Лик“, како промотор, така ли, на „новите, немонополски културни вредности“ тоа треба да го направи) на вистинската адреса: за катастрофалната состојба во македонската култура (тотален банкрот во сите сфери) најголемиот виновник се токму државните галеничиња кои живееја во епрувети 50 години, ниту создавајќи некакви високи професионални стандарди (ова одговорно го тврдиме барем за сферата на издаваштвото), ниту создавајќи компетентна публика, ниту создавајќи било каква публика. И тие (кои културата ја сфаќаат како туристичко акање, како гондолиерско-езерско рецитирање на мртвородени зборови, како елегичен национал-романтизам, како еден грандомански и националистички кич, како егзибиционистичко и примитивно дифамирање) се обидуваат пак да воведат еден бескрајно мачен тоталитаристички културен концепт кој само може да нè закопа во оваа гетоизираност и да создаде атмосфера слична на онаа во Србија. Но, дури и Србија (тешко, со плукање врз Сорос, со сатанизирање на Запад, Америка и Ватикан,

но сепак) успева да ги задржи тие кривки но моќни по својот морален и професионален кредибилитет институции на една поинаква, „алтернативна“ култура. Кај нас, се чини, дури и оној што единствено се обидуваше да создаде некаква макар симулација на дијалог, на рефлексивност, на одговор, Сорос-центарот, како да почнува да губи здив и да се слева во единствената вулканска матица што - по ладењето кое брзо ни следи, доколку веќе и не сме заледени - сè скаменува. Да, дајте ни еднакви услови за игра (тоа што така милно и жално го бара уредникот на „Лик“): простории, продажни пунктови, дотирано печатење, дотирани плати... Апсолутно сме сигурни дека со барем три пати помали пари од оние што ги троши „Детска радост“, на пример (тотален и гнасен монополист кој ги експлоатира најнаивните: децата), „Темплум“ може да направи барем двојно подобра продукција, благодарение на знаењето, стилот, организациските способности итн. Во фер натпревар тајфите апсолутно немаат никакви шанси со динамичноста и знаењето! Во културата, угледот и компетентноста се супер-пазарни категории (не само во смисла на пари туку и како респект и дигнитет), и оттаму е бесмислена питачката самобендисаност на културните монополисти.

Но, доста. Ова само нека биде документ дека тогаш кога нè даваа промрморевме по некој збор. Маргина не сака и не треба да се занимава со ова, но можеби ваков тип на дискурс е потранспарентен за оние кои, сакале-не сакале, одредуваат кој има право да зборува во „демократските времиња“.

Дури и како фанзин Маргина ќе биде секогаш на страната на Сорос-Попер концептот за отворено општество, што не значи и дека секогаш ќе биде на страната на оние што (од незнаење, очај, измореност...) не ги гледаат острите карпи пред светилникот и не ја разликуваат официјалната функционална „државна“ култура од онаа еманципаторската, слободна и „алтернативна“.

*Г.Н.Ом*

П.С. Поради недостаток на пари Маргинава е пократка за педесетина страни, а тиражот ѝ е 200 примероци од кои секој е сосема оригинална креација благодарјеќи им на Нада Прља и Бобан Пешов, новите Темплум дизајнери.

Во мајскиот број ќе ги читате од овој број исфрлените текстови за Виртуелна Стварност и за Бојс, како и некои стрипчиња што беа предвидени.

# ВИРТУЕЛНА СТВАРНОСТ

Маргина веќе делумно ја чепна темава со тематите за кибер-панкот и вештачката интелигенција (AI). Од човекот што го подготви блокот за AI, Георги Стојанов, и сега имаме еден интересен текст, инаку првобитно објавен на англиски во македонската книга на С. Божиновски, *Вештачката интелигенција*.

Оваа тема ќе продолжи и во следните броеви (Тимоти Лири, Флусер, уметноста и VR итн.).



# VR + СУВЕРПУНК =

## ТЕХНОПАГАНСКА РЕВОЛУЦИЈА

*„Ако некој сака да зборува за новиот свештски поредок, а пришоа да не ја земе во предвид виртуелната реалност, подобро да молчи.“*

**Јохан Сејџстра**

Неодамна (1991 г.) починатиот француски философ Феликс Гатари во текстот, кој што важи за негов тестамент, запишал дека со растењето на децата покрај телевизијата, видео игрите, компјутерските и телематските телекомуникации, се раѓа „нова машинизирана осаменост“, којашто сигурно не е без квалитети, но која треба постојано да се обработува, за да може да биде во согласност со обновените облици на социјалното... Новата планетарна свест ќе мора за машините да размисли одново. Сè уште често ја поставуваме машината како спротивност на човековата душа. Некои философи сметаат дека модерната техника ни го прикрива пристапот до нашите онтолошки темели, до првобитното Битие. Но што ако, напротив, обновувањето на душата и човековите вредности можеме да ги очекуваме токму од новите поврзувања со машината?... Машините не се тоталитети затворени самите во себе. Тие одржуваат одредени односи со временско-просторната надворешност, како и со знаковниот свет и со полето на виртуелноста... Поради новите информациски машини, кои што сè повеќе се втурнуваат во подрачјето на сензибилноста и интелигенцијата, разумот и сензибилноста мутираат. Ние сме сведоци на мутацијата на субјективитетот, која што можеби е уште побитна од изумот на писмото и печатењето.“

Тешко е да се ослободиме од впечатокот дека повеќето современи „ситни“ технолошки иновации (личен компјутер, телефакс, модем, високо-резулциска ТВ, видеофон и т.н.) одеднаш се наоѓаат пред нас, како да се создаваат без било каква историска заднина од која што би можеле да го разбереме нивното значење. Уште повеќе ни се чини дека дури некогаш во далечната иднина ќе можеме јасно да го разбереме нивното значење. Значењето кое што го имаат за нас тука и сега откако сме станале нивни сопственици (ако сме ја имале таа среќа) и корисници, е во тоа што ни нудат удобност и безброј нови можности за искористување на слободното време. Дури и едноставниот факт на поседување на предмети ни влева - во секојдневниот натпревар со времето често загубената - надеж за тоа дека сме на некој олеснувачки начин поврзани со иднината. Знак, дека всушност сме стапиле во неа е спознанието дека купувањето на пр. на компјутер ни го поделило животот на пред и по купувањето. Често по подолга нивна употреба сфаќаме како незабележливо, но коренито го менуваат нашиот стил на живеење, стил на мислење.



Секако, некаде во лабораториите, на сигурно сместени, скриени од погледите на јавноста, научниците ја создавале историјата на електрониката. По нарачка од воено-индустрискиот комплекс развиле систем за обработка и генерирање на што е можно поголемо количество информации. Станало јасно дека управувањето и контролата на информациите е од клучно значење за исходот на поединечни борбени операции и војни. Така, контролата и пристапот до информациите беа многу важни за текот на војната во Заливот. Жртва на измама стана дури и западниот печат, кога незнаејќи, со погрешно посредуваната информација, без да сака го поттикна противникот да направи за него погубни потези. Реченото не важи само за време на војна; поседување на информации секогаш значи предност и моќ.

Развојните почетоци на *виртуелната реалност* (VR) нè водат кон симулаторските кабинети за пилотите на борбените реактивни летала и астрономи при NASA. Нив ги развиле за да можат колку што е можно поверно да ги имитираат околностите на коишто им е препуштен пилотот за време на извршувањето на борбената задача. Современите реактивни борбени летала станеле толку брзи, а управувањето со нив толку заплеткано, што пилотите едвај биле способни да ги совладаат огромните количества информации, достапни на екраните и контролните плочи. Опсегот на расположливите информации и пилотовата ограничена способност за нивно следење сè повеќе се разидувале и генерирале *несовлаглив информациски вишок*. И покрај тоа, човекот е сè уште многу важен за опстанокот на машината и за успешно извршување на задачите. Само едноставен додатен чекор во прав момент може значајно да влијае на посакуваното делување на машината и успешниот крај на операцијата. Да се оспособи човек, кој што во вистински момент ќе изврши потребно движење, секако е основна причина за развивање на што е можно попотполни симулатори на борбени летала.

Способноста за *симулирање* (*лат. simulare, да се најрави слично, пресџорување*) е многу значаен фактор во човековата историја и е во некој поглед дури и социјален услов за преживување. Но дури на степен на нејзината виртуелизација можеме да ги согледаме сите нејзини димензии. Најмоќната метафора, која што VR досега ја произвела, е дематеријализација на светот. Во VR духот (нематеријалното) трансцендира тело (материјално). Тоа е повторен обид на човекот да ја одложи и конечно да ја порази смртта. Со тоа се зацртува очигледната паралела помеѓу VR и некоја друга завојувачка машина, светската религија и западното христијанство. Човековиот расцеп на материјално и духовно ја проникнува целата западна цивилизација. Во археолошка смисла можеме исто така развојот на VR да го појасниме со помош на христијанството. VR тука и сега го овистинува она што светските религии го поставувале во врска со посмртниот живот. Меѓутоа, додека учењата за воскреснувања се нешта во кое што можеме само да „веруваме“, VR нуди моментни решенија. Во момент може да нè прероди во ново (виртуелно) тело и да нè пресели во нов (виртуелен) свет. Во таа перспектива виртуелната реалност е логичен наследник и последен степен на човековите освојувања на нови простори. Тоа е продолжување на нападот од аналогните медиуми, кои што ја дематеријализираа реалноста со непрекинатата телеприсутност на симулираните реалности на радио брановите, на телевизиските екрани и во компјутерските мрежи. Тие медиуми ефектно го отстранија просторот и времето и воведоа нов облик на сè/присутност, слична на омнипрезентниот бог.

ВР широко ги отвори вратите на иднината. Во перспектива, тоа значи ослободување на човековото тело од неговите земски тешкотии; можност за потполен увид над виртуелните светови. Тоа е чекор поблизу до бога, повторен човеков обид да се дигне на ниво на бог, да се качи во висините на нематеријалното. Со својата безобличност (во ВР секој може да е било кој или било што) и со намалување на ризикот, ВР всушност ги отстранува нашите телесни ограничувања. Нуди можност за навлегување во свет, кој што е сличен на нашата престава за небото: токму на тој начин ослободен од секој ризик, токму на тој начин бесконечен, без доживувања, без случки, искуства и развој, бидејќи тие работи не носат ништо добро. И да ја зацртаме паралелата до крај: секој може да настојува да ја вообличи својата лична вистинитост, сè додека некоја судбоносна моќ не ја исклучи неговата ВР.

Но што е всушност ВР? Пред сè технологија, која што во релативно кратко време дојде од специјализираните развојни лаборатории и стапи на својот технопагански пат на популаризација, со сегашните отварања на ВР центри и забавишта насекаде по светот, па и на пат кон комерцијализација. „Виртуелна реалност“ е гесло, коешто дури од крајот на осумдесеттите години ги разбранува духовите на компјутерските стручњаци и хакери, кибернетичари, уметници-технофили, киберпанкери и сега сè поголем број на луѓе кои што се едноставно љубопитни. Тој, пред сè нејасен, за „здравиот“ разум контрадикторен израз, обично ја означува интерактивната компјутерска технологија, која што на употребувачот му создава илузија на влегување и движење во вештачки, дигитално произведен свет. Тој свет всушност се наоѓа единствено во компјутерската меморија. За таа намена, како замена за обичниот монитор, се употребуваат посебни eufones или head-mounted display, кацига со очила-монитори за секое око посебно и стерео слушалки како и dataglove или податочна ракавица, која што служи како влезна единица за комуникација со компјутерот. Во последно време се развиени и посебни „компјутерски облеку“ или cybersuits, тесен комбинезон со опрема, понижан со сензори што посредуваат податоци кон компјутерот за положбата на корисниковото тело и се стимулатори за нашите сетила, коишто му даваат на корисникот „сајбернаушско“ чувство дека ги допира виртуелните предмети. Изразот „виртуелна реалност“ понекогаш го означува тој краткотраен и воедно безграничен свет, во кој што е можно сè и ништо не е случајно: cyberspace. Всушност ВР сè уште е прилично недофатлива технологија и илузијата „да се биде таму“ сè уште бара од субјектот-корисник одредено suspension of disbelief. Предвидувањата за нејзиниот иден развој се движат од скептични и воздржани, до оптимистички и крајно еуфорични. Без оглед на тоа, како всушност ќе тече нејзиниот развој, ВР уште денес наведува кон повторно размислување за нашето сфаќање на реалноста.

Медиумското искуство на непосредниот телевизиски пренос на *заливската војна* можеше да нè увери меѓу другото и дека реалноста конечно го напуштила физичкиот свет и се населила во виртуелното. Ако го сфатиме ова како една од темелните поставки на светот во кој што живееме, тогаш има смисла да се зборува за виртуелноста како начин на егзистенција. Бидејќи како што запишал Флусер (V.Flusser), виртуелноста не е апроксимација на реалното, туку, напротив, „реалното“ е екстраполација на „виртуелното“. Во животот имаме работа со виртуелното, меѓутоа реалното е само редуktivна размисла на нашето апстрактно размислување. Така светот каков што го чувствуваме и доживуваме е целосно уметничко дело кое што нашите сетила го компјутираат од виртуелното, виртуелните пак, компјутерски генерирани светови, кои што

лесно ги креираме со помош на VR технологиите, се алтернативни целосни уметнички дела. Со VR, реалноста конечно не е една единствена и неделива, туку е повеќекратна, преплетена со линиите на можното, по кои што човековата пракса сè полесно посега.

Социјалните практики, поврзани со VR и кибер-просторот, најточно го обликува cyberpunk-от, контракултурното движење, чишто почетоци досегаат во средината на осумдесеттите години. Движењето отпрва имало свој домицил на западниот брег на САД и било зачнато како хибрид меѓу New Age и технолошката иновативност на Silicon Valley. Денес се шири по светот преку компјутерската мрежа WELL (Whole Earth 'Electronic Link), со списанието MONDO 2000 и дава впечаток дека ќе прерасне во средишна контракултура на компјутерското време и дека ќе стане актер на „постиндустриската перестројка“. Ослабнат, но препознатлив профил на движења, изразуваат следниве животни гесла на киберпанкерите:

► **Во природата на информациите е да се слободно достигајни.** И покрај заедничките напори на цензорите, правните чувари на авторските права и податочните полицајци, поголемиот дел на технологијата од информацискиот период, така или онака, дошол во рацете на оние коишто можат од тоа да извлечат најмногу и најдобро.

► **Секогаш погредувај му се на императивот дека работите треба да се држат цврсто во рака.** Киберпанкерите се уверени дека би го направиле светот подобар, кога би им дошла в раце управувачката кутија на информацискиот систем.

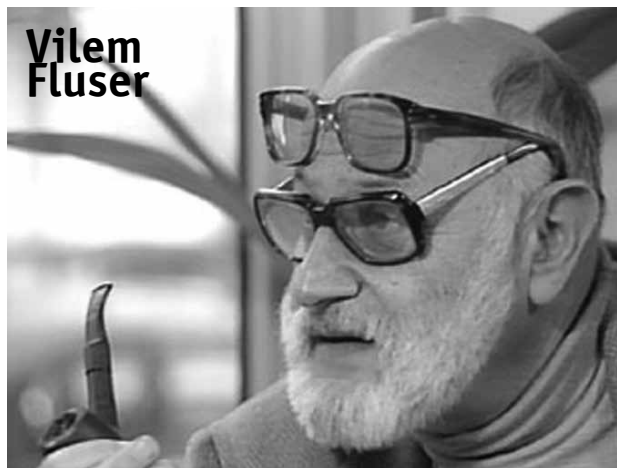
► **Залагај се за децентрализација.** Општеството се распрснува во стотици суб-култури и дизајнирани реалности и секоја од нив одгледува свој јазик, код и стил на живеење.

► **Сурфирај по рабовите.** Кога светот се менува во нано секунди, најдобар начин да ја одржиш главата над вода е да стапиш на чело на Zeitgeist-от. Cyberpunk-от има како технолошки (научни) така и литературни (научно-фантастични) корени. По мислењето на многу виртуалофили, В. Бароуз (William Burroughs) важи за прото-cyberpunk писател. Култен писател е В. Гибсон (William Gibson). Неговиот роман Neuromancer е квинтесенција на cyberpunk-от. Гибсон е исто така творец на кованицата cyberspace - средишниот поим на спонтаната философија на cyberpunk-от и синонимот за VR. Типичен лик на киберпанкер е идентифицирана бизарна смеса од технофетишизам и улична панкерска етика, мешавина на компјутерски хакер и рокер. Cyberpunk-от се зазема за слободна употреба на технологијата, за премостување на јазот помеѓу уметноста и науката, помеѓу литературата и индустријата. Бунтовниците на информациското време мислат дека само така е можно да се извлечеме од дистопиите, негативните утопии на темното, цинично, морбидно, дигитално подземје, кадешто нè потиснуваат големите корпорации и информациските монополи. Cyberpunk е идентификациска рамка за генерациите, коишто своето детство и младост - т. е. целиот живот - го проживеале пред компјутерските екрани и со видео игрите, генерации кои осознале дека технологијата не е нужно зло, туку наша единствена можност. И, на крајот, cyberpunk-от е движење коешто за своја цел го поставува изведувањето на „технопаганска револуција“. Во таа смисла се налага само една темелна заповед: Совладувај ја технологијата, инаку технологијата ќе те совлада тебе!

*Марјан Кокош*

# ИНФОРМАЦИСКОТО ОПШТЕСТВО КАКО ЦРВ

*Vilem Flusser* сџудирал филозофија во Прага, емирирал во Лондон, а поштоа во Сао Паоло, каде штоа ги продолжил сџудиише. Од 1959 работел на универзитетот во Сао Паоло како предавач по филозофија на науката и професор по филозофија на комуникации. Во Евроа се вратил во 1971. Организиран повеќе изложби, пишувал за уметнички и филозофски реви и објавил повеќе книги за прашањата на естетиката и комуникациите. Умрел во сообраќајна несреќа во 1991 година.



Овој текст е превод од расправата "Die Informationsgesellschaft als Regenswurm" објавена во Gert Kaiser et al. (ur): *Kultur und technik im 21. Jahrhundert*. Campus Verlag: Frankfurt/New York, 1993, стр. 69-78.

Што ни значи изразот "информациско општество"? Ќе предложам две објаснувања. Како прво: информациско општество е она, на коешто му е сè поважно произведувањето чисти информации, а сè помалку важно произведувањето на информирани предмети. А, потоа ќе предложам разбирање на информациското општество како синоним за "телематично општество". Во ова предавање ќе се обидам што подобро да ги разликувам двете значења со надеж дека на тој начин ќе дојдеме барем до поставката за можен одговор на поставеното прашање.

Размислувањето за првото предложено значење го започнувам со следниот модел: Да си замислиме жива цевка, на пример црв. Таа цевка има на едниот крај влез, input, да го наречеме "уста" или "устие", а на другиот крај output, да го наречеме "задник". Низ устата во цевката дотекува светот, во цевката некако се вари - се процесира - и низ задникот пак истекува. Ако човекот си го замислиме како таков црв, најпосле ние сме само развиени црви, или неразвиени црви, зависи: ако како критериум ја поставиме среќата, тогаш сме далеку зад црвите. Значи, ако се обидуваме да се претставиме самите себеси, тогаш можам да употребам попрефинети изрази. Можам да речам: низ устието дотекува природата, а во организмот таа природа се информира така што истекува како култура. Со тоа ситуацијата не сум ја опишал прецизно, затоа што не

е така, ние да ја голтаме природата, да ја процесираме и да излучуваме култура, тоа би било преубаво. Всушност културата, значи изметот што го лачиме и го оставаме зад себе, пополека ги губи информациите, станува отпадок и понатака ги губи информациите и конечно се враќа во природата, така што мораме да си замислиме кружница, чијшто дел сме ние како црви. Ако си го замислиме моделот на кружница природа-култура-отпадок-природа, ќе забележиме дека некако сме излегле од историјата. Се работи за модел на вечното враќање на еднаквото со специфичен вкус на апсурдот. Занимавањето со култура по тој модел се чини бесмислено.

Што мислиме кога ќе речеме дека ја "процесираме природата"? За да одговорам, ќе се обидам опишаниот модел малку да го променам. Да земеме една голема машина, низ устието во машината дотекува пластичен материјал (наместо "природа" можеме да кажеме "пластичен материјал", аморфната каша од појави можеме да ја сфатиме како пластичен материјал). Низ нашето устие, низ устието на машината значи дотекува пластичен материјал. Во машината има орудина. Во орудината е внесен обликот на пенкало. Орудината удира по обичниот пластичен материјал и го информира во обликот "пенкало". Низ задникот истекува река од клонирани пластични пенкала, значи масовна култура. Луѓето тие пенкала ги употребуваат и ги искористуваат, што значи дека пенкалата губат дел од својот облик и одат в ѓубре. Таму пак седат зелените и други еколози и молат што побрзо да се изгубат уште повеќе информации и да се вратат во природата, која што повторно ќе ги заокружи во изработка на нови пластични пенкала. За таа намена треба да изработиме цела низа науки. За да сознаеме што дотекува во устието мораме да ги развиваме природните науки, на пример физиката. За да сознаеме како се одвива варењето, како обликот го втиснуваме во природата, мораме да ги негуваме информациските науки, на пример математичката теорија на информатиката. За да сознаеме што истекува од задникот, што се всушност тие пластични пенкала, мораме да се занимаваме со истражување на културата, на пример со критика на уметноста. За да сознаеме што се случува со отпадоците, мораме да ги поттикнуваме науките за отпадоците, на пример археологијата.

Не важи веќе дека културата се дели на тврди природни науки и меки науки за културата. Информациските науки и науките за отпадоците се вклучија меѓу нив и тие културни активности ги соединија во круг. Ќе воведам уште една номенклатура: да ги наречеме облиците, коишто ги втиснуваме во природата, со цел да ја информираме и од нејзе да направиме култура, да ги наречеме тие облици "идеи", "идеали" или "вредности", следејќи ја класичната традиција на нашите грчки предци. Ако тоа го направиме, ќе заклучиме дека можеме да го наречеме "природа" и она што е без вредност, дека втиснувањето облици во природата можеме да го наречеме и "вреднување", доделување на "употреблива вредност" или само "употребување" (*der Wert* - вредност, *das Verwerten* - остварување, употребување), дека за културата можеме да велиме дека е "драгоцена", "полна со вредности", и тоа дотолку повеќе, колку што подлабоко обликот посегнува во природата, колку поинформирана е природата. Ако отпадоците ги означиме како да се "без вредност", тогаш кружницата можеме да ја опишеме вака: без вредност/на вредностите - вреднување/употребување - драгоценост - без вредност/на вредностите. И апсурдноста, што пред малку се појави во онтолошкото, сега се покажува во етичното. Моделот што го предложив е можеен дури во времето по индустриската револуција. Зашто моделот го добив со набљудување

на стискалицата, каде што орудјата ѝ ги втиснуваат облиците на природата. Но, морам веднаш да наведам две забелешки. Првата гласи: моделите си ги создаваме со орудја, што сами сме си ги измислиле, бидејќи полека сознаваме што сме измислиле и така во машините се препознаваме самите себеси. Тоа не е никаков антропоморфизам, машините се навистина антропоморфни, па самите сме ги создале.

Спротивност меѓу човекот и машината не постои, зашто машината е дел од човекот, таа е протеза или епитеза. На пример, пластичното пенкало е протеза, седи меѓу прстите; моите вештачки заби пак, се епитези, се наоѓаат во моето тело. Според тоа, за машината не можеме да тврдиме дека е вон човекот и дека човекот е вон машината, туку дека меѓу човекот и машината постои цела низа посредници. Другата забелешка што би сакал да ја споменам е дека мораме за овој модел да ѝ се заблагодариме на индустриската револуција, значи на машините што изработуваат пластични пенкала, но истиот модел би можеле да го употребиме веќе за времето кога го измислиле печатарството. Веќе печатарството делува на тој начин и во случајот на печатарството зборот "информација" може да ни биде појасен отколку во случајот на пластичните пенкала. Ќе се обидам да го интерпретирам моделот. Постои класична интерпретација, да ја наречеме платонска. Гласи: облиците што тука ги втиснуваат во природата се вечни и непроменливи, сочувани на небото. А она што ние го правиме кога природата ја менуваме во култура е ова: обликот го повикуваме од библиотеката идеи на небото, ја поврзуваме со природата и така настанува културата. А тоа го врши уметникот, занаетчијата. Идејата, вечната, непроменлива идеја за пластичното пенкало, накусо "пенкалноста" ја повикува од небото и ја втиснува во пластичниот материјал, и гледај, сме добиле пластично пенкало. Следува: пластичниот материјал се распаѓа, но обликот вечно останува.

Тоа е силната интерпретација на овој процес. Во средниот век жнееше нечуени успеси. Како пример да го наведам чевларот: крај чевларот течеше кожа, истовремено во рацете имал протези - орудја -, а во главата го имал вечниот, непроменлив облик на чевелот - "чевелството". Во кожата го втиснал обликот. Или: материјата ја збил во облик. Обликот го наполнил со материја, а резултатот бил чевел. И потоа добриот човек го однел чевелот на пазар и го изложил. Бил политично ангажиран. Отишол на пазар со цел да ја изложи информацијата што приватно ја процесирал и така на другите да им овозможи пристап до неа. Бил *bios politicos*. Тогаш се отворила вратата од катедралата и од неа излегол бискупот. Бискупот е некој што научил да ги расчленува облиците. Прво затоа што го читал Аристотел и знае што е теорија. Теоријата е рендгенски поглед, којшто продира низ работите и ги гледа вечните облици. Ако со тој поглед го измерил чевелот, низ него го видел "чевелството". А покрај тоа го читал и Светото писмо и коментарите на теолозите и знае дека вистината се открива во божјата милост и неговата бесконечна љубов кон нас. Неговата, значи, била *gratia sufficiens*, доволна милост, за да му се открие зад чевелот вистинското "чевелство". Бискупот, значи, отишол на пазар и разгледувал чевли. И набљудувал во колкава мерка на чевларот му успеало да го направи обликот на чевелот очигледно феноменален, и во колкава мерка не успеал. - Не е возможно некогаш сосема да му успее, бидејќи ако идејата ја нанесеме на појавата, појавноста ја менуваме, меѓутоа идејата сме ја издале. Ако во песокот нацртаме триаголник, ќе морам да констатирам дека збирот на аглиите не

изнесува точно 180. - Така чевларот сакајќи или несакајќи ја издал идејата на чевелот со тоа што го изработил чевелот. И потоа можел бискупот, тој голем критичар на уметноста, тој *auctoritas*, да заклучува колку успешен или неуспешен бил чевларот, и со тоа да ја одреди вредноста на чевелот, *praetium iustum*.

Ова е навистина силна интерпретација. На неа не се заснова само платонската идеја за државата, *politeia*, туку во пракса и сиот средновековен општествен систем. Кралевите се филозофи, т. е. бискупите, тие ги проценуваат занаетчиите, уметниците, политичарите; и тие - за тоа не се зборува многу - можат да си дозволат на мира да си изработуваат чевли, бидејќи зад нив стојат робови, угнетувани, деца и други луѓе, коишто ги преживуваат. Значи постојат два степена на општествената теорија: филозофијата и под неа политиката, и уметноста и под неа економијата. А сега ве молам да помислиме на граѓанската револуција од 14. и 15. век во северна Италија и во Фландрија. Занаетчиите му го одзедоа авторитетот на бискупот да ги критикува нивните чевли. Сакаат, значи, да воведат слободен пазар. Сакаат да го отстранат црквениот надзор на пазарот, но со тоа прават голема грешка. Ако нешто измислиме, мораме потоа да откриеме што сме измислиле. Ако го негираме авторитетот на бискупот, тогаш мораме да ја негираме и теоријата каква што ја разбирале во средниот век. Бискупот нема поим за чевларството - за да го дознаеме тоа, мораме сами да се фатиме за работа, сами мораме да го втиснуваме обликот на чевелот во кожа и потоа се испоставува дека обликот на чевелот воопшто не сме го повикале од небото, туку дека сме морале постојано од почеток да се обидуваме, дека обликот на чевелот не е идеја, туку модел, дека можеме да го обликуваме и да го преобликуваме, дека во борбата меѓу идејата и кожата сфаќаме дека можеме да изработуваме сè подобри и подобри чевли, дека тоа е напредок. Накратко: идеите не се непроменливи облици, туку пластични модели и тие модели можеме да ги преобликуваме, подредени ѝ се на модата и затоа скоро во сите јазици новиот век се нарекува модерна.

Значи, откако го отстранија бискупот, беа присилени да создадат ново поимање на теоријата. Теоријата не беше веќе контемплација на идеи, туку изработка на идеи. А таа изработка требало да се изложи на испитување, бидејќи морале да видат како идејата се вклопува во животот, а истовремено било потребно и експериментирање, зашто морале да проверат дали новата идеја навистина делува. И тоа што сега го објаснив е современо научно поимање на теоријата и од тоа настанала техниката. Оваа интерпретација е можеби уште посилен од првата. Гласи вака: ако ја земам природата со цел да ја информирам, тогаш морам обликот којшто сакам да ѝ го втиснам на природата некако да го изработам, можеби со научен консензус. Ако е "облик" синоним за "вредност", тогаш следува дека нема вечни и непроменливи вредности, ниту божји, ниту природни, туку сите вредности се последица на консензуси. И консензусот го изработуваме; постепено, прогресивно: изработуваме сè подобри чевли, сè подобри пенкала, сè подобри машини и сè подобри општества, бидејќи она што минува низ устието не е нужно само пластичен материјал, може да е на пример и детенце. Бебето се лизнува низ грлото, потоа во него се втиснуваат информации, значи воспитание, и конечно добиваме културен човек. Потоа пристигнува до гробот, каде што го јадат други типови црви, за да може повторно да премине во необликувана природа.

Значи, ако кажам дека облиците ги изработуваме сами, ја негирам вечноста на вредностите и тврдам дека вредностите се облици коишто самите ги предлагаме и со консензус ги усвојуваме. И од таква интерпретација меѓу другото извира и марксизмот. Ако самите со консензус ги одредиме вредностите и ако вредноста се покаже дури кога ќе ја втиснеме во природата, работата е извор на сите вредности. И во средиштето на индустриското општество е работата. При што секако се испоставува дека постои повратен ефект и дека до истата мерка до којашто природата ја употребуваме/вреднуваме, го денатуризираме светот, и дека до истата мерка до којашто ја хуманизираме природата, го натурализираме човекот, така што интересот на изработувачот на чевли не е само изработка на чевли, туку и обликување на чевларот. А тоа е - така мислам - јадрото на марксизмот.

Третата интерпретација на мојот модел изгледа вака: се покажа дека изработувањето и втиснувањето облици во природата, значи изработувањето информации и втиснувањето информации во материјата се две сосема различни движења. Да се вратиме на пенкалата. Едно е ако некаде нацртам пластично пенкало, а потоа обликувам челично орудие, нешто сосема друго ако со тоа орудие ритмично го обработувам пластичниот материјал за да изработам клони на масовната култура. И двете се нарекуваат "работа".

Граѓанското поимање на работата не прави разлика меѓу првата, софтверската и втората, хардверската фаза на работата. Но, откако ја сфативме индустриската револуција, знаеме дека е сосема различно ако сум инженер, ако го изработувам орудие или ако работам на машината. Интересно: ако зборуваме за класно општество, класите секогаш ги делеле на пролетаријат, којшто работи со машините и на оние кои тие машини ги поседуваат и ги искористуваат работниците на машините во свои намени. Такви биле погледите во 19-иот век. Но, инженерот и изработувачот на орудие не најдоа простор во таквиот модел, се најдоа во некаква сомнителна меѓукласа. (Мислам дека е тоа една од причините за пропаѓањето на марксизмот.) Значи, рекоа дека вредноста на пенкалото е во работата. Но, ако го погледнеме пенкалото, гледаме дека тоа не е вистина. Вредноста на пенкалото е во фактот што пишува, ако пишува. И тоа зависи од неговиот облик. На пенкалото му поделиле вредност оние луѓе коишто го нацртале пенкалото и го обликувале орудие. Изворот на вредноста е обликувачот, инженерот - мирно можеме да го наречеме и - програмер. А потоа се испостави дека втората, тврда фаза може да се роботизира. Втората фаза на работата е недостојна на човекот, машините ја вршат подобро. Тоа е информациско општество во првото значење на зборот. Сè помалку луѓе работат со машини и сè повеќе луѓе работат со информации, значи со она што го нарекуваме терцијарен сектор односно услужни дејности. Сè помалку има пролетери, а сè повеќе функционери. Во таа смисла секако се лизнавме право во средината на информациското општество, и тоа, барем во развиениот свет, без да ги расчистиме сметките.

Но, на тоа морам уште нешто да додадам: за да изработиме облик, мораме да имаме специфични кодови. Се покажа дека броевите се посоодветни од зборовите и буквите. При тоа се создаде нова елита, онаа што владее со бројките. И тие луѓе што манипулираат со бројки, изработуваат облици и вредности, по кои создаваме, доживуваме и делуваме. Така подмолно како печурки по дожд пораснаа новите бискупи. Тие бискупи се информатичари, компјутерџии и програмери.



Политичарите и стопанствениците, коишто, се разбира, немаат поим од бројки тоа воопшто не го знаат. Претседателите мислат дека одлучуваат, а всушност тоа го прават луѓе, кои ги програмираат нивните машини. Следствено на тоа, политичките анализи не се воопшто на место. Ако сакаме да ги анализираме состојбите на машините, мораме прво да ги анализираме кодовите, но тоа нам ни е многу далечно. Се наоѓаме во слична положба како при пронаоѓањето на буквите. Луѓето коишто ги вледеле буквите, *litterati*, со помош на буквите воведоа закони, а масата, којашто беше, се разбира, неписмена, или клечеше пред нив и се молеше на буквите или ги проколнуваше. Одговарам на првиот дел од прашањето: Се наоѓаме среде информациско општество во првото значење на зборот. Поголем дел од луѓето, и секој момент ги има сè повеќе, учествуваат во постапките на изработка на облици и вредности според кодови, што стануваат сè попретфинети, но мнозинството за тоа не е свесно, зашто не ги владее кодовите.

Преминувам на второто значење. Тврдев дека "информациското општество" може да значи и "телематично општество". Во тој случај нема да биде така лесно да се изработи моделот. Секако дека постои можен модел - централниот нервен систем. Телематичното општество би било општество во облик на мрежа, којашто ги впира сите луѓе и нивните машини, некаков вештачки сив слој, којшто ја обвива земјината топка; приближно онака како што тоа го опишува Ханс Моравец во своите претстави, можеби малку поструктурално, помалку еволутивно. Значи, моделот секако би можел да биде централниот нервен систем, којшто со помош на вештачки жици, коишто се делумно невидливи, ја омержува планетата. Но, нема да се држам до тој модел, не е доволно опиплив. Тоа се нарекува "нематеријална култура". Ќе појдам од друга точка. Сите општествени структури, какви што ги познаваме во индустриските општества, се распаѓаат или само што не се распаднале. Нивните трупови веќе ја загадуваат атмосферата. На пример благословеното семејство, значи големото семејство, какво што го познаваме од средниот век, како селското така и граѓанското, се распадна со индустриската револуција пред повеќе од двесте години, кога пролетаријатот морал да се пресели од полињата на машините. Она што остана е семејството во потесна смисла на зборот, а и тоа веќе очигледно се распаѓа. Има сè помалку бракови, децата испаѓаат од семејството, бидејќи гледаат телевизија или слично. Сидата целата работа некако ја потсопре, инаку бевме на тоа да ја распуштиме врската меѓу мажот и жената. И покрај различните податоци, можеме истото да го тврдиме за народот. Беше пред растурање поради масовните комуникации. Колку поважни стануваа сликите и колку јазикот го губеше значењето, толку се разводнеа националните култури, коишто и така и така отсекогаш биле несигурна работа. Се распуштаат, настанува своевидна масовна култура, границите се губат.

Структурите на индустриските општества веќе подолго време се распаѓаат. А тешко е да се одреди кои нови структури се развиваат. На ова би сакал да додадам и една теоретска забелешка. Впрегнати сме во различни врски. Ние сме јазли на врските (тоа е мојата централна тематика). Некои од тие врски ни се доделени. Не сме си избрале самите да се родиме во одредено семејство, одреден град, доба и култура. Другите врски сме ги исткале самите, на пример пријателствата, љубовта, одговорноста кон работата и кон нашите соработници. А тоа се егзистенцијално сосема поинаку обоени врски. Одговорни сме за оние врски, што самите сме ги исткале, а не за оние во коишто сме присилени. Оној што ги слави присилните врски е - така мислам - против слободата. А

оној пак што ги нагласува исткаените врски е веќе во новата ера, за којашто зборувам. Информациското општество за коешто сега зборувам е она, коешто повеќето од присилните врски ги заменува со доброволни, и тоа со помош на материјални и нематеријални жици.

Кон ова уште две забелешки. Прво: станува јасно дека индивидуум не постои, дека можеме индивидуумот да го расцепиме, баш како атомите. Се надеваа дека сепак ќе дојдат до неделиви честички - до атоми кај објектите, до индивидууми кај субјектите. Анализата го разјаде индивидуумот исто како и атомот. Ако на пример го сфатам индивидуумот како пресуден фактор и таа одлука потоа ја анализирам, ќе дојдам до атомите, а ако атомите ги воведам во машини, ќе дојдам до децидемите, а ако ги воведам децидемите, потоа се одлучуваат машините. И прашањето дали одлуката е субјективна или објективна е бесмислено. Истото важи и за постапките. Ако постапките ги делаам на актоми и атомите ги воведам во работи, прашањето дали роботот е субјект или објект, е бесмислено.

Сигурно е едно: мораме да поаѓаме од тоа дека не сме нешто, туку сме начин-на-плетене-врски. Со други зборови: "јас" е оној збор којшто треба да се вика "ти". Тоа е релативски поим: "јас" е "ти" за соговорникот. Или: ако се идентифицирам, морам најпрво да се диференцирам. Идентитетот и диференцијата заемно се имплицираат. Тоа може да се види во психоанализата, неврофизиологијата и невропсихологијата. Сè можеме да сведеме на исто. Поимањето на телематичното се заснова врз антропологијата, којашто вели дека човекот не е Нешто, туку начин како се поврзува во односи и како со помош на тие врски сè подобро се реализираат можностите во полето на односите. Интерсубјективното поле се јавува како виртуелен простор, во којшто одделни индивидууми се јазли, приближно онака како што се материите јазли во енергетскиот простор. Втора забелешка: нашето поимање на времето е различно од она што го познавале нашите родители. За нашите родители времето било тек, којшто течел од минатото кон иднината, и не се задржувал во сегашноста и носел сè со себе. Таквото драматично поимање е се разбира лудо. Бидејќи, како прво времето не дотекува од минатото, туку од иднината, а како второ, сегашноста е онаа што се важи. Ако ја напуштиме историската претстава за времето и посегнеме по новата претстава според која времето доаѓа од сите страни, од иднината, и дека работите коишто доаѓаат од иднината, се остваруваат во сегашноста, по што сегашноста во тие работи се менува, се процесира во два вида минато, прво во она што може да се повика, значи во сеќавање, а второ, во она што не може да се повика, значи во заборав.

Се работи, имено, за тоа да го рашириме подрачјето на сегашноста. Додека немаме машини сегашноста е мошне ограничена. Ако се поврзуваме со луѓе, тоа е мал број поединци. Некој пресметал дека ние антропоидите можеме да бидеме поврзани со најмногу осум луѓе. Претставката "теле-" значи приближување на она што е оддалечено. Тоа е силен збор. Ако ја погледнеме вистинската теле-машина, телескопот, којшто на човекот му ги приближи ридовите на месечевата површина, знаеме какви беа последиците: требаше да се напушти идејата за небото и земјата, земјата стана небесно тело, Божјото царство на земјата беше веќе скоро утврдено, а истовремено се покажа дека треба да се ревидира претставата за небесата, со еден збор: земската и небесната механика може да се сведат на ист именител - Њутон бил веќе присутен во телескопот.

Ако размислиме за тоа и земеме предвид што значи "теле-", значи приближување на оддалеченото, и тоа не само на оддалечени случки, туку и оддалечени луѓе, можеме со помош на телематиката да се поврземе со голем број други луѓе, во коишто можеме да се оствариме и коишто можат да се остварат во нас. Меѓу некогаш оддалеченото и денес приближеното настанува дијалогски однос. Тоа значи дека сегашноста се шири, сè е соприсутно и самиот сум соприсутен насекаде. Географијата и историјата морам да ги напуштам и да употребувам сосема поинакви категории за близина, сосем поинаква проксемика. Поинаку сум присутен, ако навистина можам свесно и доброволно да воспоставам односи со луѓето, коишто некогаш ми биле оддалечени, а денес ми се приближуваат.

Тоа е смрт на хуманизмот. Хуманизмот е дезегзистенцијализација на љубовта. Љубиме шест милијарди луѓе. Тоа ја објаснува познатата реченица: "Го љубам човештвото; тоа се луѓе кои ми одат на нерви." Хуманизмот изумира и на негово место стапуваат со одговорност исткаени врски со некогаш оддалечени луѓе. Тоа е чудно враќање од хуманизмот кон љубовта до ближниот, но не кон онаа љубов до ближниот што ја познава еврејско-христијанската вера, значи љубов до ближниот кој ни е даден, туку се работи за одговорноста кон приближениот оддалечен човек. Мислам дека е тоа телематика.

Реално сме, се разбира, сè уште далеку од тоа. Информациското општество во таа смисла сè уште не е никаде појавено.

Забелешката со којашто би сакал да заклучам гласи: историјата на Западниот свет, можеби историјата воопшто, во првата половина од 20. век доживеа страотен бродолом. Но, не смее да се леат солзи поради неа. Не само поради тоа што правеше во првата половина на овој век, веќе потчинувањето на црниците е нешто што не може да ѝ се прости на ни една култура. Значи: не смееме да плачеме за културата. Катастрофата е зад нас. можеме да речеме: фала му на бога, конечно се ослободивме, да се надеваме, од оваа историја. А на хоризонтот се највува нова можност - полна е со опасности, но и со блескави прилики. Состојба, во којашто за првпат ќе можеме да се занимаваме со она што е човечко, имено со изработување информации. (Човекот можеме да го дефинираме како суштество кое ги складира и ги посредува информациите, придобиеени против сите законитости на природата, што претставува човеково дејствување против ентропијата, значи против физиката и против Менделовите закони, значи против животното во нас.) Од една страна значи, се појавува набројаното, а на другата можноста за теоретска и практична љубов до ближниот. Останува еврејската молитва, со којашто би сакал да заклучам: Ти си оној, којшто нè одржуваше, којшто нè заштитуваше и така ни овозможи, да го живееме сегашниот момент.

# ЗАБОРАВЕТЕ ГО ИНФОРМАЦИСКИОТ АВТОПАТ - ПРЕЖИТЕ ГИ ПЛЕТАТ ЛУЃЕТО

*Howard Rheingold е автор на многу познати книги за влијанието на новите компјутерски технологии, да ти споменеме само мошне успешната Virtual Reality и најновата Virtual Community. Свои статии објавува во така различни медиуми како што се The New York Times, Esquire, Psychology Today, Playboy, The San Francisco Chronicle, Omni, Mondo 2000 и Wired. Покрај честите настапи во медиумите, тој е познат говорник во името на компјутерската култура, активист на цивилно-општествена организација Electronic Frontier Foundation и советник во Службата за оценување на технологии при американскиот конгрес. Во моментот, како уредник на Whole Earth Review, е зафатен со уредување на ојсежниот вонреген број Millennium Whole Earth Catalog, што ќе преиспитава некаков findsiècle-овски римејк на легендарниот Whole Earth Catalog од 1969 година.*



*Во својата нова книга Виртуална заедница - барање врска во компјутеризиран свет (Virtual Community - Finding Connection in a Computerized World) се занимавате, преглед, со компјутерски посредувана комуникација (computer mediated communication - CMC). Како на кусо би то оишале развојот, односно подобро, парадигматскиот пресврт од компјутерот како "орудие" кон компјутерот како "медиум"? И што тоа воопшто значи?*

Компјутерите не ги измислиле со цел тие да бидат комуникациски направи. Всушност, сосема случајно е откриено дека постојат начини луѓето да комуницираат меѓу себе со помош на компјутери, и дека луѓето не можат подеднакво добро да комуницираат преку други медиуми. До овие откритија дошле во рамките на истражувањата на американското министерство за одбрана, кога за прв пат ги употребиле компјутерите на тој начин во истражувачки цели. По изградбата на мрежата АРПА се покажа дека луѓето со помош на електронската пошта можат да комуницираат не само еден со друг, туку еден со многумина и дури многу луѓе со многумина. Мислам дека

вистинскиот придонес на компјутерските комуникации е во тоа што со нив на многу луѓе им е овозможен пристап до многу луѓе без посредување на некаков вратар во форма на уредник или предавател, којшто одредува кој има пристап до комуникациските средства. Ако имаш обичен персонален компјутер и телефон, можеш да воспоставиш комуникација, без да си некоја голема корпорација или влада.

*Тоа значи дека се согласуваше со изјавата, што неодамна имавме можност да ја прочитаме во ревијата Wired, дека "всушност не се работи за содржината туку за поврзливоста"?*

Да, сосема. Има многу малку луѓе, на пример писатели и артисти, кои создаваат содржини. А сите комуницираме. Затоа поврзливоста значи да им се овозможи на сите граѓани, каде и да се, и без оглед на тоа дали се признати уметници и истакнати писатели или не, да можат да комуницираат еден со друг. Не треба да си комуникатор по професија за да употребиш телефон, и исто така не треба да бидеш комуникатор по професија за да употребуваш компјутерска мрежа или BBS.

*Во својата книга му припишуваше на ширењето на компјутерските комуникациски мрежи и на порастот на компјутерски посредувани комуникации тој демократизациски потенцијал. Но како може таквата демократизација да се реализира?*

Демократизацискиот потенцијал всушност го овозможува веќе споменатиот аспект на комуницирање на многу луѓе со многумина. На централната власт ѝ е далеку полесно да го надгледува населението, ако постојат масовни медиуми на комуницирање: кога мораш, на пример, да имаш телевизиска станица, за да можеш јавно да комуницираш. Додека во случајот на компјутерско посредуваните комуникации можеш веќе да комуницираш ако имаш персонален компјутер и телефонска линија. Така демократизацискиот потенцијал е веќе вграден во самата природа на технологијата, којашто е поевтина и помалку централизирана. Но, цело време зборувам за потенцијал, што значи дека е потребно тоа да се реализира. Самата употреба на технологија сè уште не значи дека ќе ги промениш работите во реалниот свет. Но, таа технологија го нуди орудието, што можеме да го употребиме. Идејата на демократијата не е само во тоа народот да може да ги избира своите водачи, туку граѓаните меѓусебно да расправаат за проблемите без страв и без посредување. Затоа таа технологија во моментот им користи само на луѓето кои ја препознаваат и ја употребуваат како медиум. А таквата употреба на технологијата токму сега се соочува со будењето на големите корпорации, коишто имаат за тоа доста различна претстава - ја нарекуваат "информациски автопат". Всушност, се работи за тоа да добијат уште повеќе од истото, од централната власт, за дистрибуција на однапред изработените продукти, коишто пасивната публика ќе ги прима. Затоа, моменталниот предизвик е да се обучи што поголем број граѓани да го употребуваат ова орудие. Кога доволен број луѓе ќе сфати дека компјутерите овозможуваат многу луѓе да комуницираат со многумина други, ним ќе им биде препуштено самите да организираат расправи и активности, што ќе имаат одредено влијание на нивните заедници. И преку тоа влијание на одделните активности и расправи на заедницата може да се реализира демократизацискиот потенцијал на новиот медиум.

*Во врска со ова се сејтив на сѐваош којшшо го зазедовше на вчерашниот симпозиум "Живошшо во мрежа". Рековше приближно вака: "Во мрежаша не се работи за поврзување на машини со машини, нишу за шибане на информации по информацискиот авшојаш, шуку за поврзување на луѓето со други луѓе."*

Да, вистина е. Иако многу луѓе мислат дека новата информациска технологија е пред сè наменета за добивање информации: зборови, слики или звуци. Тоа е, секако, до одредена мера вистина. Но, меѓусебното поврзување на луѓето, на нивните имагинации и емоции претставува доста поголем потенцијал. И во тој поглед самата технологија воопшто не е релевантна. Никому, којшто употребува телефон не му се потребни инженерски знаења за телефонските мрежи. Сè што мораат да знаат е тоа, со кого и за што сакаат да разговараат. Сега луѓето се концентрираат на самата технологија, но жариштето веќе постепено се преместува на она, за што всушност сакаат да комуницираат.

*Во последно време можеме да забележиме значаен пораст на сосема комерцијални интереси на толемитше корпорации да воспостават некој вид доминација врз Интернет. Дали е можно шож релативно нов пораст на јавноста да се одбрани од таквитше обиди на комерцијализација и како?*

Мислам дека клучот за одбрана е во тоа што повеќе да се рашири информацијата за тоа што всушност се случува. Многу малку луѓе го разбираат потенцијалот на новиот медиум, а кога ќе ги достигне пропагандата на големите корпорации, си создаваат погрешна претстава за информацискиот автопат во вид на 500 телевизиски канали. При тоа, секако, корпорациите ја определуваат интерактивноста само со зголемениот број канали на далечинскиот управувач, а немате баш никаква можност за комуникација со други луѓе. Ако успееме во многу кусо време да го претставиме потенцијалот на новиот медиум на голем број луѓе по целиот свет, можеби ќе можеме да воспоставиме надзор врз медиумот и да создадеме сопствени комуникациски модели, пред овој медиум да се комодифицира и да стане за нас изгубен, како што тоа се случи со телевизијата.

*Државаша, од којашшо доаѓам е по сè изгледа "дујка во мрежаша", како шшо се изрази сликовитшо еден од учесницише на вчерашниот симпозиум. Токму зашоа ме интересира дали и шшо можат невладини организации, каква шшо е Електрониц Фронтиер Фондацион (јонашаму ЕФФ) или други, да придонесат во раширувањето на компјутерскише комуникациски мрежи во сè ушше нејокриенише делови од светшот?*

Не верувам дека е EFF соодветен облик за тие работи. EFF всушност беше воспоставена со цел да ги брани граѓанските права и слободи од притисоците и мешањето на американската влада. Нејзините активисти мислат дека е многу важно такви организации да се основаат секаде каде што има потреба. Инаку, меѓу државите течат доста расправи за тоа како најдобро да се употребат парите за да се забрза нивниот развој. Лично мислам дека веќе со мал дел од парите, што сега се трошат за други проекти, би им се овозможил на луѓето поефтин пристап до компјутерските мрежи. За тоа не е потребен многу скап компјутер. Сè што ви е потребно, тоа е телефонски систем, којшто колку толку функционира, бидејќи модемите со корекциска функција овозможуваат делување на BBS дури и на линии што имаат доста шумови. Таквата технологија сама по себе не е скапа. Но, напорите да се рашират можностите за пристап и на постојните дупки во мрежата, мораат покрај јавниот пристап и обезбедувањето опрема да го вклучат и

инвестирањето во оспособувањето и наградувањето на луѓето, коишто подоцна ќе обучат други луѓе да ја употребуваат таа технологија. Убеден сум дека тие пари би биле разумно искористени. Мислам дека владините и цивилните организации по светот, коишто се занимаваат со дупките во мрежата, подобро би служеле на својата намена, доколку би намениле малку повеќе пари на ширењето на телекомуникациските можности меѓу граѓаните по светот.

*Дали можеби знаете дека некои навадини организации без видливи комерцијални интереси (на пример Сорос Фондацион) сега наменуваат значителни суми пари за пошкрејување на медиумите, а во тие рамки и за ширење на компјутерските комуникациски мрежи во средна и источна Европа?*

Познавам некогаш во Чешка, којшто соработува со Soros Foundation и помага при поттикнувањето на радио станици. Мислам дека и ширењето компјутерски мрежи е многу добра идеја. Тоа е сигурно потенцијален извор на подпора со доста пари и силни обврски за корисна употреба на тие пари. А секако мислам дека таквите организации очекуваат луѓето од тие држави сами да изразат желба за таквиот пристап до компјутерски посредуваните комуникации. И затоа уште еднаш ќе повторам, најважното орудие или оружје е ширењето информации за тоа за што всушност се работи. Зашто луѓето, кои тие можности не ги познаваат и не ги разбираат, нема ни да бараат пристап. А, ако не го бараат, нема ни да го добијат.

*Ако резимирам, се чини дека основниот проблем е пристапноста: пристапноста до познавањето на компјутерските комуникациски мрежи и нивните потенцијали и пристапноста до приклучувањето кон тие мрежи.*

Да. Но, морам да кажам дека веќе добивам електронска пошта од еден студент од Словенија, така што не е баш незабележлива во мрежата. Секогаш постојат неколку луѓе кои го наоѓаат патот. Но, кога веќе постои инфраструктура за комуницирање за еден човек, тогаш е многу полесно за многу други луѓе, кои следат. Така е и во Соединетите држави. Сè започнува на универзитетите, а потоа од таму мрежите се шират.

*Се плашам дека насликав поцрна слика отколку што е во реалноста. Проблемот е всушност во тоа, што во Словенија пристапноста до Интернет е сè уште многу ограничен, практично достапен само на универзитетите и научно-истражувачките кругови. Да се навратиме уште еднаш на EFF. Целите на оваа организација се, значи, кристализирање на политичките прашања во однос на пристапноста и облициите на употреба на компјутерските комуникациски мрежи?*

Да. И секако, напорите на EFF се пред сè насочени во Соединетите држави. Тоа вклучува различни видови на делување, од соработка со американската влада, преку лобирање, до организирање цивилна опозиција во случаите кога владината политика би можела да ја загрози личната слобода во мрежата. Мислам дека главната работа за којашто се зазема EFF е поттикнување на локалното делување и организирање, коешто не е водено од централна организација, туку рамноправно комуницира со EFF и другите слични организации.

*Ме интересира што мислите за проблемот на издавачките и авторските права на подрачјето на новите електронски медиуми, особено во компјутерските комуникациски мрежи.*

Тоа е секако голем проблем, бидејќи природата на оваа технологија многу го олеснува копирањето. Многу полесно е да се надгледуваат издавачките права на подрачјето на печатените медиуми. Всушност на ова прашање немам одговор. Еден модел на издавачки права постои во

музичкиот деловен свет, каде што постојат издавачки друштва, коишто при секое изведување на композицијата добиваат дел од добивката, што подоцна им ја исплаќаат на авторите. Самите автори инаку многу тешко можат да надгледуваат кој сè ги копира снимките на нивната музика. Можеби тој начин би можел да служи како модел. Но, не знам како тоа би функционираше во пракса. Секако при тоа ќе биде потребна голема инвентивност, бидејќи се работи за сериозен проблем, којшто можеби и не може да се реши. Можеби уметниците во иднината ќе мораат да откријат нови начини на преживување или пак едноставно ќе имаме помалку уметност.

*Или пак ќе го променеме концептот на авторство?*

Да, или ќе го променеме концептот на авторство. Можеби луѓето ќе се претплатат на некој автор и потоа редовно ќе му плаќаат месечна претплата.

*А што со различните техники на илустрации и колажи, каде што е авторството на некој начин колективно и разделено?*

Никој не знае. Намената на издавачките права е да им се овозможи на творците на интелектуалната сопственост од таму да добиваат средства за преживување, за да можат и понатаму да создаваат интелектуална сопственост. Ако не можат со својата работа да заработат за живот, тогаш наскоро нема ни да има што да се копира. Тоа е сериозен проблем што ќе треба да се реши.

*Можеби го гледаме решението во облик на схагејаре?*

Shareware е работа, којашто за жал не функционира баш добро. Мислам дека би било поедноставно на луѓето да им се овозможи за shareware да плаќаат со едноставно притискање на копче и парите би се упатиле од нивната на сметката на авторот. Така можеби и би функционираше. А во моментот состојбата е таква, што творците на софтвер многу тешко преживуваат, ако се обидуваат да го продадат како shareware.

*Каков е вашиот став кон криптографијата како средство за заштита на приватноста во компјутерско посредуваниите информации? Каква е состојбата во врска со тоа сега во Соединетите држави?*

Криптографијата е еден од начините на кодирање на комуникацијата, така што луѓето кои меѓусебно комуницираат можат да ја разберат содржината, додека некој трет - некоја владина служба или приватно лице нема пристап до таа содржина. До неодамна само разузнавачките служби имале пристап до посилните стандарди на криптографијата и се разбира можеле да ги откриваат кодовите на другите луѓе. Пред извесно време пак, развија начин на криптографирање со употреба на јавен клуч. Така на граѓаните им се овозможува меѓусебна комуникација, размена на електронска пошта и други електронски трансакции, коишто е невозможно да се прислукуваат. Се разбира дека владите од тоа многу се плашат, бидејќи на некој начин им бега од раце нивното сопствено оружје. Во Соединетите држави предложениот Clipper чип беше обид на NSA, државната служба за безбедност да употреби владина моќ и пропише употреба на одредена криптографија, којашто во секој момент би овозможила увид во комуникациите меѓу граѓаните. Тоа побуди силно противење на корисниците на компјутерските комуникациски мрежи, бидејќи според нив се работи за обид на владините служби да им го одземат орудието коешто би требало да ја



штити приватноста на граѓаните. Предлогот Clipper чип беше од краток здив, бидејќи стучњаците неодамна открија дека е релативно едноставно да се открие кодот. Овој предлог сега е сосема повлечен, а лично мислам дека тоа не е крајот на обидите за контролирање на употребата на криптографија. Колку повеќе е нејзината употреба раширена во различните делови од светот, толку потешко ќе ѝ биде на која и да е влада да ја контролира нејзината употреба.

*Тука е интересно да се спомене колку брзо се рашири ѝо својот употреба ѝа на програмат за криптографирање со речито име ПГП (Pretty Good Privacy).*

Да. Тоа би било веќе доволно, бидејќи е PGP сега толку распространет и достапен, што веќе не е едноставно да се отстрани.

*Просториџе на неформално комуницирање, каде што луѓето можат да разменуваат идеи и расправаат за прашања, што се според нивно мислење важни за заедницата, во историјата играле важна улога во конструирањето на модерното цивилно општество. Во мислите ѝи имам кафеаниџе и салониџе. Денес кориснициџе на компјутерскиџе комуникациски мрежи разговараат или занесено расправаат во електронски кафеани и виртуални салони.*

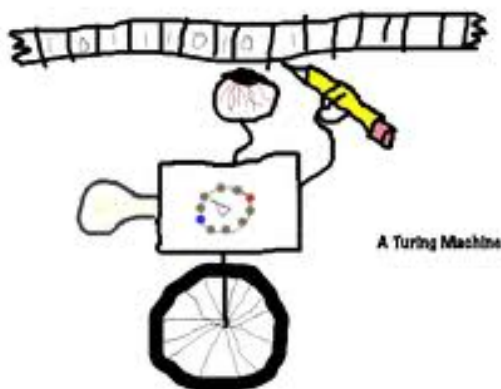
Тоа се простори каде што луѓето со употребата на мрежна архитектура можат меѓу себе да комуницираат и со тоа да создадат виртуални заедници. Тие виртуални простори на неформални комуникации се и простори каде што навистина се создава нова култура. Токму затоа мислам дека итно треба да се создадат што е можно повеќе такви локални мрежи и виртуални простори, коишто во одделни градови, држави и во глобален поглед ќе им овозможат на луѓето комуникација преку тој медиум.

Разговарал: *Марјан Кокоѝ*  
извор: *Часоѝис за критичко знаностѝи, 150-151*  
Превод на двата текста: *Ана Пејова*



Георги Стојанов

# ЧЕТВРТИОТ ДИЈАЛОГ ПОМЕЃУ ХИЛАС И ФИЛОНУС ЗА КРАЈОТ НА ЕДНА НАУКА ИЛИ ЏОРѢ БЕРКЛИ, ВИРТУЕЛНИОТ РЕАЛИСТ ОДБРАНЕТ



**Филонус:** Мој драг Хиласу, какво задоволство човек повторно да те види. Каде беше овие неколку столетија!

**Хилас:** Мили боже, пријатно сум изненаден што те среќавам тука. Тоа мора да е уредено од самото провидение, бидејќи од вчеравечер само ти си ми на памет. Во вчерашната расправа, ти беше претставен како некој што го застапува најекстравагантното гледиште што досега можело да му падне на ум на човека, имено дека не постои такво нешто како *независна реалност* што им припишува (приозначува) *вистинитосни вредности* на нашите теории за неа, дека дури и зборот *вистина* е бесмислен и празен збор и нешто слично на тоа...

**Филонус:** Милосрден и добар Хиласу, ајде да направиме еден договор: Јас ќе ти ги обелоденам моите уверувања а потоа ќе видиме дали ќе произлезе дека ти кој се држиш на спротивната страна, врз основа на тоа гледиште, си поголем скептик и застапуваш повеќе парадокси и неприкладности за здравиот разум, отколку јас.

Не можам да одбијам таков предлог.

**Филонус:** Добро, дозволи ми прво да го образложам тврдењето дека ние, припадниците на видот Homo Sapiens заедно со сите останати животни и растенија, сме емергентни (пројавувачки) теории...

**Хилас:** !?!

**Филонус:** Се разбира, зборот *теорија* овде не треба дословно да биде сфатен. Неговата смисла

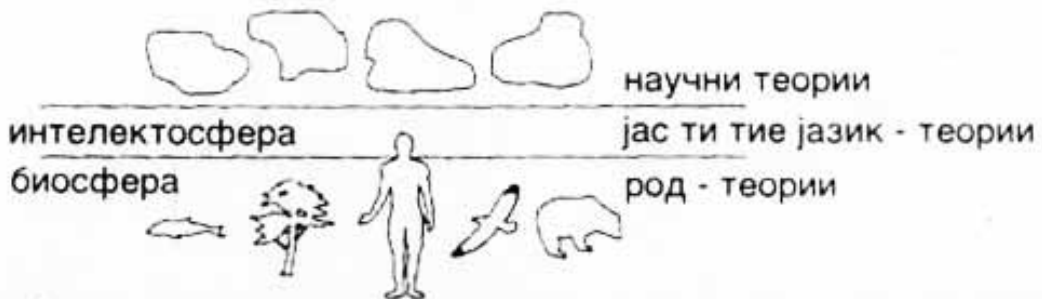
е дека ние, како организми, ја одразуваме, или опишуваме реалноста, т.е. околината ако така претпочиташ, на истиот начин на кој се претпоставува дека тоа го прават таканаречените *научни теории*. Процесот на правење на теории започна кога се појави првиот едноклеточен организам. Клеточната мембрана ја обележа токму првата поделба помеѓу "набљудувачот субјект" и набљудуваниот свет'. Еволуцијата може да се гледа како процес на создавање на сè покомплексни и пософистицирани теории.

**Хилас:** А што е со вистинитосната вредност на овие твои "био-теории"?

**Филонус:** Па земи го на пример прашањето "Дали е вистинита теоријата-тигар?" или "Дали на теоријата-мајмун повеќе треба да ѝ се верува отколку на теоријата-тигар?" Овие прашања се очевидно бесмислени. Во оваа длабока аналогија едноставно нема простор за поимот Вистина.

**Хилас:** Сè уште не ја гледам врската...

**Филонус:** Трпение пријателу. За разлика од останатите животни, дел од теоријата-човек е за него самиот и обично се нарекува "јасство" или "ум" или "јас". Мноштвото себства што го конституираат човечкото општество се карактеризира со едно друго ниво од емергентни теории: Човечките Јазици. Секој јазик претставува различна теорија на реалноста. Те молам забележи Хиласе, дека појавувањето на една нова теорија ја **менува** реалноста која што, пак, од своја страна, е рефлектирана во сите теории. Изводот од ова е дека не постои никаква чиста хиерархиска структура како што се чини на прв поглед. Ова последно ниво, нивото на пројавувачките јазици-теории (можеме да го нарекуваме интелектосфера) е основа на која се појавуваат научните теории. Погледни ја оваа слика:



**Хилас:** Ма ајде Филонусе, јас не можам да го проголтам ова. Нели е ова некаква фаталистичка гледна точка, мислам сè да биде био- и физиолошки определено...

**Филонус:** Не сосема, драг пријателе. Можеби би можел подобро да ти објаснам ако се послужам со пример од генетиката. Што подразбираме кога велиме дека обликот на нечиј нос е одреден од неговите гени? Дали тоа значи дека ако е дадена DNA-секвенцата може да се предвиди актуалниот облик? Не може! Зошто? Бидејќи постојат многу нивоа (на теории) кои меѓусебно си влијаат на директен или позаобиколен начин и комплексноста на процесите е далеку од нашата способност да ја сфатиме или, подобро, далеку од можноста таа воопшто да се сфати. Фактот дека до извесна точка ние можеме да предвидиме некаква макро карактеристика се должи на нашето искуство дека човек обично наликува на *неговише* родители.

**Хилас:** Сега појасно можам да видам што си мислел.

**Филонус:** Знаејќи ја твојата наклонетост кон филозофијата, а особено кон епистемологијата,

можам да ти кажам дека постојат многу значајни параграфи во таа литература што се многу блиски до описот што го даде. На пример, прочитај го ова:

"...Тоталитетот (свкупноста) од нашите таканаречени знаења или уверувања, почнувајќи од најобичните работи од географијата и историјата до најдлабокоумните закони на атомската физика или дури на чистата математика и логика, се од човекот создадена фабрика којашто завлегува во искуството само по рабовите. Или, да го сменеме погледот, целокупната наука е како поле на сила чии гранични услови се искуството. Конфликтот со искуството на периферијата предизвикува преуредувања во внатрешноста на полето. (...) Превреднувањето на некои искази наложува превреднување на останатите, поради нивните заемни логички врски - логичките закони пак се едноставни познати понатамошни елементи на системот, познати натамошни елементи на полето. (...) **Може да дојде до тоа било кој исказ да се смета за вистинит, ако направиме доволно големи преуредувања на друго место во системот ...**"

Ова е извадок од Квајновата книга "*Од логичка ледна шочка*".

Каде е овде ВИСТИНАТА? Клучниот поим е еквилибриум од силите во системот. Потполно се согласувам со сликата претставена во цитатот со исклучок на еден детаљ: **Не постојат никакви граници помеѓу целокупната наука (теориите на науката) и искуството**, ако самото искуство е множество од теории (на други нивоа) како што реков. Препрочитај го само ова "рабови", "граници, клеточна мембрана, дали ти звучи познато? Сега е јасно зошто карнаповските обиди да се прочисти природниот јазик од априорните теоретски термини, се утописки проекти. Дури и ако слободно ја поедноставиме сликата и претпоставиме дека навистина постојат такви нешта како емпириски факти ние имаме само еден конечен број од нив врз кои можеме да ги градиме нашите теории. Затоа постои бесконечен број од теории што ги објаснуваат набљудуваните феномени. Не постои НИКАКОВ разлог една да биде претпочитана на сметка на другите освен можеби естетски. Уште еднаш, каде е вистината?

**Хилас:** Морам да признам Филонусе, дека начинот на кој ги поставуваш нештата изгледа совршено разложен.

**Филонус:** Стабилен или стабилизирачки е подобар збор...

**Хилас:** ...Но сè уште не можам да се помирам со помислата дека во таа шема претставувам само едно ниво од повеќе, како некаков потпорен материјал населен со необични теории-животни и дури несвесен за најголемиот дел од нив. Да не ја спомнувам бесмисленоста на науката без поимот на вистината. Ако воопшто има смисла во овој контекст можам ли воопшто да го покренам прашањето за *објаснувањата* за кои се претпоставува дека треба да ни ги даде науката?

**Филонус:** Ако можам да ти помогнам, допушти ми да го кажам следново: кога поимот на вистината беше воведен тој непосредно го имплицираше концептот на *доказ* (за да прифатиш една теорија мораш да *докажеш* дека е вистинита). Но за да докажеш исказ од некоја теорија мора да ја покажеш неговата вистинитост со помош на некоја *прифатена процедура*. Рекурзијата овде е очигледна. Беа предложени различни решенија за ова. Секако едно од најопстојните е уверувањето дека постои некакво вродено или природено знаење со кое сите се согласуваме и на кое не му е потребен никаков доказ. А што е ова ако не фатализам на дело... Што се однесува до објаснувањата, треба да кажам дека она што е или она што би требало да се смета за *објаснување* е слабо разбираемо. Дали се тие *средства* кои можат да ја пресвртат (променат)

нашата состојба на умот до состојба која што не содржи какви било прашања за причините?... Патем, ми се допаѓа начинот на кој го сврза контекстот со смислата...

**Хилас:** Претпоставувам и дека не веруваш во прогрес во научниот прогрес.

**Филонус:** Не ако тоа значи дека теориите стануваат сè покомплетни и повистинити. Но да ако тоа значи дека тие стануваат покомплексни и им служат на нашите сè поголеми и сè посоефицицирани потреби. Бараната комплетност е во принцип невозможна бидејќи токму самото појавување на теоријата го менува објектот за кој се претпоставува дека таа треба да го објасни.

**Хилас:** Што подразбираш под комплексност на една теорија?

**Филонус:** Можеш да размислуваш за неа како за функција на бројот и ориентацијата на векторите на сила од Квајновото поле на сила.

**Хилас:** Затоа се чини дека ти се согласуваш со Фејерабенд, Лакатош, Кун и нивните колеги, непријателите на науката?

**Филонус:** Тие се погрешно обвинети од страна на природнонаучниците како непријатели на нивните науки. Всушност нивното појавување го обележа крајот на една наука: епистемологијата, коешто сè уште треба да се разбере. Дозволи ми сега Хиласе да те поканам во мојата лабораторија. Сакам да ти покажам нешто.

\*\*\*

**Филонус:** Те молам дојди овде. Сакам да ти го покажам мојот нов систем на виртуална реалност наречен PROVIDENCE (PROgram for VIrtual Description of the empirical evidENCE - програма за виртуален опис на емпирискиот докажен материјал.) Тоа е мојата рапаса за сите страданија на науката.

**Хилас:** Молам?

**Филонус:** Сигурен сум, Хиласе, дека знаеш што е систем на Виртуална Реалност.

**Хилас:** Да, горе-долу.

**Филонус:** Добро тогаш, како што сигурно претпоставуваш зад секој ВР систем, ако не е некој тривијален, постои некаква научна теорија за реалноста. Сега можеме да го дефинираме поимот Веродостојност на теоријата. Веродостојноста во овој контекст го означува степенот до кој ВР системот заснован на таа одредена теорија е транспарентен за реалноста на човечкиот субјект кој го употребува. Колку теоријата е поверодостојна се добива подобар ВР систем.

**Хилас:** И како мислиш сега ова да ги излекува "сите страданија".

**Филонус:** Размисли само малку за ова: Не треба да бидеш експерт за да ја применуваш теоријата и да ја користиш на оној начин на кој што сакаш. Не треба да го учиш нејзиниот формализам, можеш едноставно да влезеш и да ја живееш. Ако си старомоден и сè уште сакаш да му дадеш некакво значење на зборот ВИСТИНА можеш да го дефинираш него како разлеан предикат кој го изразува *сѝейенош* на *швојаша убегеност* во тоа колку се чини реален ВР системот. Степенот на убеденоста зависи исто така и од софистицираноста на субјектот и може да се добие преку процедурата за ДОКАЖУВАЊЕ, што значи преку процесот на живеењето на теоријата. Ако бараш објаснување можеш да го користиш *изворниот код* (source code) на ВР програмата. Уште

повеќе, зависно од твојот *шековен еписџемолошки став*, ти можеш да бираш меѓу различните имплементации на истата ВР програма заснована на *различни програмирачки парадигми* (процедурални, декларативни, објектно ориентирани јазици...).

**Хилас:** Ова ме потсетува на Тјуринговиот Тест...

**Филонус:** Мило ми е што забележа. Навистина ова е една генерализација на Тјуринговиот Тест и јас ја нарекувам ТТТ (Тјурингов Тест за Теории). Генерализацијата изгледа сосема природно бидејќи оригиналниот ТТ е тест за теории на еден фрагмент на реалноста, имено, теориите за човечкиот ум. Си земам слобода да те потсетам за еден наш одамнешен дијалог во кој расправавме за постоењето на материјален свет независен од Духот кој го перципира.

**Хилас:** И кога се согласивме за неплаузибилноста на еден таков став.

**Филонус:** Точно така. Овие ВР системи се чини дека се прекрасна илустрација на принципот дека *esse e percipi*. Јас навистина сакам да ја споделам со тебе радоста и забавата што ја имав, кога контемплирав на оваа тема.

**Хилас:** Нестрплив сум да чујам!

**Филонус:** Па, најнапред се обидов да пронајдам една задоволувачка дефиниција на поимот на "постоење" внатре ВР светот. Дојдов до ова: Секој објект што можеме да го забележиме во ВР е резултат на некој сегмент од програмскиот код. Овој сегмент од кодот останува во мирување сè до моментот кога треба да биде стартуван. На пример, ако јас сум во една ВР соба, програмскиот сегмент за прикажување на слика која виси на ѕидот зад мене нема да биде активиран сè додека не ја свртам мојата глава кон тој ѕид. Ако ја имаме следната дефиниција "Објектот Е (или ПОСТОИ) во ВР ако соодветниот програмски сегмент е стартуван" се чини дека таа е дословна примена на принципот *esse e percipi*: Објектот не постои освен ако не е перципиран. Веќе постојат ВР системи со можност за повеќе од еден корисник така што можеме да кажеме дека: Објектот не постои (освен) ако не е перципиран од страна на барем еден субјект. Кога нема никакви субјекти во ВР системот, програмата е во состојба на мирување само како можност обезбедена од страна на Провидението.

**Хилас:** Би сакал да го чујам коментарот на стариот Беркли за ова.

**Филонус:** И јас.

референци

Bassnet-McGuine, *Translation Studies*, Methuen, 1980

Dennet D., *Consciousness Explained*, Little, Brown and Co., 1991

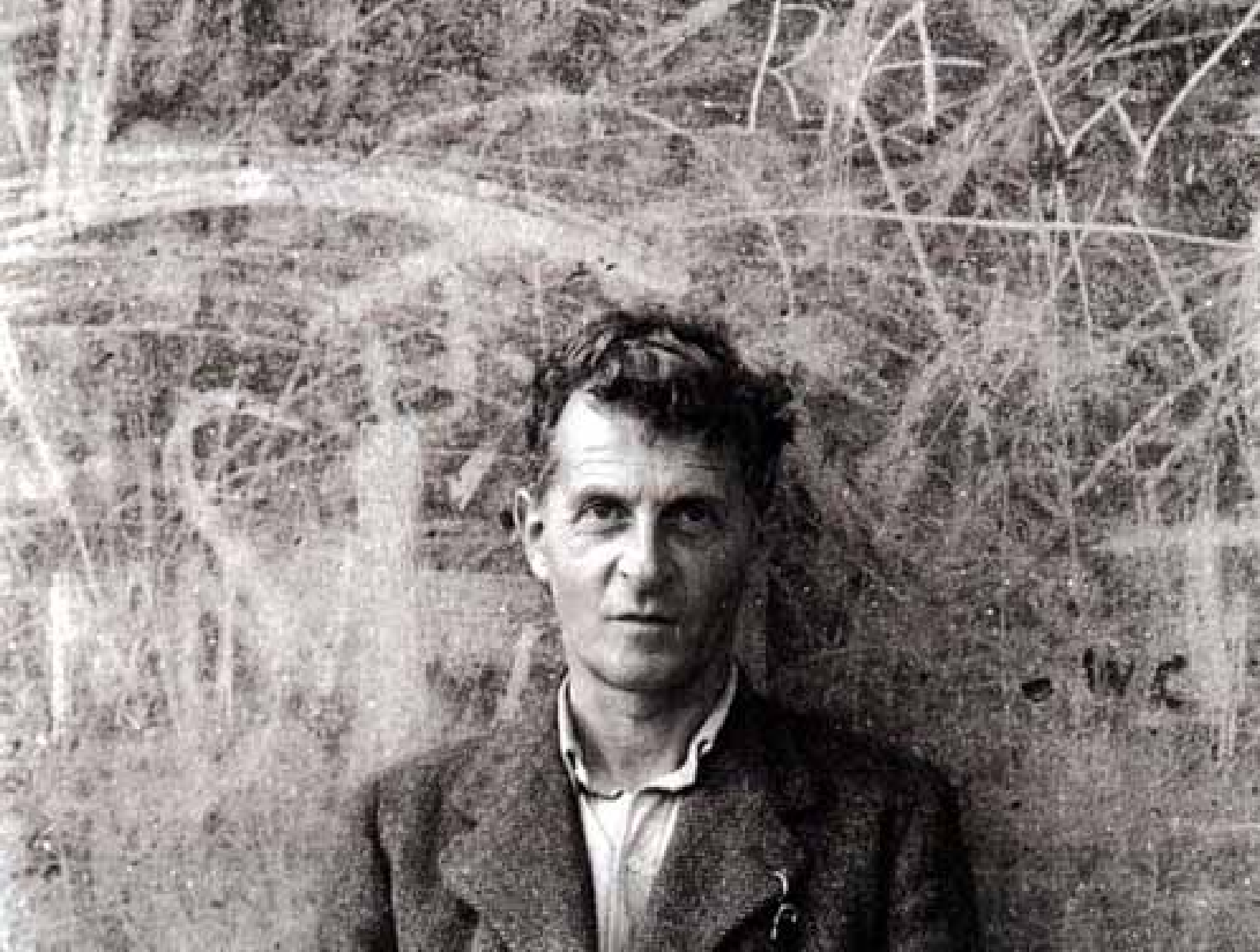
Fraassen B., *The Scientific Image*, Clarendon Press, 1987

Hofstadter D., *Godel, Esher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Vintage Books, 1980.

Quine W., *From a logical point of view*, Harvard University Press, 1953

*Шексџов првобитно е објавен на англиски во книгата Вештачката интелигенција на С. Божиновски.*

превод: Жарко Трајаноски



**WITTGENSTEIN**  
BITRECHTUNG

# ВИТГЕНШТАЈН

(G. J. Warnock, English Philosophy Since 1900, 1969)

## 1. ЈАЗИК

Нема никакво сомневање за тоа дека најмоќно и најраширено влијание врз филозофската практика во оваа земја денес има Лудвиг Витгенштајн. Објаснувањето на неговото дело и ефектите од него е соочено со особени тешкотии; но мора да се направи обид да се обезбеди едно, без сомнение провизорно, и во голема мера несовршено објаснување. Во овој поглед постојат различни причини што предизвикуваат тешкотии. На прво место, хронологијата е на некој начин конфузна. Витгенштајновиот *Tractatus* беше објавен во 1921 а во превод на англиски, следната година. Следните неколку години тој живееше во близината на Виена, одржувајќи во тоа време блиски контакти со филозофите од Виенскиот круг, иако не стана негов член; Од 1912 до 1914 тој престојуваше во Англија, поминувајќи извесен дел од тој период во Кембриџ, како ученик на Расел. Тој се врати во Кембриџ во 1929 година и од тој датум па натаму неговото филозофско дело започна да се здобива со сосема различен карактер. Како и да е, од еден или од друг разлог, тоа беше неколку години пред јавноста да биде запознаена со овие нови дострели. Не само што Витгенштајн ништо не публикуваше; се чини исто така дека многу им се спротиставуваше и на објавените дела од страна на оние на кои им беа наменети неговите идеи. Поминаа неколку години пред да станат достапни написите што го носеа новиот карактер, па и овие не беа авторизирани од самиот Витгенштајн. Во исто време интересот за неговото дело беше толку силен во разни насоки така што гласините за него постигнаа значајна, иако напалу таинствена актуелност. Овие не би требало да се сметаат, се разбира, како конечни и авторитативни; но од 1953 год., кога постхумно беа објавени неговите *Филозофски испитувања*, повеќе западни философи неколку години беа во поголема или помала мера блиски со трендот на неговото дело. Тешко е и речиси невозможно да се каже колку, по 1929 година, беше раширено неговото влијание. Тоа беше секако нашироко распространето далеку пред 1953 година но специфичните околности на неговото раширување оневозможуваат прецизен историски опис.

И самиот опис на неговото дело е исто така обременет со посебни тешкотии. *Филозофскиите испитувања* дури не личат на ниту едно од поранешните или подоцнежните филозофски дела, и речиси секако трпат далеку поголема штета од нивното површно реципирање. Книгата се состои од еден след концизни, често слабо поврзани параграфи; како што вели Витгенштајн, таа патува "низ едно широко поле од мисловни распатија во секоја насока"; таа е полна со неодговорени прашања, неистакнати алузии, имагинарни дијалози, слики, метафори и епиграми. Некој дури може да се зачуди како оваа пламена бележница е поврзана со подредените, декорирани, аргументативни расправи на останатите поранешни и подоцнежни философи. Дали таа воопшто му припаѓа на истиот предмет? Се разбира, факт е дека му припаѓа; воопшто не е лесно да се



поврзе она што се наоѓа во нејзините страници со што и да е останато. Всушност, Витгенштајн не сакаше многу да го прави тоа. Тој не беше заинтересиран за делата на останатите философи без оглед дали тие се од минатото или од неговото време. Најчесто тој со себеси најжестокото се справаше.

Фундаментална за промената во неговите философски гледишта која што се појави набрзо по објавувањето на неговиот *Tractatus* беше радикално изменетата концепција на јазикот. За да согледаме каква беше оваа промена концизно мора да ја разгледаме позицијата од којашто тој тргна. Таа беше всушност мошне блиска со Раселовиот логички атомизам. Може да се каже дека таа е поконзистентна, потемелна и оттаму поекстремна разработка на некои Раселови принципи и идеи. Во некоја рака Витгенштајн ги сфати овие идеи посериозно; тој се загледа позадлабочено во нивните консеквенци. Ние веќе го спомнавме неговото почетно сфаќање дека ако тоа што самиот тој го напишал е вистинито, тогаш најголемиот дел од него мора исто така да биде и бесмислен; и видовме дека тој не се стеснуваше да го признае тоа. Тој исто така им посвети повеќе внимание одошто Расел на начините на кои јазикот треба да се однесува на светот за кој сакаме да зборуваме, и на карактерот на "логичките атоми" од кои, според доктрината е составена реалноста. И за обата момента неговите гледишта беа безобѕирно на страни.

Слично како и Расел тој ја лоцираше реалната алка помеѓу јазикот и реалноста во релацијата што атомарните пропозиции ја имаат со атомарните факти. Неговата општа концепција за оваа релација е добро објаснета во неговата споредба со *сликите*. Во една слика на еден објект или сцена, постои извесен вид кореспонденција помеѓу деловите или елементите од сликата, и деловите или елементите од објектот или сцената. Но не е доволно само да бидат присутни овие елементи; нивната структура, форма, или уредување мора да биде иста - се разбира во согласност со некој систем на проекција, без оглед дали се работи за еднострана перспектива или нешто поелаборирано. Така "еден атомарен факт е комбинација од објекти (ентитети, нешта). ...Конфигурацијата на објекти го формира атомарниот факт." Но, и самиот "реченичен знак" е исто така еден факт; тој е исто така една комбинација од елементи, имено *зборови*. Овој вид факт е според тоа во состојба да ги "отсликува" останатите, невербални факти; и токму поради тоа јазикот може да упатува на светот, *може* да означува нешто друго од себеси. Кои нешта би требало да се прифатат како елементи на овие факти? Од јазична гледна точка тоа би биле, во една необична смисла, имиња, едноставни демонстративни симболи; од гледна точка на реалноста тие би биле објекти, "партикулари". Но еден партикулар не може да биде, како што Расел претпоставуваше, нешто како бела точка или црвен фластер. Бидејќи тоа што еден партикулар е бел или црвен е само факт за него; *самиот* тој е само она што *може* да биде бело или црвено, и може да се каже (веројатно погрешно) нешто навистина безбојно. И затоа еден објект е она што *може* да влезе во една "конфигурација", самиот тој не смее да биде некаква конфигурација; тој мора да биде едноставен. Но не се сите пропозиции од кој и да е актуален јазик атомарни пропозиции, слики на атомарни факти. Така, што се пропозициите што во моментот ги изговараме? Тука, како што видовме, деталниот одговор е на дофат на раката; тие се вистинитосно функционални составки на атомарните пропозиции. Атомарните пропозиции се, во извесна смисла, речиси незабележливи цигли од кои се изградени нашите секојдневни изјави; а

правилата на конструкција иако тоа не е лесно да се согледа (се повеќе или помалку) правилата на комбинирање поставени во *Principia Mathematica*. Без сомнение ние честопати изговараме множество од зборови коишто не се на таков начин конструирани; понекогаш ние го правиме тоа во сушта конфузија, понекогаш (можеби како при изразувањето на етичките судови) ние го правиме тоа поради многу сериозни намери; но во сите овие случаи мора да се заклучи дека ние навистина не *кажуваме* нешто - нашите зборови немаат никакво *значење*, бидејќи самото значење е изведливо на извесен начин само од атомарните пропозиции.

Сега се разбира е сосема јасно дека ова објаснување на јазикот не е некаков вид емпириски опис; тоа не е засновано на набљудување. Ако од некого се побара едноставно да набљудува еден јазик и да го опише, неговото објаснување секако нема да биде воопшто слично на ова. Навистина беше постојано нагласувана поентата дека јазикот изгледа *не* се вклопува во ова објаснување, дека природните впечатоци за него на оној што го набљудува се сосема различни. Намерата на ова објаснување беше едно изложување на *суштината* на јазикот. Едно објаснување на неговите притаени основи; едно ископување, така да се каже, до неговите најдлабоки нивоа. Обидот се состоеше во тоа да се обелодени она што јазикот го притајува - неговите скриени делувања, неговите клучни коски коишто нормално не се гледаат под познатата површина. Понуденото објаснување беше *согледано* како она вистинското; беше споменато само тоа дека, ако размислуваме за суштината на јазикот и ги пренебрегнеме неговите чисто површински одлики, ќе видиме дека основите *мора* да бидат на таков начин опишани.

Се чини дека во текот на неколкуте години по 1921-та Витгенштајн се здоби со уверувањето дека ова необично, неемпириско објаснување на јазикот не било, како што тој тврдел дека е, изложување на нешто длабоко прикриено, туку напротив тоа било подметнување на една инвенција на фактите. Тој дојде до тоа да отфрли посебно три од импликациите или претпоставките на неговите поранешни гледишта - прво, дека јазикот во суштина се употребува за *една* цел, поставување на фактите; второ, дека речениците всушност ги добиваат нивните значења на *еден* начин, имено по пат на "отсликување"; и трето, дека секој јазик ја има, иако тоа тешко може да биде согледано, јасната и цврста структура на формулите од логичкиот калкулус.

Да претпоставиме, тој сега вели дека ние правиме сериозен обид да "наложиме јасно гледиште за целта и функционирањето на зборовите". Првиот суштински момент е да се набљудува колку всушност тие се различни. "Помислете на алатките во кутијата за алатки; тука имаме чекан, клешти, пила, шрафцигер, линијка, лепило, клинци и навртки. Функциите на зборовите се исто така различни како и функциите на овие објекти. Можеме да бидеме доведени во искушение, особено кога философираме, да понудиме *едно* објаснување на начинот на коишто функционираат зборовите. Но секое такво единствено објаснување е, во најдобар случај, сосема бескорисно - исто толку бескорисно, на пример како и *единственошо* објаснување што некој би го дал за тоа за што служат алатките. Што се постигнува преку кажувањето, на пример, "Сите алатки служат за да обликуваат нешто"? Ова навистина не ни кажува воопшто ништо за алатките. Дури нема никаква корист да се каже дека постојат повеќе видови алатки; бидејќи колку многу "видови" постојат? "Колку многу видови на реченици постојат? Да речеме тврдење, прашање и заповед? - Постојат *безброј* видови: безброј разни видови на употреба на оние што ги нарекуваме "симболи",

"зборови", "реченици". И ова мноштво воопшто не е фиксирано." Зборовите се користат при давање наредби, опишување на нешта, изразување на желби; во текот на играњето, преведувањето, раскажувањето приказни; при прашувањето, заблагодарувањето, колнењето, честитањето, молењето. ... "Интересно е да се споредуваат мноштвото алатки во јазикот и начините на коишто се употребуваат, мноштвото видови зборови и реченици, со она што логичарите го имаат кажано за структурата на јазикот. (Вклучувајќи го и авторот на *Tractatus Logico-Philosophicus*.)"

Да претпоставиме сега дека некој е на пат да забележи дека сите овие разлики во употребата на зборовите се само површински феномени, дека мора да има некаква суштинска употреба на јазикот притаена зад нив - исто како што и самиот Витгенштајн еднаш претпоставуваше дека било. Тогаш ние можеме да прашаеме, зошто *мора* да постои една суштинска употреба? Зар не се претпоставува дека, поради тоа што тие се наречени "употреби на јазикот", дека тие мора да имаат нешто заедничко? Ако е така, да го земеме предвид случајот со *иџриџе*. "Што им е заедничко на сите нив? - Не велете: "*Мора* да постои нешто што им е заедничко, инаку тие не би биле наречени "игри"" - туку *погледнеџе* и *видеџе* дали воопшто нешто им е заедничко. Бидејќи ако ги погледнете нив вие нема да видите нешто што им е заедничко на *сиџе*, туку сличности, меѓусебни врски и цела низа од такви нешта. Да повториме: не мислете, туку погледнете!" Да се претпоставува дека нешто мора да е така, наместо да се погледне за да се види дали тоа е така, е еден од повеќето куси патишта кон философската заплетканост.

Накучо, "што поконкретно го испитуваме актуалниот јазик, станува поостар конфликтот помеѓу него и нашите барања." Ние сме постојано на удар од сè поголемото различие во актуалните или можни употреби на зборовите и сè повеќе оддалечени од идејата дека јазикот ("како таков" веројатно) има само една употреба. За да го собере на едно место сиот делокруг од ова различие, Витгенштајн не само што укажува на различните употреби во постоечкиот јазик, туку исто така замислува можни јазици, на таков начин поедноставени за да може да ја донесе нивната разнообразност јасно достапна на погледот.

Да ја разгледаме во продолжение претпоставената идеја дека зборовите го добиваат нивното значење на еден извесен начин. Можеби "некој мисли дека учењето на јазикот се состои во давање имиња на предметите". Но постојат голем број зборови коишто не можат да се сведат како имиња на нешто. Покрај тоа, што е "давањето име" на нешто? Можеби посочувањето на него и искажувањето на името. Но се разбира, ако ова треба да е успешно, изведбата мора да се разбере на вистинскиот начин; секогаш постојат повеќе различни начини на коишто таа би *можела* да се разбере. Ако вие посочите нешто и кажете "ова е тркалезно" јас преку тоа ќе научам што значи "тркалезно" само ако јас веќе сум разбрал дека вие упатувате на неговиот облик. А колку многу ова се разликува од упатувањето на неговата боја, или на самиот објект? "На кој начин тој ја "прифаќа" дефиницијата се гледа во употребата на дефинираниот збор што тој ја прави" - а бидејќи постојат повеќе многу различни употреби дури и за општите именки и придавки, јасно е дека учењето со овој претпоставен единствен процес на "давање име" мора навистина да биде не помалку различен. Именувањето дури треба да се разбере на толку многу начини како што се употребите на имињата. "Каква е ралацијата помеѓу името и именуваното нешто? - Добро каква е таа?" Ние мора да погледнеме во посебните случаи и да *ипонајгеме* што

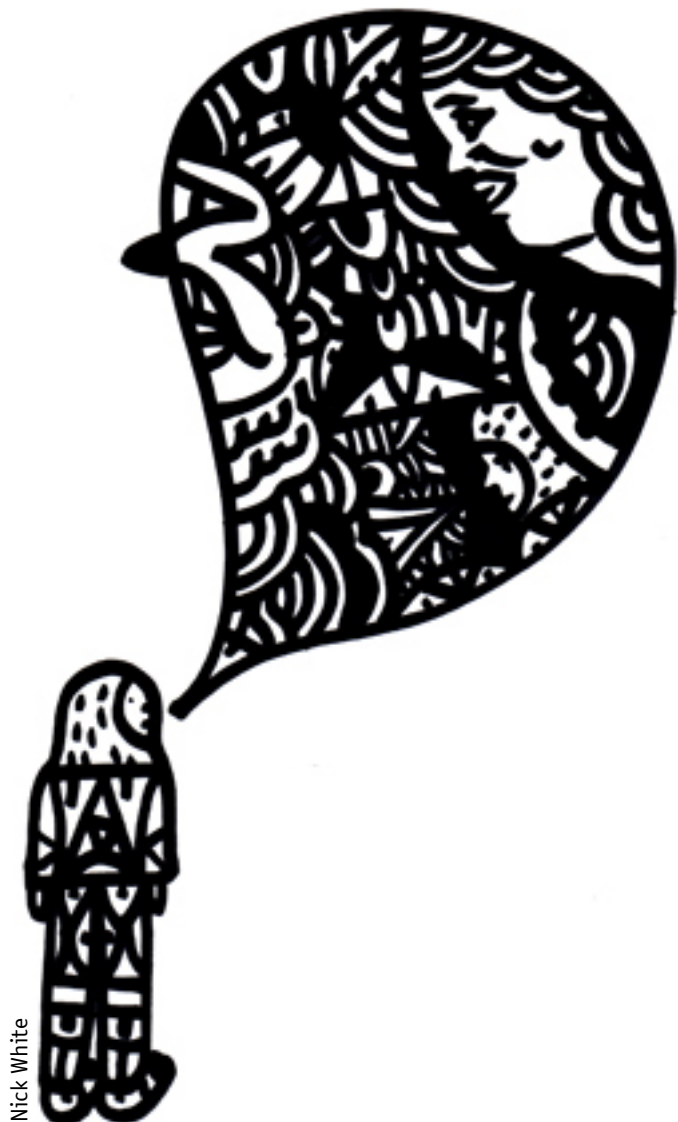
е вклучено во процесот на разбирање на зборовите, во процесот на учењето што значат тие; и ние ќе дознаеме дека многу сосема различни нешта се вклучени.

Да ја разгледаме понатаму *сџрукџураџа* на јазикот. Дали се работи за тоа дека ставовите што вообичаено ги изговараме се комплексни, изградени во согласност со прецизни правила на конструкција од точно одредени едноставни елементи? Дали е вистина дека мора да постојат извесни егзактни логички релации помеѓу сосема различните нешта што ги изрекуваме? Па добро, зошто некој би требало да претпостави дека ова би *морало* да биде вистинито? "F. P. Ramsey еднаш истакна во разговорот со мене дека логиката била "нормативна наука". Јас не знам точно што тој имаше на ум, но тоа е несомнено блиску поврзано со она што ми светна подоцна: имено, дека во философијата ние често ја *сџорегуваме* употребата на зборовите со игри и калкулуси коишто имаат фиксни правила, но не можеме да кажеме дека некој кој го употребува јазикот *мора* да игра една таква игра." Дури е и опасно да се каже дека еден јазик којшто би оовоплотувал фиксни и јасни правила би бил "идеален" јазик. Бидејќи "најмногу што може да се каже е дека ние *консџруираме* идеални јазичи"; овие не се, како што на пример Расел имплицираше, подобри или "посовршени" одошто нашиот секојдневен јазик - "како да земете некој логичар за да им покаже на луѓето како најпосле би требало да изгледа една коректна реченица". "Ние погрешно ја разбираме улогата на идеалот во нашиот јазик... Идејата сега нè апсорбира, дека идеалот "*мора*" да се пронајде во реалноста. Во меѓувреме ние сè уште не гледаме на *кој* начин тој се јавува таму, ниту ја разбираме природата на ова "*мора*". Ние мислиме тој мора да биде во реалноста; бидејќи ние мислиме ние веќе го гледаме таму." Иако најочигледните феномени на јазикот се чини се во конфликт со ова верување во една фиксна, едноставна, и определена структура, "стриктните и јасни правила на логичката структура на пропозициите ни изгледаат нас како нешто во заднина - скриени во медиумот на разбирањето". Но "од каде доаѓа оваа идеја? Не е ли таа како парот стакленца на нашиот нос низ кои го гледаме она што ќе го погледнеме и кои никогаш не ги симнуваме".

Да претпоставиме дека ги симнуваме и дека повторно гледаме кон фактите. "Што поконкретно го испитуваме актуалниот јазик станува поостар конфликтот помеѓу него и нашите барања. ... Ние - гледаме дека оние што ги нарекуваме "реченица" и "јазик" го немаат формалното единство што бев го замислил, туку дека се семејства од структури помалку или повеќе сродни една со друга". Идејата за некаква подлежачка "кристална јасност" не беше резултат на испитувањето; таа беше *однаџрег смислена идеја*. "Совршениот јазик" на логичкиот атомизам не беше откритие, нешто непокриено од збунувачките обвивки на секојдневниот јазик - тој беше нешто пронајдено, што им ја даде на неговите пронаоѓачи илузијата дека тие го пронашле; ... Беа ли тие во право кога претпоставуваа дека оваа разлика треба да е само очигледна. Со спуштени очила, не гледаме никаков разлог за таквото мислење.

Досега, значи, она што Витгенштајн сакаше да го каже едноставно се сведува на следново: дека јазикот *не е* - не само "суштински" или на некој прикриен начин - како што самиот тој и останатите еднаш го претставија. Не постои еден образец што треба да се открие, ниту едно единствено објаснување што треба да се понуди, никакво мало множество од определени правила. Напротив, формите и употребите на јазикот се неисцрпливо флексибилни и разнообразни; некој јазик не е

како една игра, туку како цело семејство игри, а правилата на играта, целите на играта, начините на играње на овие игри се бескрајно различни. Кон ова мора да додадеме една попрво различна поента на која Витгенштајн алудира само повремено. Ние мора, вели тој, да му одолееме на искушението, да размислуваме за јазикот како за нешто единствено, нешто изолирано и сосема засебно; ние мора да престанеме да го гледаме него како нешто *титуло*. Употребата на еден јазик не е само една од најсекојдневните работи што ги правиме - "онолкак дел од нашата природна историја колкав се одењето, јадењето, пиењето, играњето"; тој исто така на безброј начини е актуално вклучен во многу останати работи што ги правиме, така што тој без нив е неразумен а и тие без него. "Да измислиш еден јазик значи да измислиш една форма на животот" - така што често објаснувањето, или разбирањето на јазикот мора да донесе нешто што на прв поглед изгледа потполно нелингвистичко, нешто едноставно, за тоа што луѓето се, што сакаат, и што прават.



А. Грејлинг

# ВЛИЈАНИЕТО НА ВИТГЕНШТАЈН: ЗНАЧЕЊЕТО, УМОТ И МЕТОДОТ

(A. GRAYLING: Wittgenstein's Influence: Meaning, Mind and Method)

Во првиот и покус дел од овој есеј зборувам за генералното влијание на Витгенштајн врз философската практика до денешно време. Во вториот, многу поопширен дел, ги претресувам аспектите од неговото дело што имаа поголемо влијание, главно на дебатите за значењето и умот. Аспектите за кои станува збор се Витгенштајновите гледишта за следењето на правила и приватниот јазик. Овој втор дел е многу потехнички одошто првиот.



Во *The Legacy of Wittgenstein* Ентони Кени (1984) се поплакува дека Витгенштајновата мисла не успеала многу да влијае на современата философија. Наспроти ова, Џорџ фон Рихт (1982) вели дека Витгенштајн е највлијателниот философ во дваесеттиот век. Во студијата за Витгенштајновата философија на јазикот Чарлс Тревис (1989) вели дека Витгенштајновите гледишта, особено за проблемите на значењето и разбирањето имале "мало влијание". А Финдли (1975) ја опишува неговата философија како философија со неизмерно многу следбеници. Што значи ова различие од мненија? Дали Витгенштајн е или не е влијателен философ?

Одговорот на ова прашање претпоставува одговор на некое друго. Која би требало да биде мерката за Витгенштајновото влијание? Незадоволувачки кандидат е бројот на публикации што се имаат појавено за него по неговата смрт. Ги има многу, од мемоари до егзегези и критички расправи. Но не се расправало само за Витгенштајн - и за Фреге и Расел може да се каже истото; како и да е, не постои никаква директна врска помеѓу квантитетот на публикувани расправи за некого и влијанието на таа индивидуа. На пример, многу има напишано за овоековните диктатори, но тоа укажува токму на *сироштивното* од нивното влијаење врз нашите мисли и начини на однесување, освен ако ова не се земе на негативен начин.

Многу подобра мерка за Витгенштајновото влијание би бил степенот до кој тој ги обликувал философските преокупации, и оттаму, философските дебати, по неговата смрт. Како прв чекор за негово определување можеме да си поставиме четири прашања. Дали ги споделуваме Витгенштајновите гледишта за природата на философијата? Дали го споделуваме неговото



гедиште за тоа кои се вистинските проблеми со кои треба да се справиме? Дали се согласуваме со него за тоа што би требало да биде задача на философот? Дали при нашето размислување за философските проблеми сме водени од неговиот став кон нив? Кога ќе увидиме дека на првото и на третото прашање одговорот е "не" (освен за Витгенштајновската "школа"), а дека на останатите две одговорот е "за извесни прашања, повремено", стануваат јасни разлозите за Кениевото и Тревисовото песимистичко проценување на Витгенштајновото влијание.

Но ова сугерира дека ние сме преокупирани со една забуна. Мислам дека ова е вина на некои Витгенштајнови поенергични обожаватели: тие всушност го создадоа Витгенштајновото влијание, сета негова "величина", како философијата да е натпревар за избор на убавица; и јас се сомневам дека, понекогаш, дел од мотивите на луѓето да нè убедат во нечие реноме е нивната желба тоа да биде причина за прифаќање на неговите гедишта. А ова е грешка со непријатно латинско име.

Со цел подобро да ја фокусираме сликата, и да издвоиме некои од погледите во кои Витгенштајновата мисла придонела кон философската дебата, мораме да се потсетиме на извесни нешта.

Во текот на голем дел од својата историја, философијата се сфаќаше како обид да се расветлат, и, доколку е можно, да се даде одговор на прашања за низа проблеми кои се чинеа централни за нашето разбирање на самите себеси и на светот кој го населуваме. Меѓу нив, покрај останатите, беа вклучени прашања за нашите концепти на реалноста, знаењето, разумот, вистината и вредностите. Обидите да се разбере некој дел од понекое, или од сите овие прашања, според карактерот, се рангираа од систематски до парцијални. Според едно гедиште за историјата на овие напори, особено почнувајќи од седумнаесеттиот век, откривањето на вистинските прашања кои треба да се постават, и ветувањето на начините да се одговори на нив, резултираше со голем напредок (ова би можело да биде дел од приказната за развојот на природните науки, психологијата, социологијата и лингвистиката; и, токму сега, за вештачката интелигенција и когнитивната наука).

Но Витгенштајн не ја прифаќа оваа слика за философијата. Според негово мислење, задача на философот не е да се зафаќа со споменатите прашања, туку по прво да покаже дека овие прашања се извештачени, и се јавуваат само поради тоа што ние погрешно го разбираме функционирањето на јазикот. Ова гедиште е централно како за неговите рани, така и за подоцнежните философии. Разликата помеѓу раните и подоцнежните философии почива во неговите гедишта за тоа како јазикот функционира, и, според тоа, за карактерот на погрешните сфаќања за јазикот кои раѓаат философски проблеми. Во подоцнежната философија - која ги претставува гедиштата кон кои Витгенштајн е повеќе наклонет - оваа дијагноза на философските проблеми повлекува нешто одредено во врска со задачата на философот: да ги излекува луѓето од нивниот „порив“ погрешно да го разбираат јазикот.

Она што некогаш го прави *Витгенштајновец* е неговото или нејзиното придржување кон ова објаснување на философските проблеми како патолошки, и, според тоа, на задачата на философот како терапевтска. Оној кој не ги прифаќа овие гедишта, не е, во строга смисла, ученик. Можеби оние кои се ужалени поради тоа што Витгенштајн не е влијателен, или не е доволно влијателен, го имаат на ум фактот дека малкумина од оние кои се занимаваат со философија се или биле

ученици на Витгенштајн во оваа смисла.

Тука треба накусо да се одбележат две поенти. Едната е дека би било погрешно Витгенштајновската позиција да се карактеризира како *гистинктивно* „анти-философска“. Разлогот за тоа е што целата философија е анти-философска, во таа смисла што сите философи сакаат да ја докрајчат философијата. Тие сакаат да го сторат ова преку разрешувањето на проблемите на философијата; честопати, покажувајќи дека тие се проблеми од поинаков вид, кои треба да се разрешат со помош на техниките на, да речеме, природните науки, или некоја друга посебна активност. Некои проблеми остануваат неумоливо концептуални, но дури и тука можеме да се надеваме дека философското истражување е способно барањето за разбирање или расветлување да го доведе до помирливо решение.

Според тоа, меѓу философската традиција и Витгенштајн постои мала разлика во поглед на целите; разликата е единствено во средствата. Тој се стремеше - и во тој поглед не е осамен во историјата на философијата - да ја докрајчи философијата докажувајќи дека таа никогаш и не започнала. Неговиот приод претставува еден обид за рез; бидејќи, доколку некој го прифати, тој се ослободува од сите проблеми на философијата со еден удар (како кројачот и мувите), без да биде вовлечен во анализата на нејзините разновидни проблеми. Дрвото да се пресече од корен е поекономично отколку да се соборува гранка по гранка. Овој приод кон философијата е најјасен во *Tractatus*-от; во подоцнежната философија Витгенштајн молчешкум признава дека нештата не се толку едноставни, иако целта останува иста.

Втората поента произлегува од првата. Да се каже дека малкумина кои се занимаваат со философија го споделуваат Витгенштајновиот став, значи да се каже дека во однос на ова фундаментално прашање тој потфрлил во убедувањето. Разлогот е едноставен. Да се тврди дека философските проблеми произлегуваат од погрешното разбирање на јазикот едноставно изгледа незадоволувачко како дијагноза за причините на философската забуна. Мнозина философи од Платон до Расел предупредуваат на прелазите на јазикот, и тоа со добар разлог. Но да се рече дека дека сите философски проблеми потекнуваат од тој извор значи да се оди предалеку. Витгенштајн мора на корисниците на јазикот да им припише еден „порив“ погрешно да го разбираат својот јазик токму во оние точки во кои човек би претпоставил дека тие настојуваат да го направат спротивното; и некој, парадоксално, би морал да прибегне кон намерна збрка доколку се обидува некого да наведе да ги согледа перспективите од кои, би рекле, еден од нашите најзацврстени и фундаментални концепти се чини проблематичен. Но нештата *очигледно* не се такви. Јазикот е еден инструмент способен за суптилност и прецизност, и некои од неговите најпрефинети апликации треба, според Витгенштајновото гледиште, да се пронајдат токму онаму каде што нашите философски преокупации треба да еманираат од конфузијата. Навистина, конфузијата и збунетоста можат да бидат присутни, но поентата е дека тие се причината на поривот за разбирање, а не последица од еден порив за погрешно разбирање.

Но главната непогодност произлегува од фактот дека грижливото внимавање врз нашите употреби на јазикот, на пример, врз нашето употребување на изразите кои ги содржат термините „добро“, „вистинито“ и „знае“, не ги разрешија нашите тешкотии во поглед на добрината, вистината и



знаењето. Кога работите би стоеле така едноставно, философијата би немала историја, бидејќи воопшто не би имала потреба од неа.

Исходот на овие забелешки е дека Витгенштајновата мисла не извршила големо влијание во философијата доколку белег на нејзината влијателност е тоа што философите се согласуваат, и делуваат во согласност со неговите гледишта за философијата како патолошка и за философското истражување како терапија. Тука, според тоа, тој сосема потфрлил да увери. Навистина, од Витгенштајн наваму, философијата продолжи да го вклучува во себе токму она на кое тој му се спротиставува, и со помош на средства кои тој ги забранува; имено, систематските обиди да се разбере реалноста, знаењето, вистината и останатите главнини преокупации. Токму поради тоа што неговите следбеници сметаа дека ова претставува продолжување на злата, Витгенштајн беше мошне загрижен околу тоа да побие дека постои остра граница помеѓу нив и она што сè уште може да се нарече *mainstream* (главна струја). Уште еднаш, ова го објаснува жалењето кои некои од неговите обожаватели го чувствуваат во поглед на не-Витгенштајновскиот карактер на философијата до денешно време.

Но со ова воопшто не се одрекува дека постојат аспекти од Витгенштајновата мисла кои се мошне сугестивни и кои поттикнаа многу увиди и расправи. Философската заедница нашироко го третираше Витгенштајновото дело како што го третира секое философско дело: таа го искористува она што може да се искористи, и го игнорира останатото. И покрај фактот што Витгенштајновиот метод на философирање (*doing philosophy*) е пресуден за природата на неговите гледишта за умот и значењето, неговиот метод целосно беше отфрлен, но некои од неговите гледишта за умот и значењето влегоа во поширока дебата и неа ја потхранија. Она што привлече најмногу внимание се неговите гледишта за следењето на правилата и можноста за приватен јазик. Во тоа, негативно и позитивно, почива голем дел од неговото изворно влијание. Сега подетално се свртувам кон извесни точки од оваа материја.



Би сакал да покренам три прашања околу Витгенштајновите гледишта за следењето на правилата и приватниот јазик, онака како што се изложени главно во *Philosophical Investigations*. Сите тие се движат околу истата согледба, за која расправам во врска со првото прашање. Во согласност со тоа, останатите две ги третирам на посумарен начин. Во разгледувањето на сите три прашања, се занимавам само со еден аспект од согледбите за следењето на правилата, кои се премногу широка и комплексна материја за да можат наполно да бидат обработени во овој есеј.

Првото прашање е поврзано со тоа што значи да се следи правило. Расправајќи за ова, Витгенштајн особено се труди да докаже дека тоа што некој следи некое правило не подразбира дека тој е во некаква внатрешна ментална состојба, или поминува низ некаков внатрешен ментален процес, кој го конституира "разбирањето" на правилото во смисла на стандардната интенционалистичка психологија. Некој следи правило, вели Витгенштајн, како резултат на тоа што е трениран да го прави тоа (cf. PI, I, 208); делувањето во согласност со тој тренинг го исцрпува она што значи

да се следи правилото. Како што вели тој, во објаснувањето на она што притоа се случува, не постои ништо на што би можеле да се повикаме покрај согласувањата кои ги засноваат нашите практики. Би сакал да сугерирам еден разлог за нашето незадоволство од ова гледиште.

Втората поента се однесува на заклучокот од прашањето за степенот на неопределеноста кај правилата кои треба да бидат конститутивни за значењето. Дел од она што Витгенштајн го вели имплицира дека овој степен би можел да биде висок. Би сакал да сугерирам дека неговите мотиви да го каже ова, и покрај тоа што самата сугестија е коректна, се несоодветни. Јас го начнувам единствено супстанцијалниот проблем во врска со тоа до каде може да оди оваа неопределеност, пред да се појави потфрлање во зачувувањето во стабилните општи смисли во јазикот.

Третото прашање се однесува на врската помеѓу согледбите околу следењето на правила и аргументот за приватниот јазик. Тука може да се јави извесна нејаснотија, дури, при првото читање, и конфликт: таа можност во најмала рака треба да биде идентификувана заедно со можноста за некакво решение.

Сега се зафаќам со секоја точка по ред.

Во она што беше наречено "поглавје за следењето на правила", т.е., од PI I, 80 но особено од I, 143-242, Витгенштајн едновременно има повеќе важни преокупации. Едната е да ја отфрли замислата дека, иако јазикот е несомнено активност раководена од правила, правилата за кои тука се работи се оние на логиката - нешто што самиот Витгенштајн го застапуваше во *Tractatus*-от, но со време почна да го смета за погрешно. Втората, со неа тесно поврзана преокупација, е дека правилата кои раководат со употребата на јазикот во ниедна смисла не треба да се сфаќаат платонистички, т.е. како да постојат независно од фактот што ние се придржуваме кон нив, и како еднадвор да наметнуваат објективни стандарди на коректност. Третата, и подеднакво тесно поврзана преокупација е одрекувањето дека следењето на едно правило го вклучува разбирањето како еден внатрешен ментален процес: попрво, вели Витгенштајн, она што значи да се разбере едно правило е исцрпено со самата активност на следењето на правилото.

Витгенштајновите разлози за одрекувањето дека разбирањето на едно правило вклучува внатрешни ментални состојби или процеси, јасно се изложени на увид во PI, I, 151 -156. Сликата која тој сака да ја собори е онаа општоприфатената, дека секој кој следи некое правило го прави тоа бидејќи сфатил што бара тоа правило, и знае како да ги препознае околностите во кои овие барања треба да се задоволат; а тоа значи да се употреби еден интенционалистички вокабулар кој реферира на ентитети или настани од таков вид за кој Витгенштајн смета дека треба да ги разбереме на сосем поинаков начин. Според тоа, тој го застапува гледиштето дека да се рече дека некој разбира едно правило не значи нему да му се припише ништо *когнитивно*, во смисла на една интернализирана свесност за упатство со чие повикување може да оди во чекор со правилото низ сите негови апликации во нови случаи. Кон ова одрекување неговиот аргумент подоцна го додава тврдењето дека дури и кога разбирањето на едно правило навистина би претставувало интернализирана когнитивна состојба, ние би се нашле во неприлика во поглед на тоа како оваа состојба би требала да ни овозможува, во секоја случај при примената на правилото, да препознаеме што се бара од нас (cf. PI, I, 198, I, 209-213; RFM, VI, 38, 47). Ова е

еден вид на regressus ad infinitum аргумент, бидејќи тој сугерира дека дури и кога разбирањето на едно правило би претставувало внатрешна когнитивна состојба, човек пак би морал да го интерпретира правилото за да ја процени неговата применливост во дадена ситуација. Но тогаш се јавува проблемот како тоа коректно да се интерпретира, така што човек би морал да знае нешто друго, можеби уште едно правило, кое би му кажало како да го примени правилото во тој случај. Обете компоненти на Витгенштајновиот аргумент се изложени во согледбите кои накусо ќе ги изнесам.

Најнапред е неопходно да се одбележи дека Витгенштајн има мошне рестриktivно сфаќање за тоа што претставува една ментална состојба или процес. Како што покажуваат неговите забелешки во, на пример, PI I, 154, тој смета дека менталните состојби се *феноменолошки* по карактер - парадигмите се почувствуваните болки, слушнатите звуци - и дека, според тоа, сè што е ментално треба да поседува почувствуван квалитет. Конзистентно со ова, тој честопати, и без да покаже никакво чувство дека прави нешто необично, зборува дека има "чувство" или "искуство" дека чита (PI, I, 157, 169, 170), промислува (PI, I, 174) или дека е воден или трпи влијание (PI, I, 175, 176). Тој дури и зборува за имање осет дека нешто е лесно за правење (PI, I, 151). Изгледа тој смета дека класата на ментални состојби може да биде оцртана со тоа што ќе се докаже дали некој може да даде одговор на прашањата за тоа *кога* направил нешто. Вие можете да кажете кога сте почувствувале болка или сте почувствувале дека трпите влијание, но не можете да кажете кога знаете како да играте шах или да разберете едно правило. Ограничувајќи го концептот на ментален процес на она што се јавува како датумски одредливо и феноменолошко, Витгенштајн ги исклучува објаснувањата на разбирањето и другите когнитивни поими во интенционални термини, т.е. како репрезентационални состојби чија парадигма е пропозиционалниот став. Се разбира, токму поседувањето на вакви состојби е она што изгледа најсвојствено за суштествата кои употребуваат јазик, бидејќи, додека преку значењето на "сетилно", мораме да претпоставиме дека сите сетилни суштества имаат феноменолошки состојби, обично е мошне дискутабилно каде во скалата на природата може да се допушти припишување на интенционалност. Проблемот најостро се чувствува во врска со суштествата кои наликуваат на интелегентни, како кучињата и шимпанзата, чиешто однесување бара опис во термини кои припишуваат пропозиционални ставови, но во граници потесни од оние кои сме обврзани да ги поставиме во случајот на корисниците на јазикот. Да се потсетиме на Витгенштајновата забелешка за кучето којшто очекува неговиот господар да се врати дома, но за кое не може да се каже дека очекува неговиот господар да се врати дома следната недела. Ова изгледа како забелешка за опсегот на интенционалните капацитети на кучето. Некој би можел да каже, заедно со Витгенштајн од PI, I, 154 (и PI, I, 544, 545), дека очекувањето некој да се врати дома е во потполност вид чувство; бидејќи какви *различни* чувства би донела димензијата на "следната недела"? (Постои ли друго чувство за "идниот месец", а трето за "идната година"? Каково различно чувство е "го очекувам за два часа" во споредба со "за два часа и десет минути"?). Според тоа, ограничувањето на феноменолошки состојби и процеси кои можат да се датираат, е незадоволувачко уште од самиот почеток, и не само поради експланаторното осиромашување кое тоа го навестува, доколку го прифатиме во споменатите видови контексти. На оваа точка понатаму поцелосно ќе се навратам.

На линија на ова рестриктивно гледиште Витгенштајн тврди дека објаснувањето на она што значи некој да разбере едно правило, треба да се сврти кон идејата дека тој е трениран за негова употреба преку примери и пракса (PI, I, 208). Со тоа ученикот не сфаќа ништо повеќе од она што го знае неговиот учител; неговиот тренинг го оспособува да го применува правилото во нови случаи на начини кои се во согласност со практиките на неговата заедница. Навистина, како што покажува PI, I, 242 и други места, постоењето на согласност во поглед на судовите и практиките е она врз што е засновано следењето на правилата (генерално: која и да е институционална активност). Според тоа, да се разбере едно правило, значи да се задоволат двата услова отелотворени во однесувањето во согласност со практиките на заедницата, онака како што некој е трениран да прави од страна на другите членови на таа заедница.

Би било плодотворно да се земат предвид гледиштата кои Витгенштајн ги напаѓа и неговите алтернативи за нив, во однос на двете можности за *објаснување* на следењето на правилото. Едното објаснување се повикува на една интенционална психологија за која разбирањето претставува внатрешна когнитивна состојба со чие поседување оној кој го следи правилото е свесен за упатство за изведување извесни процедури во случаите идентификувани преку критериуми кои во стандардниот случај се дадени заедно со правилото кое тој го почитува. Второто објаснување, она Витгенштајновото, е дека преку примери и пракса почетниците во следењето на правилото се тренираат да се однесуваат на начини кои се во согласност со начинот на кој се однесуваат другите во нивната заедница, и со тоа во следењето на правилото нема ништо повеќе од согласноста до која се дошло, и особено, никаква психолошка состојба во која извесна содржина (порака, пропис, или спецификација), сфатена како резултат на неговиот тренинг, служи како посед на почетникот кој него го води. Самата пракса е сè што постои. Целата тежина на ова објаснување ја носат генерализациите за согласноста во однесувањето, а за возврат нивната можност им се припишува на првичните усогласувања во судовите и практиките. Важно е да се забележи дека тие не треба да претставуваат само изветвени фрази за кои би очекувале да бидат вистинити врз основа на фактот дека тоа е општ социјален феномен за кој расправаме: *Шие се* самото објаснување и нема ништо повеќе од тоа.

Во поглед на овој контраст тешко е да се види зошто Витгенштајновите гледишта треба да бидат сфатени сериозно. Тие нè повикуваат како објаснување да прифатиме нешто наполно мистифицирачко: тоа дека некој може, врз основа на примери да го екстраполира на нови случаи, но не бидејќи нешто "разбира" во старата нереконструирана смисла. Тој само продолжува понатаму и неговото продолжување се смета за следење на правилото бидејќи е во согласност со праксата на заедницата. Витгенштајн на драго срце вели дека на објаснувањето треба да му се стави крај: изгледа дека проблемот тука е оној кој е отсутен. Впечатокот на експланаторна празнина е поткрепен, преку една подетална компарација со идејата дека разбирањето е когнитивна состојба во рамките на познатиот интенционалистички модел кој Витгенштајн го отфрла, и тоа на следниот начин.

Според интенционалистичкиот модел, за некој кој разбира едно правило велите дека знае што тоа правило бара во случаите на кои се применува, и дека знае како нив да ги препознае. Тоа значи дека покрај свеста за видот на барањата кои ги наметнува фактот дека правилото е *правило*,

оној кој него го разбира има релевантни способности за препознавање и владее со релевантна процедура. Оваа процедура треба да може да се спецификува на конечен начин, но да биде потенцијално неограничена во бројот на случаите во кои е применлива. Ова барање, и покрај тоа што служи како една од истурените точки за Витгенштајн и многумина други, не е проблематично. Витгенштајн, изгледа, смета дека доколку некој го разбира правилото во интенционална смисла би требало наедно да ги има зацртано и сите негови идни апликации (RFM, VI, 31); како што во примерот "додај 2" секој број до кој некој би можел да дојде преку додавање два на кој и да е друг број, на извесен начин, мора кај него да биде присутен при самото сфаќање на проблемот. Но ова е карикатура; разбирајќи го "додај два" треба да го сфатам само тоа дека кога ми е даден кој и да е број треба да одговорам со тоа што ќе го дадам бројот по неговиот следбеник. За да го сфатам ова не треба да ја имам, *per impossible* и барем на појавно рамниште помислата дека до 1002 се доаѓа додавајќи два на илјада и така натаму во сите други можности. Воопшто не морам да имам на ум ни еден поединечен број. Дел од оваа поента е дека за да биде во *позиција* да го разбере "додај два", човек треба доста да знае аритметика: постојат холизми на разбирањето на една област (да речеме, на една пракса) кои учителот може да ги инволвира во објаснувањата на она што треба да се направи, а ученикот, во оправдувањето на она што тој го прави. Оваа поента е уште појасна во случајот на шахот и кулинарските рецепти. Правилото го определува потегот или смесата во извесна смисла апстрактно; тоа бара единствено да се сфати *шииш* на околностите во кои се бара неговата принуда, а не симултано сфаќање на сите, или на бесконечно многу околности кои служат како *урнек*.

Доколку некој кој ја брани Витгенштајновата позиција рече дека ова претставува донесување заклучок однапред, претпоставувајќи дека дистинкцијата тип-урнек која тука е на дело е јасна, додека таа е всушност дел на проблемот (концепцијата за *шииш* на ситуација во која правилото се применува, е тесно - во некои случаи конститутивно - поврзана со поимот на самото правило), тој ја испушта поентата во врска со *објаснувањето*. Според интенционалното гледиште за разбирањето, ние се сметаме себеси за опремени со моќен апарат за опишување, предвидување и разјаснување на она што луѓето го прават кога ним им припишуваме разбирање на она што го прават. (Предвидувањето, особено, е една убедувачка одлика). Ова се покажува преку фактот што имаме тестови за тоа дали некој го разбира правилото. На наједноставното ниво, каде што Витгенштајн го лоцира својот критериум, разбирањето се воспоставува преку успехот на субјектот во применувањето на правилото во нови случаи. Но кога сме повеќе испитувачки настроени и сакаме да ги предизвикаме капацитетите на субјектот да ги препознаат апликациите во тешки случаи, или со нив креативно да манипулираат, го правиме тоа преку тестови кои имаат за цел да изнудат *повеќе* одошто гола согласност, наменети да разликуваат три суштествено различни случаи: акцидентално услогласување, механичко или неразбирачко усогласување со правилото (како кога ученикот применува една математичка формула знаејќи дека таа функционира но не знаејќи зошто), и сфаќањето на едно правило во кое оној кој го следи правилото има замисла за тоа зошто го следи на тој начин.

Тоа што ние сме способни да ги разликуваме овие случаи, и особено да го идентификуваме третиот, на разбирлив начин се поврзува со нашето разбирање за тоа како правилата се

заобиколуваат, прекршуваат или менуваат, или креативно се варираат; и за тоа како некои треба да се сметаат за разумни, некои за обврзни во присуство на санкциите, а некои конститутивни за дадени практики. На кој начин Витгенштајновото објаснување може да обезбеди споредбено богати објаснувања и сортирања на овие видови? Во секој случај изгледаме принудени да се повикаме на поимот за интелегентно сфаќање на првилото кое треба да биде прекршено или изменето, на санкцијата на која се изложуваме или на конституираната практика, доколку воопшто сакаме да го осмислиме фактот дека правилото е правило за оние на кои се применува. А ова ни овозможува нешто што не можеше да го овозможи Витгенштајновото гледиште: тоа објаснува како функционира коригирањето на нечија погрешна примена на правилото. Според Витгенштајновиот модел, повторното започнување на тренингот со нови примери, како начин на коригирање на погрешното следење на првилото не може да се разликува од воведувањето на ново правило. Изгледа навистина бесмислено да се обидеме да го артикулираме поимот на *коригирање* на грешката при следењето на правилото според Витгенштајновите принципи, кога е тешко да се види каде тие обезбедуваат место за самиот поим на грешка при следењето на правилото: бидејќи тоа е последица од една од Витгенштајновите скептички сугестии - имено, дека речиси за *секоја* интерпретација на едно правило може да се каже дека е во согласност со него - дека, на прво место, сосем малку или воопшто ништо не се смета за грешка. Но овој незадоволувачки резултат следи единствено доколку, следејќи ја линијата на Витгенштајновите главни тези, сметаме дека ништо, *и покрај* фактот дека се јавува согласност во праксата, не се смета како одредување дали правилото е коректно применето. Имајќи ја предвид оваа скептичка сугестија навистина може да се појави проблем во одредувањето како, на прво место, самата согласност треба да се воспостави.

**(вториот дел во следниот број)**

Превод и подготовка: Жарко Трајаноски



Nick White



Алистер  
Греј  
Никола  
Баркер  
Данкан  
Мекклејн  
Џенет  
Винтерсон  
Даглас  
Адамс

## Алистер Греј

(од збирката раскази „Претежно неверојатни приказни“)

### ПОДЕЛБАТА НА ИАН НИКОЛ

Еден ден Иан Никол, копчар по занает, почнал да се дели на две посредина. Процесот започнал со ќелавење на тилот. Цела недела Иан се мачкал со регенератор, но ќелавицата му се ширела, кожата некако чудно му испукала и толку грозна била глетката што конечно отишол на доктор. „Што има?“, прашал.

„Што знам“, рекол докторот, „ама мене на лице ми наликува, ха, ха! А како се чувствувате инаку?“

„Па добро. Некогаш така ме боцка во градите ама само понаутро.“

„Имате апетит?“

„Колку за двајца.“

Докторот го исчукал со стетоскопот од глава до петици и му рекол, „Ќе ве пратам на рендген. Може ќе треба и специјалист да викнам.“

Во текот на наредните три недели ќелавицата се повеќе се ширела а лицето на неа станувало сè појасно. Иан повторно наминал кај докторот и во собата за консултации го затекнал специјалистот како ги разгледува осветлените рендгенски снимки. „Без никакво сомнение, Никол“, рекол специјалистот, „вие се делите на две посредина.“

Иан се подумал.

„Еми, тоа не ќе да е нормално?“

„Напротив, се случува почесто отколку што си мислите. Кај бактериите и вирусите, на пример, се среќава многу често, меѓутоа кај клиноковачите, се разбира, е реткост. Би ви препорачал да дојдете в болница каде што процесот ќе се финализира без нервози за вашата сопруга и непријатности за вас лично. Размислете.“

Иан размислил па отишол в болница а таму го сместиле на едно мало одделение каде за него се грижела медицинска сестра бидејќи специјалистот бил живо заинтересиран за случајот. Во текот на поделбата сè поголем број специјалисти биле поканети да видат што се случува. Отпрвин Иан јадел и пиел со вчудоневидувачка алчност. Кога три дена по ред изел трипати повеќе отколку што тежел паднал во кома која траела сè додека расцепот не се комплетираше. Постепено му се одделиле мозочните хемисфери и меѓу нив се формирала коскена преграда. На лицето на тилот му пораснале вилица и трепки. Тоа што во почетокот личело на рак на срцето прераснало во уште едно срце. Со низа грчевити движења му се удвоил и ’рбетниот столб. Специјалистите збунето ги прибележувале фазите во процесот и дискутирале за можните причинители. Еден германски советник констатира дека животот се ослободува од консеквенците на сексуалната репродукција. Психијатарот пак, изјавил дека се работи за вид на шизофренија, психоаналитичарот дека е обичен процес на близначење одложен поради сериозна преднатална љубомора меѓу двата



организми. Кога поделбата завршила на креветот си лежеле двајца слабички Иан Николовци.

Презирот кој го чувствувале еден кон друг бил истовремено непредвиден и неочекуван. В кревет оригиналот можело да се препознае по местоположбата (лежел на десната страна) но кога и двајцата доволно закрепнале и можеле да одат секој од нив се пројавил како сопственик на изводот од матичната книга на родените, работничката книшка, облеката, жената и социјалното осигурување. Еден ден во болничкиот парк почнале да се тепаат. Си биле дораснати еден на друг и не постои согласност за тоа кој победил. По напуштањето на болницата законски се гонеле за отуѓување на идентитетот. Случојот бил решен откако се утврдило дека еден од нив немал папок.

Вториот Иан Никол го искористил законското право да го смени името и сега се вика Магбет. Понекогаш се допишува со Иан Никол. Во најновите информации за нив се вели дека и двајцата ќелавеат на тилот.

## ПРОБЛЕМ

Грците не се во право за сонцето; сонцето е дефинитивно женско. Добро ја познавам. Често ми доаѓа на гости, ама не толку колку што би сакал. Претпочита времето да си го минува по медитеранските плажи со побогати луѓе, претежно странци. Јас никогаш не се жалам. Доаѓа доволно често да ми ја крепи надежта. Сè до денешниов ден. Денес, можеби затоа што е пролет, дојде неочекувано, со сета своја раскош, и ме направи совршено среќен.

Бев вчудоневиден, благодарен и, се разбира, го ценив ова, како што и прилега. Си лежев и се капевав во нејзината златна топлина, помалку зашеметен и поспан но сепак ги мрморев, за вакви прилики пригодните, комплименти. Разбрав дека ми зборува со понаметлив тон па одвреме навреме ќе речев, „да“ или „хм“. На крајот ми рече, „Не ме слушаш.“

„Ама те слушам“, реков и се помачив да се присетам. „Зборувавте за твоите пеги.“

„Што да правам со нив?“

„Право да ти кажам, сонце, мислам дека не се баш важни.“

„Не се важни!? Не биле важни!? Лесно ти е тебе да кажеш. Не мораш ти со нив да живееш.“

Замалку ќе закукав од мака. Секогаш кога некој така убаво ќе ме усреќи почнува да се прави проблематичен. Собрав сила да проговорам за проблемот.

Реков, „Твоите пеги првпат ги забележал Галилеј во шеснаесеттиот век низ неговиот усовершен телескоп. Дотогаш те сметале за најсовршено од сите небески тела...“

Таа залелека а јас побрзав да кажам, „Но, тие не се трајни! Се појавуваат и се губат! Поврзани се со низа добри нешта, како на пример растењето. Кога имаш пегава година растенијата растат исклучително брзо и густо.“

Таа си го сокри лицето и рече, „А зошто да немам совршено небесно тело како кога си бев помлада? Та јас не сум изменета. Иста сум како и тогаш.“

Се обидов да ја утешам. Реков, „Никој не е совршен.“

Таа ништо не рече.

Реков, „Месечината е целата со пегии па никој не ги смета за непривлечни.“

Сонцето стана и тргна да си оди. Ја гледав ужаснато, неможејќи да мрднам или пак да речам нешто. „Што ти е?“, прошепотев.

„Па ти штотуку ми призна дека си гледал по други планети кога не сум била тука.“

„Да, ама не беше намерно. Човек кога ќе излезе ноќе мора овде-онде да ја види месечината, ама со неа не се гледам редовно како со тебе.“

„Да ти се правев и јас недофатлива може и моите пегии ќе те бендисаа. Што будала сум била да си мислам дека ако се давам, и се давам, и пак се давам седум дена неделно, педесет и две недели годишно, сто години во векот, луѓето ќе ме сакаат и ќе ме ценат, кога тие цело време повеќе го сакале тоа превртливо младо курвиче што сета светлина од мене ја зема! Од мајка си родена! Ако, ако, ми дојде паметот. Од сега па натаму само еднаш во две недели ќе излегувам па може тогаш мажите и моите пегии ќе ги сакаат.“

И веднаш без збор ќе си заминеше да не прискокнав да ја молам и да ја колнам и еден куп лаги да ѝ кажувам. Реков, од Галилеј па наваму за пегите се дознало многу, на пример дека се електромагнетски феномен и веројатно се излечиви. Реков, до следниот пат кога ќе се сретнеме ќе ја простудирам работата и ќе можам да ѝ препорачам нешто. Така, кога ме остави беше повеќе натажена отколку налутена и утре пак ќе се видиме.

Сепак, нема надеж дека со неа пак ќе бидам совршено среќен. На сонцето ѝ се поважни пегите од зраците и готова е за нив мене да ме обвини.



## Никола Баркер

# КУЧЕТО ШТО ЗАРИКА

„НЕЛСОН МЕНДЕЛА ОСЛОБОДЕН“ пишуваше на насловната страна на „Мејл он Сандеј“. Девојката за која се расправа во овој расказ седеше отспротива весникот и човекот кој штотуку го беше купил од импровизираниот киоск пред влезот во метрото кај Тауер Џил. Насловната страница му го привлече вниманието; и иако веќе го имаше прочитано ударниот напис, мислите сè уште му се роеја околу новостекнатата слобода на Мендела. „Она девојчено отспротива,“ си рече, „небаре се мисли толку паметно и изживеано, ама кога Мендела го затвориле мајка ѝ сигурно уште одела на школо а нејзе не ја ни планирала.“ Понекогаш времето е толку бавно, чудно.

Девојчето го осети дека ја гледа, му го пресретна погледот и тивко но сепак непријателски зајржа. Тој, опоменат, веднаш го сврте погледот и почна да чита нова статија.

Таа целата беше накитена со виолетово. Сè на неа беше виолетово освен патиките кои беа снежно бели. Се разбира, телото не ѝ беше виолетово - имаше руса коса и бледо лице - но очите ѝ беа сини со розеникаво-кафени пеги во центарот. Оваа боја можеби беше само одраз а можеби и навистина беше таква.

Иако облеката ѝ беше виолетова и со спортски дизајн таа беше далеку од спортски тип. Едноставно ѝ се допаѓаше модата - или нејзе или на нејзиното момче, Расел, кој беше најмалку две глави повисок од нејзините метар и седумдесет.

Таа го погледна со розеникаво-виолетовите пегави очи и (бидејќи крајно ефикасно го имаше откачено читачот отспротива) рече, „Расел, дај бе мастика. Досадно ми е.“

Расел посегна во долниот дел од тренерките и извади пакетче мастики. Стела која го набљудуваше овој чин со разочарување констатира дека, кога го извади пакетчето, Расел за добри пет-шест сантиметри си ги потскрати инаку складните гениталии. Ѓ понуди мастика и таа зема една. Беше топла. Ја одвитка и ја стави в уста. Расел се помести за да му биде поудобно и се задлабочи во шарената мапа на метрото над прозорецот. Беа во Дистрикт. „Уште три станици, Стела,“ рече, „досега патуваме само дваесет и седум минути. Не е страшно.“

Таа замислено џвакаше и го прислушуваше разговорот на луѓето кои седеа зад неа. Двајцата беа мажи. Едниот рече: „Се прашувам зошто возовите во метрото имаат прозорци кога и така скоро секогаш е темно. Прозорците како да се непотребни, како некој архитектонски виц. Не мислиш така?“ Неговиот сопатник размисли и потоа одговори, „Не. Гледај, не се смеам. Понекогаш навистина тресеш глупости.“

Стела му се сврте на Расел, „Знаеш дека мразам спеарминт и стално го купуваш. Стварно мразам спеарминт.“

Тој крена раменици, „Па не мораш да ја изедеш, не? Плукни ја ако не ти е по кеф. Не те терам да ја јадеш, да ѝ се сневиди.“

Стела со јазикот од мастиката направи топче, вдиша длабоко и како леплив куршум ја исплука на весникот отспротива. Мастиката накратко се задржа на насловната страница а потоа безгласно

падна на подот. Никој не реагираше. Расел го сврте погледот. Стела беше малку разочарана што нејзиниот испад не предизвика расправија. А баш ѝ се сакаше добро да се израсправа. Расел ѝ вети дека денес ќе ја носи на некое посебно место; секогаш излегуваа во недела. Преку неделата тој работеше скратено на влезот во Ерл Корт арената, проверуваше карти и на посетителите им ги покажуваше местата. Денес беше последен ден од Крафтс изложбата на кучиња во арената и Расел, како вработен, доби гратис карти.

„Ајде, баш ќе биде смешно“, ѝ рече. Стела не мислеше така. Со раце ја прочешла трајната и гласно се издиша. Расел ѝ ја допре раката и ѝ шепна, „Колку од луѓево во возов мислиш дека одат на изложбата?“

Тогаш подразмисли малку и додаде, „Освен нас двајца.“

Стела погледна наоколу незаинтересирано и на цел глас рече, „Целиов воз базди на проклети кучишта. Сите смрдат на стари ќилими, стари, влажни, смрдливи ќилими.“

Сите се правеа дека не слушнале. Две-три жени кои Стела не можеше да ги зафати со бесниот поглед, ноншалантно си ги мириснаа џемперите трудејќи се да изгледаат како тоа да им е навика. Еден човек од ракавот истресе кучешко влакно. Расел отсутно се почеша под мишките и рече, „Си мислам каде кучињата одат на серење. Ќе мора де провериме кога ќе стигнеме.“

Стела воздивна, „Едвај чекам.“

На изложбата вриеше како во кошница. Луѓето се буткаа, се редеа во редови, се дигаа на прсти и клечеа. Некои од нив имаа донесено киш и вино за ужинка. Другите чекаа „хот-дог“ несвесни за иронијата. Кучиња имаше насекаде. Доги и пекинезери, пудли и далматинци. Стела стоеше среде сето ова и зрачеше намтурлук. Расела го напушти уште на влезот каде тој се заборува со некој колега од работа. Паметот му беше во тоа каде се фрла изметот.

Кучињата беа поделени по раси, и секоја раса беше сместена во челични сепареа; големи метални кутии, полу-куќички, полу-кучешки креветчиња (со секогаш спремните сопственици со четка и сув шампон в раце). Стела се шеташе едно време по приземјето, со подсмев проследи дел од изборот за нај-бернандинец и се качи по скалите. Се качи затоа што сакаше Расел да не може да ја најде и да ја мисли каде е. „Така и му треба,“ си мислеше. На горниот кат гледаше како пудлите ги потшишуваа и чешлаа во специјална изложбена фризерница. Една бела, гурелава муштерика ја потсети на мајка ѝ. „Мора да ѝ го спомнам овој стил кога ќе оди да се потшиша. Баш е добар“, си рече.

И токму кога си мислеше дека ќе почне да се забавува, забележа тезга полна кучешки портрети направени од вистинско кучешко крзно. Кога продавачката ѝ понуди еден Стела в лице ѝ се изнасмеа. Таков ѝ беше денот.

Уште малку се подзаврте околу тезгите. Расел како в земја да беше пропаднал. На крајот стигна до одделот за минијатурни кучиња. Беа чудни, маленкави и ковчести. Некои беа трескавичави, со влажен поглед. Стела ги мразеше. Маршираше ваму-таму покрај наредените кутии како ненаситен џелат, садист за минијатурни кучиња. На крајот, како по инстинкт, наиде на една чивава. Си седеше во кутијата привремено без сопственик, малечок и ококорен. Нозете

му беа тенки колку нејзините прсти. Таа застана, го погледна и промрморе, „Ти не си куче. Ти си стаорец.“

Кучето се викаше Розета Вајн Блум Мориц. Господарот му беше Швајцарец. Ги начули ушите кога ја слушна, се зазјапа во неа и рече, „Немој да ме мислиш глуп. Уште еднаш ако те слушнам да кажеш дека сум стаорец, гркланот ќе ти го скинам.“

Стела повеќе ја шокира неговата вулгарност отколку тоа што ѝ прозборе. „Ти одвратно стаор-куче. Ајде да те видам. Како жаба си во очите“, рече.

Кучето се исправи. Носето му се подзатресе како пред него да имаше слатка пилешка супа. „Навистина сум импресиониран од твојата смисла за компарација. штета што и вкусот во облекувањато не ти е таков. Сега знам точно што не треба да носам оваа сезона. Ти си ороспија со тапија а и изгледаш како пред змиите да си бегала. Ај, губи ми се од пред очи.“

Стела му се приближи на кучето. Клекна за да може да ја види. Зјапаше во него со нескриена омраза. Розета Вајн Блум Мориц не ни трепна. Никој не можеше да го победи во зјапање. Седна и лефтерно си ги оближа усните намерно откривајќи ги илјадниците бели заби ситни и остри како игли. Стела рече, „Господ знае како ли те избрале за изложбава. Треба во лабораторија да те стават и врз тебе да тестираат шминка и шампон.“

Кучето ја накриви главата, „Несомнено зборуваш од искуство. Глава давам дека во добро парење не си стигнала подалеку од ебачење на задното седиште на некоја „Сиера“. И гаќите ли ти се виолетови под тие ужасни тренерки? Не би ме изненадило.“

На Стела ѝ требаше извесно време да ја сфати оваа серија навреди. Разбра што и беше речено и се запраша дали би ѝ пошло од рака да го тресне. За жал, тогаш тој стана подвижна цел. Почна да се перчи час ваму час таму по кафезот, повремено запирајќи за да позира расчекорен, со опашот напрчен како хоризонтално поставена антена. По извесно време ја погледна самозадоволно преку рамо и рече, „Јас сум вистински изложбен експонат. Совршено сум обликуван. Би сакал тебе да те видам во каков било натпревар, ментален или физички, а камо ли во ваква конкуренција. Од друга страна пак, ако ги фрлиш тие ужасни тренерки може уште и високо ќе се рангираш меѓу булдозите. Како што гледам и газот ти е таков, булдошки.“

Стела се извади од такт. Ја стегна дланката и замавна со неа небаре сакаше на Розета Вајн Блум Мориц главата да ѝ ја откачи. Арно ама, кучето беше попаметно. Пред да рече „газот“ зад Стела ја здогледа крупната фигура на неговиот сопственик и одгледувач. И пред Стела да земе залет и да удри по него по раката грубо ја плесна и ѝ ја зграпчи огромна човечка шепа. Стела заквичи како подбуцнато свинче а сопственикот ја грабна за плеснатата рака и ја повлече кон скалите и излезот. Дури одеа така на сите до еден им викаше, „Девојкава се обиде да ми го измачува кучето. Болна е. Не поднесува животни. Најбезвредно човечко ѓубре. Треба полиција да викнам. Погледнете ја сите, не давајте да им се приближи на вашите кучиња, болна е.“

Сопственикот беше двапати покрупен од Стела. Покрај него се чувствуваше многу малечка. Од дрпањето тренерките ѝ беа поткинати и истуткани. Сите намуртено ја гледаа и ц'цкаа. Додека ја влечеа кон излезот ѝ се стори дека го виде Расел, но тој со прст не мрдна да ѝ помогне.

Сопственикот ја однесе до ескалаторот пред станицата на метрото и се закани дека ќе ја фрли удолу. Потоа ја пушти и ѝ рече да си оди и никогаш да не се враќа.

Таа безгласно седеше во возот, запоставена и изнервирана. На подот крај неа имаше фрлено изцвакана мастика. Таа се наведна, ја зема и ја стави в уста. Калта и нечистотијата ѝ закрцкаа под забите но таа продолжи да цвака.

Розета Вајн Блум Мориц победи во својата раса, но не беше избрана за куче на годината. За влакно изгуби. „Не е страшно,“ си мислеше, „Бев на телевизија а изложба ќе има и следната година.“



## Данкан Мекклејн

# КОГА БОГ ДОАЃА ДА СИ ГИ СОБЕРЕ СВОИТЕ БИСЕРИ

Се вратија дома од пабот и затекнаа ограбен стан. Таа забележа прва, додека ги закачуваше капутите во спалната соба.

Еби го, рече.

Тој беше во кујната, и подготвувајќи го чајот не ја слушна.

Еби го! викна.

Тој излезе во ходникот. Што е? рече.

Дојди да го видиш ова, рече. Мислам дека некој влегол во станот.

Погледна таму каде што му покажа. Големиот прозорец на крајот од собата беше подотворен, а новинската хартија со која ги беа затвориле дупките околу рамката беше падната на подот. Хартиените ленти лежеа врз парчињата искршено стакло. Од петте прозорски стакла средното беше скршено, најблиското до рачката.

Еби го! рече. Зошто нас? Зошто, баш нас? Исусе... Ги покри очите со раката.

Роби, рече. Што мислиш, уште ли се овде?

Тој не рече ништо.

Исчекори наназад. Роби, погледни под креветот, те молам!

Ја спушти раката покрај телото. Попрво би биле во плакарот, рече.

Роби, те молам! Провери под ебениот кревет! Немој сега да се забаваш. Не сакам некој да ми лежи под креветот!

Добро, добро, рече. Прво во плакарот. Направи неколку чекори околу неа, се наведна нанапред да ја дофати рачката со прстите, и силно ја повлече вратата од плакарот, отскокнувајќи наназад. Плакарот беше празен, освен неколку куфери и некои ќесиња со разни дребулии.

Под креветот, рече таа тивко. Сè уште ги држеше капутите, притискајќи ги на градите и влечејќи ги кон брадата.

Тој се накашла, потоа гласно рече: Ако има некој под креветот, подобро веднаш нека излезе, јасно? Надвор, пичка ли ви материна!

Тишина. Во кујната чајникот почна да свири. Таа погледна во него, па повторно во креветот. Со врвот на чевелот тој го подигна изабениот крај од ќебето и го фрли на креветот. Пак го прочисти грлото, потоа клекна, со бокот покрај нејзините нозе, доволно оддалечен од креветот, и ја наведна главата на подот. Гледаше во мрачниот, тесен простор. По неколку секунди се довлечка поблизу, ја испружи раката и ја подигна целата страна од ќебето и го префрли на креветот. Повторно погледна одоздола.

Овде нема никој, рече. Но има нешто. Легна на подот, ја вовлече раката до рамото, бараше неколку секунди, потоа се исправи и седна, со мал радиокасетофон во рацете. Се исклешти. Еве го! рече. Ноќеска пребарав сè, не можев никаде да го најдам. Како ли се најде овде? Таа ги фрли капутите преку неговата глава на креветот. Јас го ставив тука додека ти си ги миеше забите; за да не ставиш некој проклета касета и да заспиеш за пет минути, а јас после морам цела ноќ да го слушам проклетиот Хенк Балард. Секогаш е така! Ти заспиваш, а јас лежам и ги слушам твоите проклети касети.

Тој фркна. Се обложувам дека од нив убаво сонуваш, а?

Таа се загледа низ собата, погледна во прозорецот па повторно во него. Што да правиме? рече тивко.

Тој стана. Па, мораме ... Што зеле? Барем не го уништиле целиот стан. Но што зеле?

Треба да викнеме полиција.

Да, би требало, можеби. Најверојатно, да.

Мораме. Тој некој можеби се мота наоколу; може да се врати кога ќе заспиеме, или нешто слично.

Да, добро, во право си. Подобро да ги викнеме пандурите. Се сврте наоколу. Па што да им кажеме дека ни е украдено? Преврте со очите. Што е со твоите книги.

Моите книги! О, не! Се доближи до полицата над каминот и со прстот премина преку книгите во хартиено издание кои беа таму наредени. На половината застапа и викна: Каде е мојата... А, не, таа минатата недела му ја позајмив на Банк. Дојде до крајот на редот и ги спушти прстите на будилникот што стоеше тука. Не, сите се овде, рече. Со прстот го чукна свончето на врвот од будилникот. Цинг...

Што бара печката овде? рече тој, гледајќи во греалката на бутан која беше извлечена од отворот за камин, и стоеше накриво покрај заштитната жица пред каминот. Ти ли ја помести?

Не, рече. Освен можеби додека се наведнував ... Чекај, капакот одзади е отворен ... Се наведна над греалката да го затвори капакот. Роби! Празна е! Каде е садот за бутан?

Тој стана од креветот. Бутан-боца? Се намурти. О, не... Немој да речеш дека ни ја зеле ебената бутан-боца?

Го погледна, ги спушти рамењата, и го сврте погледот кон отворениот прозорец. Можеби ја фрлиле, од чиста злоба, можеби е надвор на тревата...

Тој отиде до прозорецот и погледна надвор. Не гледам ништо. Мрачно е, но мислам дека би ја видел.

Ужас! Тоа беше нова бутан-боца од пред два дена! Таа тресна со раката по металната рамка на греалката. Засвечи.

Кога звукот престана, тој рече: Баш мислам нешто, срце - ноќеска, кога ми го сокри радиото, дали ми ги сокри и касетите?

Таа одмавна со главата. Зошто би ги криела? рече. Погледна на подот крај креветот. Обично беа тука...

Ги немаше.



О, Роби, твоите касети! Колку ми е жал ...

Тој го собори погледот и одмавна со главата. Сега одам да телефонирам, рече.

Не! Не ме оставај овде сама!

Добро, тогаш оди ти.

Не сакам, можда се мотаат тука некаде ... Зошто да не одиме заедно? Ајде заедно да одиме.

Ајде, тоа ти е добра идеја, рече. Ги крена капутите и го придржи нејзиниот. Ајде, одиме заедно да викнеме полиција, сега веднаш.

На патот кон излезната врата таа скокна до кујната и го исклучи гасот на ринглата под чајникот. Свирчето паднало од чајникот и лежеше на подот покрај шпоретот. Кујната беше полна пара а чајникот празен.

Ајде! викна однадвор.

Кога се вратија ја отворија влезната врата и стоеја неколку секунди до неа, наслушнувајќи. Ништо. Таа влезе и го чекаше да ја заклучи вратата пред да појдат во кујната.

Би можеле да свариме чај, рече. Малку да нè затопли.

Надвор е ладно, рече тој.

И овде е ладно, рече таа. Јас не го соблекувам капутот.

Тој кимна со главата, и го наполни чајникот со вода од чешмата.

Потоа го одврти гасот на најсилно на двете рингли, го притисна копчето за пламен и го спушти чајникот на едната од нив. Пламенчињата ги оближуваа потемнетите рабови. Го намали огинот на таа рингла и ги протри рацете над пламенот од другата.

Таа погледна во плакарот од другата страна на мијалникот. Би можеле да направиме тост, рече.

Тој шмркна. Алкохолот ти предизвикува глад.

Што, не можеме ни едно парче да поделиме?

Подобро не, стварно; векната треба да ни трае до понеделник. Миг подоцна тој ја погледна. А можеби и би можеле. Се гризна за крајот од устата. Па ќе нè загрее, нели?

Таа го затвори плакарот. Не, не, во право си: подобро не. Таа отиде до плакарот и се доближи до шпоретот. Дај малку јас да се стоплам, рече.

На влезната врата се зачу трескање. Никој од нив не се мрдна. Пак трескање. Потоа засвони свончето. Тоа се полицајците, рече тој.

Потивко! рече таа.

Тој погледна во неа. Пак свончето. Јас ќе отворам, рече, се сврте и излезе од кујната.

Чајникот се грееше. Таа го подигна другиот чајник од жицата за цедење садови, малку го исплакна со врела вода и ја истури водата во мијалникот. Слушна како се отвара влезната врата, гласот од скалите рече: Грабеж? Роби одговори: Да, така е, влезете ... Таа стави кесичка со чај во празниот чајник и почна да ја става врелата вода додека чекорите се приближуваа кон кујната. Роби се накашла. Таа се сврте.

Еве нè, рече Роби.

Цајканот кимна и ја сврте главата да ја разгледа целата просторија. Ова е кујната, рече.

Таа погледна во Роби и погледите им се вкрстија. Тој ја наведна главата. Да, рече Роби, кујната.

И - овде ли се случи грабежот?

Не, рече таа. Таму, во другата соба, во спалната, го скршиле прозорецот и ја отвориле рачката и ...

Можете ли да ми ја покажете спалната соба? рече цајканот, веќе завртен и поаѓајќи кон ходникот.

Да, секако, рече Роби и тргна по него. Таа го стави чајникот со чајот на шпоретот, го намали гасот на најмалку и тргна по нив.

Цајканот носеше темен мантил за дожд од некој дебел шушкав материјал којшто шушкаше и потпукнуваше додека одеше низ ходникот; кога се закачи за плакарот во спалната соба јакната гласно зашушка така што не се слушна што рече во тој момент.

Молам? рече Роби.

Цајканот заврте околу креветот и отиде до прозорецот. Ништо, рече. Двајцава стоеја кај вратата и го гледаа како ширум го отвара прозорецот, ја вади главата надвор и гледа лево десно па долу на тревникот.

А отпечатоци од прстите? прошепоти таа.

Роби одмавна со главата. Гледаш дека има ракавици, рече.

Цајканот ја повлече главата и цврсто го затвори прозорецот. Големо парче стакло падна од рамката и се распрсна врз линолеумот крај неговите нозе. Тој застапа, го затвори прозорецот со рачката и го сврте лицето кон нив. Кимна, па го погледна него, па неа. Во ред, а сега да слушнеме некои детали, рече и седна.

Да, детали, рече Роби. Па, дојдовме околу...

Цајканот ја дигна раката и заврте со главата. Ја отвори својата шушкава јакна и ја пикна внатре раката. Јакната потпукнуваше. Извади блокче; од жичената спирала на врвот од блокчето извади молив, потоа сврте неколку страници, го провери времето на својот часовник и почна да пишува. По неколку секунди ја крена главата.

Името? рече. Прво вие, господине.

Роберт Лондон, рече Роби.

Адреса?

Овде.

Цајканот зјапаше во блокчето. Ти тоа сакаш да бидеш паметен?

Како? Не! Само си мислев ... Простете. Питерова улица, број 25.

Цајканот почна да пишува. Прв кат десно, така?

Последниот влез десно, така се вика, рече таа, прв кат, последен влез десно.

Шшш! рече цајканот, не кревајќи го погледот. А сега. Години?

Дваесет и осум.

Професија.

Немам.

Невработен?

Па да.

Цајканот кимна, пишуваше уште една секунда. А сега. Вашето име, ќе ве молам?

Џеки Брус.

Цајканот го крена погледот, смешкајќи се. Тоа Џеки е скратено од нешто? Жаклина, можеби?

Не, само Џеки.

Адреса?

Исто како и неговата.

Значи, овде живеете заедно?

Да, рече Роби.

Но не сте како такви во брак?

Не сме, рече Џеки. Го делиме стамбениот простор, така се вели.

Во ред, рече цајканот. Всушност тоа мене и не ми е важно. Вашите години?

Триесет. Цајканот го крена погледот кон неа, за миг го стави врвот на моливот во уста, потоа запиша. А вашата професија?

Немам.

Да напишам домаќинка?

Немојте тоа да го напишете! фркна таа. Невработена сум, ете тоа сум.

Цајканот продолжи да пишува неколку секунди, и потоа стави точка. Во ред, рече, а сега да ја слушнеме приказната. Кажете ми заедно. Бевте - каде? И се вративте - кога? И што најдовте?

Ти раскажи, рече Џеки.

Роби го прочисти грлото. Бевме во пабот, рече. Роузмарки пабот, веднаш тука зад аголот.

Значи, пиевте?

Па, ... по две пијачки .. по една голема и една мала кригла. Сабота е!

И кога се вративте дома?

По фудбалските резултати, рече Џеки.

Да, рече Роби, не останавме на натпреварот. Значи, кога дојдовме беше некаде околу десет и петнаесет. И откривме дека некој ни влегол во станот.

Во ред, рече цајканот. А сега, изгледаше вака или нешто сте поместувале?

Не, вака беше, рече Џеки. Само излеговме, веднаш ви телефониравме, и вие дојдовме набрзо потоа.

Тој кимна со главата. Бев во овој крај, рече. Се заврте да погледне низ собата. Влеговте и прозорецот беше отворен, а едно стакло искршено? Тие потврдија. И што е украдено? Можете ли да ми кажете што е сè украдено?

Па, главното е бутан-боцата од греалката, рече Џеки. А нова беше: само што ја ставивме завчера!

Бутан-боца. Тој шмркна. Уште нешто?

Касетите, рече Роби. Сите касети ми ги нема.

Колку ги имало?

О, дванаесет, тринаесет.

Разбирам. Можете ли да ми ги опишете касетите, што имаше на нив, и така натаму?

Па, не се купени снимени, туку празни па јас ги снимав. Повеќето соул, малку блуз.

Лично снимени касети, рече цајканот.

Да, така.

Уште нешто? Пари, скапоцености, накит?

Исусе, заборавив! рече Џеки. Мојата дијамантска огрлица исчезна!

Цајканот се исправи. Како? рече.

Џеки се насмеа. Шега ...

Цајканот одмавна со главата, издишувајќи.

Само бутан-буца и касетите, рече Роби. До сега само тоа го забележавме.

Цајканот стана. Тогаш не е многу, а? Погледна наоколу па се намурти. Чекајте. А телевизорот: каде е? И него ли го зеле?

Пауза. Ние немаме телевизор, рече Џеки.

Немаме телевизор?

Не, немаме. Веќе подолго време.

А. А зошто?

Роби и Џеки се погледнаа. Каква врска има тоа со било што? рече таа.

Цајканот ги собра рамењата. А, па нема, нема. Само ме интересираше. Тргна кон вратата. Тие се тргнаа за тој да помине. Е, па тоа би било сè што засега можам да направам. Ќе погледнам надвор но не верувам дека ќе најдам нешто. И ќе внимавам додека возам наоколу, ќе запрам некого ако видам дека тегне бутан-боца, а! Се насмеа. Го стави блокчето во внатрешниот џеб, а јакната повторно зашущка додека ја закопчуваше. Освен тоа, ви советувам да ставите посигурни брави на прозорците; ова не ќе се случеше да ги имавте. Ја отклучи вратата и се сврте кон нив. Ете така, јас заминувам.

Роби ја крена раката кон главата. Е, чекајте, рече.

Да?

Зарем нема да земете отпечатоци, или така нешто?

Да, што сега? рече Џеки.

Цајканот се насмевна. Отпечатоците немаат врска со мене, рече. Тоа е друго одделение. Тие сигурно ќе добијат копија од мојот извештај, така што има некоја шанса дека изутрина ќе наминат. Но да бидам искрен, веројатно нема да се плеткаат околу ваква работа. Мислам, ништо вредно не е украдено, така да ... Тој ги спушти рамењата.

Па тогаш што ќе биде? рече Роби, кога цајканот излезе на скалите.

Ќе добиете писмо за две три недели, само за да ви кажат дека не било ништо, рече цајканот. Освен ако стоката не се појави, во тој случај ќе ве викнеме заради идентификација. Но јас не би се надевал. Повторно ги спушти рамењата. Сега стварно морам да одам, рече. Лека ноќ. Отиде по скалите, прескокнувајќи по две.

Роби и Џеки гледаа по него.

Лека ноќ и вам, рече Роби.

Се доближи до прозорецот и почна да лепи новински ленти со селотејп преку скршеното стакло. Е, да го направевме ова порано, рече. Пред да падне дождот. Дрвото е сосема мокро и селотејпот не сака да се залепи.

Веројатно е најдобро што побрзо да си легнеме, рече таа. Така брзо ќе се загрееме. Сè додека седиме овде, без греење, ќе ни биде ладно.

Тоа ми е сосема јасно, Џеки, но некој мора да ја затне оваа ебена дупка, освен ако не сакаш цела ноќ да те шиба дожд, и дува ебен ветер. Исусе!

Немој да ми викаш! И јас се смрзнувам, гледаш!

Добро, во ред, прости. Со забите откина долга лента од селотејпот и се трудеше да ја залепи новинската хартија која се виткаше на ветрот. По неколку секунди рече: А што правиш ти?

Ахаха, чекај само да видиш. Нешто што добро и убаво ќе те стопли!

Што? Да не пронајде некоја тајна касета од Дип Хит во ќесите, а?

Таа се насмеа и стана од местото на кое клечеше пред плакарот. Се зачу свецкање на шишиња во црната ќеса што ја држеше.

Виски! извика тој.

Само ти убаво заврши со таа дупка, рече таа и излезе од собата.

Тој продолжи да ја лепи хартијата, потпевнувајќи си нешто и смешкајќи си се самиот на себе. Неколку секунди потоа се оддалечи чекор наназад и го погледна своето дело. Хартијата се дуеше на средината кога ќе дувнеше силен ветер, но рабовите беа добро залепени и не се помрднуваа. Тој ја фрли ролната селотејп на столчето покрај креветот и се подигна на прсти да ги спушти завесите кога во куќата се зачу тресок и врисок. Тој појде.

Џеки стоеше крај мијалникот, со лактовите прибиени до телото, едната шака цврсто стегната ја држеше на градите, а во другата ја стегаше рачката од чајникот. Пареата се креваше од чајникот и се задржуваше во ладниот кујнски воздух. На поплочениот под околу нејзините нозе беа расеани стакленца.

Кога тој застана на вратата, нејзините очи се затворија, усните ѝ се искривија и таа викна да плаче, без солзи во почетокот, само звукот на плачот доаѓаше од нејзината уста; потоа се појавија и солзи, течеа низ нејзиното вцрвенето лице и паѓаа од брадата ... и наеднаш почна да цвичи и да кркори, рамењата ѝ се дигаа и спуштаа додека голташе воздух и липаше. Тој појде кон неа со раширени раце повторувајќи го нејзиното име, велејќи ѝ да се смири, кога: Стој! викна таа, и тој застана.

Што е? праша тој.

На подот има парченца стакло а ти си само во чорапи, рече, плачејќи, но додека зборуваше, нејзиното липање се претвори во насмевка и таа се насмеа, и се смееше гласно додека не остана без здив, потоа уште малку плачеше додека вдишуваше воздух.

И тој почна да се смее. Баш си будала, рече. Нема зошто да тажиш, никој не е повреден.

Ах ... знам ... само се чувствувам толку глупава ...

Тој ја испружи раката од местото на кое стоеше, го зема чајникот од нејзината рака и го стави на шпоретот. Потоа со ракавот од својот џемпер ги избриша солзите од нејзиното лице. Што воопшто правеше? рече.

Таа го погледна трепкајќи. Ех ... шмркна. Ги најдов во плакарот овие две стари шишиња од лимонада, и си реков да ги наполнам со врела вода, па убаво да нè стоплат во кревет ...

Ооо, Џеки, сигурно не ја стави врелата вода во стаклените шишиња, а?

Не! Можеби сум будала, но не сум глупава, Роби. Водата се стопли, но не зовре, и го наполнив едното шише и тоа беше добро. И сакав да ставам тапа за да не се олади, пред да го наполнам другото, но нешто се случи, неznam што, веројатно не сум ја ставила добро тапата; се заглавила и кога сакав да ја извадам, некако со лактот го закачив ова другото. И видов како се ниша на работ и се залетав да го фатам и го бутнав ова полното и двете паднаа на подот и се смачкаа. Сега веќе немаме ни едно шише со топла вода!

Лицето ѝ се стегна како да ќе залипа повторно; но тој ѝ се насмевна и ѝ го дофати рамото со раката, и по неколку секунди и на нејзиното лице се појави насмевка.

Исусе Христe, прошепоти.

Џеки?

Што?

Мислев дека спиеш. Се разбуди?

Не, не спиев, само се преправав: ги затворив очите и дишев тивко, се обидував да го надитрам мозокот да ме остави стварно да заспијам.

Тој се заврте кон неа. И не ти успеа?

Тоа е заради тоа што ме притискаат сите овие капути и останатото. Ми се чини дека ми ги кршат коските.

Капутите ни се потребни, тие ни се како дополнителни ќебиња. Без нив би се смрзнале.

Јас и онака се смрзнувам. Освен тоа и се гушам.

Не мораш главата да ја пикаш одоздола, знаеш ...

Таа му го збрца лактот во стомак и се закикоти. И тој се насмеа. Тишина.

Роби ...

Што?

Колку е часот?

Ти бараш од мене да ја дигнам раката во овој леден простор за да погледнам на часовникот?

Да. Не! Зар немаш светло на часовникот?

Имам. Чекај. Тој ја вовлече главата под покривките и малку се свитка, приближувајќи ги рацете до пред лицето за да го притисне копчето за светло и да го види времето. Два и дваесет, рече и воздивна.

Само? Исусе! Сигурен ли си дека не ти се смрзнал часовникот?

Не е, но нешто ќе ти кажам, Џеки, рече, со главата и понатаму под покривките.

Што?

Еден прдеж во вакви околности може да биде фатален ...

О, Роби баш си детиште!

Знаеш, гледајќи од оваа перспектива, тоа веднаш ми падна на ум.

Тогаш исправи се. И престани да се врткаш тука доле.

Обично не се бунеш кога се врткам.

Да, но сега ги креваш ќебињата и влегува ладен воздух. Ајде, престани!

Тој се исправи и главата му изрони на перницата. Исусе, овде горе навистина е ладно, рече.

Ладно е, рече таа, но мислам дека нема да ни смета кога ќе заспиеме.

Се кладам дека истото тоа го рекол и капетан Скот, рече Роби, Славните последни зборови.

Таа се закикоти и зевна. Надвор ветрот стануваше сè посилен и дождот удираше во прозорците. Да не го скршеа прозорецот, не би било волку грозно, рече таа. Сигурно и тогаш би била потребна цела вечност собата да се затопли без греалка, но сепак би се затоплила од нашите тела. Но вака, со тој прозорец, невозможно е: штом ќе издивнеме малку топлина, тоа веднаш излегува а наместо тоа влетува ладен воздух.

Тој воздивна. Сè додека можеш да го видиш својот здив, знаеш дека си жива. Иако, овде е толку мрачно што ништо ебено не се гледа; и што тогаш?

Можам само едно да кажам, рече таа. Се надевам дека оној што ја дигна нашата проклета бутан-боца во овој период од годината и на вакво време имал некоја дебела причина.

Ќе ти кажам на што јас се надевам: Се надевам дека бутан-боцата експлодирала додека ја местел и го разнела во прав и пепел.

О Роби ... Но разбираш што сакам да кажам: можеби е за некоја сиромашка или за некоја стара баба или некој таков, тогаш е во ред.

Поштеди ме од таа приказна, Џеки! Ти мислиш дека Робин Худ упаднал во нашиот стан? Да, и се надевам дека моите касети им ги дал на гладните Етиопјани.

Таа ништо не одговори. Ни тој веќе не зборуваше. Некоје време се слушаше само нивното дишење, и ветрот и дождот кои удираа по прозорецот. Таа воздивна. Потоа пак тишина. Таа пак воздивна и рече: Можеби би било подобро да одиме во кујна.

Само што го помислив истото, веднаш одговори тој.

Можеме да го пуштиме шпоретот и веднаш би се затоплило. Можеме дури и да се напиеме чај,

додека чекаме да ни се одмрзнат коските. И некој тост да изедеме, а? Би можеле тоа да го наречеме појадок.

Тоа не.

Би можеле. Зошто да не? Појадок. Утро, гледаш.

Да, ама не спиевме, нели? А тоа е она што е важно: прво спиеш а после стануваш и појадуваш, тоа ти е појадок.

Тишина.

Мислам дека тоа не би било во ред, рече таа.

Всушност, еве што мисев јас, рече тој. Мислам дека би требало за секогаш да се преселиме во кујна заедно со креветот, да ја извадиме масата од таму. И да јадеме седејќи на креветот. Тоа би било логично: би имале само една соба за затоплување. Во суштина, воопшто не би морале да ја затоплуваме: таму готвиме, грееме вода и ние стално таму - плус тоа е помала соба - ќе се топли самата од себе. Проблемот во оваа соба се прозорците, толку се проклето големи. Ладнотијата само реже низ стаклото. А како тоа да не е доволно, туку фури и низ пукнатините околу рамката, кадешто дрвенаријата е искривена. Господе, на ова требаше одамна да се сетиме. Тоа е здрав разум. Се согласуваш?

Застана. Џеки? Се заврте кон неа. Џеки?

Хммм ...

Џеки, се согласуваш ли?

Хммм, што?

Тој се наведна кон неа и благо ја протресе. Се согласуваш ли, Џеки?

Што? Што? Што ме прашуваш?

Што! Зарем ништо не слушна?

Веројатно сум задремала, знаеш, малку сум дремнала ...

Господи, јас овде истурам големи идеи а ти ништо не слушаш.

Ама, слушав. Рече дека би требало да одиме во кујната, нели? Во право ли сум? Тој шмркна. Да, добро, но зошто сега да се плеткаме, и без тоа само што не заспавме, така ли е? То ест, јас само што не заспав, додека ти не ме разбуди, ѓубре едно.

Тој воздивна. Прости, рече. По неколку секунди тој повторно прозборе. Џеки, имам друга идеја. Знаеш дека рече како јас секогаш заспивам кога ќе ги ставам своите касети? Ајде, вклучи го радиото, најди некоја фина музика, и можеби ќе заспиеме слушајќи.

О, не, ти секогаш заспиваш, а јас останувам да лежам будна!

Но ти и без тоа само што не заспа, нели е така? Ајде. Ќе биде сè поладно ако не заспиеме, а колку подолго се расправаме, сè повеќе го одложуваме спиењето ... Ајде!

О Господе! Добро, тогаш ... Таа ја пикна раката под ќебињата и останатите пластови облека и почна да бара на подот крај креветот. Миг подоцна го најде радиото и го дигна на прекривачите. Се зачу клик, потоа крчење. Го подзапре и почна да го врти копчето барајќи станица, поминувајќи



низ неколку групи гласови, кои зборуваа на странски јазици, класична музика и мноштво нера-збирливи, цвилечки тонови. Запре на станицата на која се читаше со американски акцент; се читаа резултати од кошаркарски и фудбалски натпревари. Само тоа ни треба, рече. Продолжи да го врти копчето.

По уште неколку секунди крчење, се зачу песна во кантри стил, тивко но јасно. Мислам дека ова е најдоброто што можеме да го фатиме, рече таа. Малку го засили тонот, се наведна да го спушти радиото на подот покрај креветот, потоа се повлече назад под прекривачот и цврсто ги залепи нозете и рацете до телото.

Момчето коешто пееше имаше плачлив глас, и пееше за својата девојка што умира. Прво беше тажен и плачеше, а потоа дојде свештеник и му кажа дека повторно ќе ја сретне својата девојка на небо, кога и самиот ќе умре. Свештеникот му рече вака: Ќе ја сретнеш таму горе, на небото каде што сè е убаво, кога Бог ќе дојде да ги собере своите бисери. Ова го орасположи момчето, и оттогаш беше потполно среќен; го продолжи својот живот, и кога и да го фатеше тага само ќе го повтореше рефренот и веднаш се разведруваше: Кога Бог ќе дојде да си ги собере своите бисери...

Еј, Роби, рече Џеки кога заврши песната. Што мислиш како умрела девојката? Можеби се смрзнала и умрела, а? Тој не одговараше. Па сигурно и во Тексас некогаш заладува, а? Или каде и да е тоа. Земјата на кантри и вестерн. Таа шмркна. Што мислиш?

Тој не одговори.

Роби, рече тивко, спиеш ли?

Не рече ништо. Радиото свиреше оркестарска верзија на некоја поп песна од седумдесеттите. Таа ја испружи раката во ладниот воздух и го исклучи.

Роби?

Тишина на неговата страна од креветот. Потоа се слушна неговото издишување. Таа чекаше. Тој вдиша.

Таа чекаше.

Превод: Будимка Поповска



# Џенет Винтерсон

(извадоци од романот „Страст“)

## ИМПЕРАТОРОТ

Толку голем мерак имаше Наполеон по пилешкото што во кујната око неможеше да се склопи. А и што кујна беше, со птици угол голи, полуразголени, секакви; едни мртви ладни висеа по ченгелите, други понакроце се вртеа на раженот ама најмногу ги имаше на буништето оти Императорот си беше презафатен.

Чудно човека така гладта да го притесни.

Тоа ми беше прва служба. Отпрвин само им го виткав вратот на пилињата ама не помина долго и јас лично му го носев послужавникот низ две педи кал до неговиот шатор. Ме сакаше оти бев кус. Море, да не си се фалам. Не ме пизмеше. Ја сакаше само Џозефина а и неа ја сакаше како пилињата.

Императорот никогаш не го служеа луѓе повисоки од метар и пол. Слугите си ги местеше маленкави а коњите големи. Најсаканиот негов коњ мереше шест-седум лакти и толку долг му беше опашот - трипати да го завиткаш околу човека пак ќе ти остане за периката на љубовницата му. Коњот си беше терсене и толку отепани коњушари имаше по коњушницата колку што имаше пилиња на трpezата. Оние што сверот сам не ги уби мавајќи лесно со копитата, господарот ги среди оти влакното не му блескало или узите 'рѓа фатиле.

„Новата влада мора заслепувачки да блеска и да импресионира,“ велеше. Леб и игри чинам велеше. Затоа и не беше некое чудо што кога едвам најдовме коњушар тој исто така беше циркузант а на коњот му беше до колена. Кога го тимареше сверот ќе се качеше на скала со добра потпора и триаголник на врвот ама кога го јаваше ќе му скокнеше право на 'лсакавиот грб а коњов се исправаше и 'ржеше ама неможеше да куртули од него дури ни со носот в земи и задните нозе до бога дигнати. Така вид виделина ќе фатеа во облаци прашина и патуваа со часови а спечениот закачен за гривата го бодинаше коњот на јазик кој никој од нас не го разбираше...

...Топло нема, само од ладно-поладно. Не си приспомнувам веќе како беше оган колената да ти ги топли. Дури и во кујната, во најтоплото место во секој логор, премногу е скудна топлотијата за да се рашири и на бакарните котлиња се нафаќа пареа. Еднаш неделно ги собувам чорапите да си ги поткастрам ноктите и другите викаат сум бил кокона. Во носот сме црвени, во прстите - модри, а инаку бели.

Тробојка.

Вака прави да не му се расипат пилињата.

Зимата му доаѓа како долапче.

Сепак ова беше пред многу години. Во Русија.

Денес луѓето за него зборат небаре знаел што прави. Небаре дури и најкобните грешки ги направил од малер и самоувереност.



За никаде беше.

Пропаст, силувања, кланици, едно чудо убиства, глад - со овие зборови маката си ја држиме понастрана. Зборови за војната што ги штедат очите.

Приказни ви прикажувам. Верувајте.

...И на слава и на мачна работа ние сме си така, умерени луѓе. Ретко нешто ќе нè допре а по допир копнееме. Лежиме будни ноќе, сакаме темното да се расцепи и да ни се јави некаква си визија. Страв нè фаќа од умилноста на децата ни ама гледаме да ги израснеме како нас. Умерени, како нас. Во ваква ноќ, со чешки дланки и лица, човек ќе се понадева дека во филцаните иднината ќе ни покаже ангели и добро познатите шуми одеднаш ќе ни откријат други врвици...

...Му раскажуваше и други приказни. За Дева Марија и како човек неможе многу на неа да се надева.

„Жените“, велеше, „Тие секогаш ќе те надитрат.“

„Секогаш ќе те насетат дека подлажуваш. Еве, и Дева Марија нели е жена, и ако е света, машко со неа на крај не може да излезе. Дење-ноќе можеш да се молиш ич нема да те чуе. Ако си машко поарно со Исус да си имаш работа.“

Реков, та нели Дева Марија ни е посредник.

„Да де, ама таа за женскиот свет посредува. Еве, имаме дома едем споменик, така верно направен, чиниш иста Дева Марија. Ќе дојдат жените со плачење и китки цвеќе а јас ќе се скријам зад гредите и жими сите свети спомеников од место се мрднува. Мажи пак, кога ќе дојдат, со капите в раце, ќе побараат едно друго а и молитвите ќе ги кажат - спомеников-камен како што си е. И сто пати убаво сум им рекол, „Право кај Исуса да одите“ (и од него имаме споменик, тука близу), а тие не ме слушаат оти мажите така си се желни жена да ги слуша“...

## ДАТА ТРЕФ

...Си бил еднаш еден нејак и приглуп човек па жена му и чамецот го чистела и рибата ја продавала и децата ги гледала а уште и одела на страшниот остров секоја година кога ѝ било време. Куќата им била лете-огин топла, зиме-кочан студена, а храна имало малку за толку гладни усти. Шетајќи така некој турист од црква в црква чамџијава се заприкажал со него кога човеков извадил едно кесе златници од џебот, го ставил на крајот од чамецот и го прашал за кожурките на стапалата. Идела зима а чамџијата бил без пари па си рекол „Што лошо може да ме снајде само едната чизма да ја собујам и да му покажам на гостинот?“ Утрината чамецот го нашле двајца свештеници на пат за в црква. Во него туристот бладал нешто неповрзано и си ги тегнел прстите на нозете. Чамџија немало. Туристот го однеле во лудницата Сан Сервело, мирно место каде што ги гледаат богатите од ум што се мрднале. Колку што знам, уште е таму.

А чамџијата?

Тој ми бил татко...

...Се погодило тогаш кога дошло време да се родам сонцето да се затемни и мајка ми запнала колку што може да си ги успори маките додека да пројде. Арно ама, како сега така и тогаш не ми било по кеф чекањето и дури бабицата долу го подгрејувала млекото главчето ми се измолкнало надвор. Убаво главче со црвена коса и очи што заблескале наместо сонцето.

Девојче.

Рагачката лесно поминала и бабицата ме дигнала за нозе, удолуглава, дури да закенкам. Арно ама кога ме легнале да ме исушат мајка ми дамлосана ги свртела белките а бабицата тргнала да си отвори уште едно шише вино.

Стапалата ми биле окожурени.

Времето не памети некогаш на чамџиите да им се родило девојче со окожурени стапала...

...Нашите предци. Припадноста наша. Минатото ја претскажува иднината и само поради него таа е возможна. Без минато и иднина пак, сегашноста е делумна. Сето време е вечно присатно и затоа сето е наше. Никаква смисла нема да се заборава, смисла има само да се сонува. Така

се обогатува сегашноста. Така таа се дополнува. Во лагуната утрово, со минатото што весла покрај мене, ја гледам иднината како светка во водата. Го гледам својот одраз во водата и во изобличувањата на лицето гледам во што може да се престорам.

Каква ќе ми биде иднината ако ја најдам?

Ќе ја најдам.

Страста е негде меѓу стравот и сексот....

...Исус се роди. Мајка му-возвишена, татко му-заборавен. Во хор пејат ангелите а Господ седи на кров качен крај секоја црква и изобилно ги благословува тие под него. Што чудо е да се сплотиш со Господа, со него да се мериш во умот, и да знаеш дека ем губиш ем добиваш. А каде на друго место можеш без страв да уживаш во чудесниот мазохизам на жртвата? Да се спружиш под неговото копје и да склопиш очи. Каде на друго место можеш да имаш таква контрола? Во љубовта сигурно не.

Повеќе му требаш ти него отколку тој тебе оти тој знае што го чека ако те нема, а ти, што ништо не знаеш, можеш капчето да си го накривиш и да тераш понатаму. Си веслаш така по водата, за него око не ти трепнува, а тој горе вредно си бележи со колкава сила морската струја ти минува околу глуждовите...



**Даглас Адамс**

[извадоци од **„Галактичкиот водич за автостопери - трилогија во четири дела“**]

„Галактичкиот водич за автостопери“ е една исклучително исклучителна книга. Уредувана е и прередувана многу пати, во текот на уште повеќе години, од безброј уредници. Во неа се поместени прилози од многу патници и научници.

Воведот почнува вака:

„Вселената“, вели, „е голема. Стварно голема. Да не ти се веруе колку ептен многу распаметуачки е голема. Тебе може ти се чини далеку до самопослуга да тркнеш ама у споредба со вселената то ти е вошка у пубертет. Види,...“

(По некое време книгата стилски се припаструва и почнува да ви го кажува тоа што треба да го знаете, како на пример дека фантастично убавата планета Бетселамина е толку загрижена поради кумулативната ерозија која ја предизвикуваат десетте милиони туристи годишно, што нето разликата помеѓу количеството храна што ќе го внесете во организмот и она што од истиот ќе го изнесете, додека сте на планетата, се отстранува со хируршки зафат кога си одите. Затоа, од животна важност е секогаш кога на оваа планета одите во ве-це да си земете белешка.)

Рака на срце, и поголеми умови од оној на воведничарот на „Водичот“ имаат запелтчено пред бесконкурентната огромност на оддалеченоста меѓу ѕвездите. Некои ќе ви предложат да си замислите за момент кикиритка во Рединг или оревче во Јоханесбург и слични други замајувачки концепти.

Вистината е всушност дека меѓуѕвездените дистанци се преголеми за човечката имагинација.

Дури и на светлината, која патува толку брзо што на повеќето суштества им требаат илјадници години дури да им светне дека таа воопшто патува, ѝ треба време да стигне од една до друга ѕвезда. За осум минути стигнува од ѕвездата Сол до онаму каде што беше Земјата, а за уште четири години до првата ѕвезда-комшика на Сол, Алфа Проксима.

За да стигне до другиот крај на Галаксијата, на пример до Дамогран, на светлината ѝ треба малку повеќе време - петстотини илјади години.

Рекордно, оваа релација со автостоп може да ја поминете за пет години ама патем нема многу да видите....

...Рипчето Вавилонско, тивко прозборе „Галактичкиот водич за автостопери“ - е малечко, жолто и пијавичесто и веројатно е најчудното нешто во вселената. Се храни со умбрановата енергија не на носителот туку на оние околу него. Ги апсорбира сите несвесни ментални фреквенции

од оваа енергија и од нив живее. Потоа во мозокот на носителот исфрла телепатска матрица во која се комбинирани свесните ментални фреквенции и нервните сигнали од центрите за говор на мозокот од кој потекнуваат. Конкретниот исход од ова е дека ако во увото си го залепите Рипчето Вавилонско моментално може да разберете сè што ви се кажува, во било која јазична форма. Говорот кој всушност го слушате е декодираната умобранова матрица која во вашиот мозок ја внесува Рипчето.

-Е сега, толку бизарно неверојатна е коинциденцијата нешто толку распаметувачки корисно да еволуирало по силата на случајноста, што низа мислители ова го сметаат за конечен и непобитен доказ за непостоењето на Господ.

-Аргументот се развива отприлика вака:

„Одбивам да докажам дека постојам“, вели Господ, „затоа што доказот ја исклучува вербата а без неа јас не сум ништо.“

„Арно ама“, вели Човекот, „со Рипчето Вавилонско жив те фативме, нели? Тоа сигурно не се развило случајно. Така се докажува дека постоиш и консеквентно, според твојот сопствен аргумент, дека не постоиш. QED.“

„Ауу...ту, како не ми текна?“, вели Господ и веднаш исчезнува во една пуфка логика.

„Еј, па ова било лесно,“ вели Човекот, тргнува на бис да докаже дека црното е бело и загнува на првиот пешачки премин.

Поголемиот број најеминентни теолози тврдат дека овој аргумент е едно чудо тикви со расол, меѓутоа Улон Колуфајд убаво си се збогати кога без срам и перде го искористи како централна тема на својот бестселер „И на Господ му се најде крајот“.

Во меѓувреме, кутрото Рипче Вавилонско, со тоа што ефективно ги сруши сите бариери во комуникацијата меѓу разните култури и раси, предизвика повеќе крвопролевање од било која појава во историјата.-

...Во почетокот била создадена вселената.

Ова главно се смета за грешка поради која се имаат изнервирано голем број луѓе.

Многу суштества веруваат дека вселената ја створил некој вид Господ, меѓутоа Цатравартидите од Вилтводл 4 веруваат дека целата вселена всушност била исекната од носот на суштеството наречено Големиот Зелен Аклсизр.

Цатравартидите кои живеат во постојан уплав од денот кој го нарекуваат „Доаѓањето на големото бело шамивче“, се мали сини суштества со повеќе од педесет раце кои се познати по тоа што се единствениот народ во историјата кој го измислил дезодоранс спрејот пред тркалото.

Сепак, теоријата за Големиот Зелен Аклсизр не е пошироко прифатена надвор од Вилтводл 4 и бидејќи вселената си е таква, енигматична, постојано се трага по нови објаснувања.

На пример, еднаш еден вид хиперинтелигентни пан-димензионални суштества си изградиле

гигантски суперкомпјутер по име Дума Голема, кој имал за цел да го пресмета еднаш засекогаш Одговорот на Севажното Прашање за Животот, Вселената и Сè Друго.

Седум и пол милиони години Дума Голема обработувал и пресметувал и на крајот изјавил дека Одговорот е всушност Четириесет и Два, па така морало да се направи уште еден, уште поголем компјутер да го најде прашањето...



Hitchhiker's Guide to the Galaxy

# за авторите

## Алистер Греј

Алистер Греј е роден во Ридри, Глазгов, во 1934 година, во семејство на произведувач на картонски кутии и туристички водич. Дипломирал дизајн и ѕидно сликарство и во моментот е дебел, проќелав, асматичен и женет учесник во сообраќајот (пешак), по професија писател и дизајнер. Досега ги напишал романите „Ланарк“, „1982 Џенин“ и „Нешто кожно“; збирките раскази „Претежно неверојатни приказни“ и „Посни приказни“; новелите „Падот на Келвин Вокер“ и „Мекграти и Људмила“; поетската збирка „Стари негативи“ и полемиката „Зошто Шкотите треба да бидат на власт во Шкотска“.

## Никола Баркер

Никола Баркер е родена во 1966 година во Или, во близина на Кембриџ и работи како готвач за диетална исхрана во Кралската детска болница во Хекни. Нејзината прва збирка раскази „Љуби го непријателот свој“ во Февруари минатата година ја објави реномираната издавачка куќа „Фабер“.

## Данкан Меклејн

Данкан Меклејн за себе: Се разбира, од својата проза не можев да заработам пари па четири години работев како портир во една селска сала надвор од Единбург. На крајот од тој период објавена е мојата прва книга, Буџет оф Тонгуес, и нарачана ми е втора. Благодарение на тоа, ја напуштив работата, отидов во Оркни и се обидов да се посветам само на пишувањето. Мојата следна книга, романот Блацкден, во кој станува збор за тензиите помеѓу природниот и современиот начин на живеење во едно мало шкотско место, објавена е во септември оваа година. Уште еден роман, Бункер Ман, ќе излезе во јуни 1995.

за пишувањето: Работата на писателот е да забавува, но има уште една должност: да се спротивставиш на лагите и влијанието на моќните, парирање на пропагандата на оние со цврсто бранети интереси, кои нè искористуваат и поробуваат, да се зборува вистината за економските, политички, психолошки, културни факти за животот кој го живееме.

## Џенет Винтерсон

Џенет Винтерсон е родена во Ланкашир во 1959 година. Студирала англиска книжевност во Оксфорд и живее во Лондон. Автор е на една хумореска („Чамџиство за почетници“) и пет романи: „Портокалите не се единствено овошје“ (1985, наградата Витбред за првообјавен роман), „Страст“ (1987, наградата Џон Ливлин Рис), „Да се ополови црешата“ (1990, наградата Е.М. Фостер на Американската академија за ликовна уметност и книжевност), „Испишано на телото“ (1992) и „Уметност и лаги“ (1994).

## Даглас Адамс

Даглас Адамс е роден во Кембриџ во 1952 година. Се образува во Брентвуд и на Универзитето во Кембриџ. По дипломирањето работи како радио и телевизиски новинар а исто така пишува и настапува во низа кабаретски претстави во Лондон, Кембриџ и Единбург кои понекогаш самиот ги режира. Не е женет, нема деца и не живее во Сари. Неговото најпознато дело „Галактичкиот водич за автостопери - трилогија во четири дела“ („Галактички водич за автостопери“, „Животот, вселената и сè друго“, „Ресторанот на крајот на вселената“ и „Чао-чао и фала за рибите“) беше првобитно радио-драма за Би Би Си која поради големата популарност Адамс ја објави како книга.



## Лилјана Блажевска

(краток осврт на романите „Страст“ на Џенет Винтерсон и „Галактички водич за автостопери“ на Даглас Адамс)

За жал, мал е бројот на оние кои ја имале (кај нас ретката) прилика да ги прочитаат овие два романи и кои во моментот можеби ги чуди нивниот спој во овој коментар. Но, и покрај непремостливиот жанровски јаз кој постои помеѓу фикционализираната биографија и магичниот реализам на Винтерсон и научно-фантастичната историја на светот (во четири слики) на Адамс, нивната сродност се состои во тоа што претставуваат дел од збиднувањата во современата Британска проза.

Романот „Страст“ на Џенет Винтерсон е сопоставување и интеграција на две животни приказни, на Наполеоновиот прислужник Анри и венецијанката Вијанел. Иако е сместен во конкретен историски период (за време и по Наполеоновите освојувања) организмот на овој роман не го движи историјата. Напротив, историјата не е ништо повеќе од медиум низ кој Винтерсон ги разгледува машкиот и женскиот принцип. Фикционализираната биографијата на Наполеон, неговиот култ и нескротлива глад, изјаловените амбиции на селанецот Анри како квази-војник и војната како неизбежна локација се во функција на машкиот принцип. Магијата на Венеција пак, нејзината локална митологија, мистиката на раѓањето на Вијанел, нејзината љубов и потрага по сопственото срце се одредници на женскиот принцип. Без никаков нападен и неоправдан антагонизам меѓу овие два света, без пристрасност и феминистичка реторика (во роман кој е во голема мерка од и за жената) Џенет Винтерсон мајсторски ги спојува главните јунаци и нуди свој одговор на прашањето за интеграцијата на машкото и женското.

Без амбиции да се прават паралели меѓу двата романи кои како заедничка ја имаат само очудената стварност може да се рече дека и Адамсовиот „Галактички водич за автостопери“ е своевиден одговор. Тој е пародичен одговор на Библијата, Дарвиновата теорија за потеклото на видовите и сите човекови илузии за неговиот статус во општиот ред на нештата. Откоренет од својата сакана Англија поради планетарната катаклизма на Земјата која му се нашла на патот на интергалактичкиот автопат, главниот јунак, Артур Дент, со помош на својот пријател, вонземјанинот Форд, и компјутеризираниот „Галактички водич за автостопери“ е вовлечен во авантура која му открива многу повеќе отколку што е спремен да дознае. Пишувана во духот на популарната литература „трилогијата“ не може да се пофали со високи стилски квалитети, но поседува освежувачки непосредна наративна линија и немилосрден хумор кој може да се спореди само со Хелеровата „Квака 22“.

Како заклучок нека ни послужат извадоците од овие два романи до некои подобри времиња кога ќе ни бидат достапни во целост.

Тематот го подготви и преведе (освен расказот на Меклејн): **Лилјана Блажевска**

# Jim Jarmusch



Џармуш - големиот критичар на Америка кој совршено ги обработува (со многу љубов и емпатија) токму американските митови... Џармуш - големиот независен режисер, во сите позитивни конотации на овој инаку сомнителен збор... Џармуш - слободен, креативен, мрзлив...

Тематот го подготви: Игор Ангелков

Џармуш е роден 1953. во Акрон, Охајо. Освен филмските, низ неговите вени пливаат и чешко-ирски крвни зрнца (и малку германски), доволно за неговата личност да го добие оној препознатлив „cool сјај“ на индиферентен фантом. Детството и пубертетските години ги поминува во родниот град каде, како што вели тој, сите се смеат, а оние што не го прават тоа или се пореметени или се од источна Европа. Но, тој е револтиран од околината и однесувањето на луѓето: „Одсекогаш се чувствувал како аутсајдер. Дури и во Акрон, каде живеел до својата 17 година. Сепак, во исто време се чувствувал како висински Американец“. Со читање на разна литература Џим успева да ги пополни руралните дупки кои сериозно се закануваа да го повлечат во летаргичноста на американскиот традиционален начин на живеење. Бит-движењето веќе длабоко ги имаше пуштено своите корени и беше импресивно привлечен магнет, посебно за младите луѓе. „Керуак го читав кога имав 14 години. Во тоа време не го разбирав неговото стил, но повторно го препочитав во седумнаесеттата година. Прочитав веројатно сè што напишал Керуак. Тој не е меѓу оние кои највеќе влијаеа на мене, бидејќи многу читав, но кај него ја сакам јазичната слобода. Го сакам неговото дело, но не ми е меѓу омилениите писатели. Но, духот на Керуак и на џенр, бит-генерација ми беше многу близок кога имав 13-14 години. Тогаш сакав да живеам такаков вид на живото“.

Магичниот свет на книгите извршува трансмисија врз младото тело на момчето и од малиот американски град го транспортира во големата бетонска џунгла, Њујорк, каде почнува да студира книжевност на Колумбија универзитетот. Таму без двоумење наседа на „позајмува“ својот дух, а за возврат впира сè што мултинационалната гето култура нуди преку „симболистичките“ игри. И очекувано (дали?), како последен и најекспресиван феномен во дваесеттиот век, рокенролот извршува најголемо влијание врз Џармуш.

„Кон крајот на седумдесеттите бев рокенрол музичар во Њујорк. Во тоа време имаше многу рокенрол трипи во Њујорк со нешколувани музичари кои не беа во џенг, како Television, Ramones, Talking Heads, Blondie, Paty Smith, кои постојано имаа свирки во Њујорк. Не беше многу важно да бидеш виртуоз, туку само да изразиш некои свои силни чувства. Тешко е да се каже уште кој рокенрол влијаеше на мене затоа што тој постојано од блузот и доаѓа преку ритам и блузот. Морам да почнам од Чарли Пејтон и Роберт Џонсон. Тука е, секако, и „англиската инвазија“ од 60-тите. Блуз-формата доби многу широка публика, но тука е и влијанието на кантриот, блузот и ритам-блузот од 50-тите. Тие влијаеа и на Карл Перкинс, Елвис, Џони Кеш и првите рокабили пејачи, на првите песни на Рој Орбисон кој зајочна нова форма. Сето тоа е многу важно за мене. Јас пораснав со рокенролот и тој ми даде многу енергија“.

Значи, статичноста на њујоршката средина не го вовлекува во својата изолирана машина, туку му вшприцува додатна енергија која како меур го филтрира по американските „асфалтни цевки“ на пустинскиот заборав. “On the Road” филозофијата е многу стара форма. Јас многу ја сакам бидејќи обожувам да патувам. Го сакам чувството на неживеење на некое одредено место, ја сакам слободата на патувањето. Пред да почнам да се занимавам со правење филмови многу стодирал низ Америка и патувал на сите можни начини. Немав пари да купиам кола, но се снаоѓав на други начини. Патувањата погледуваат да бидеш слободен на патешествата и тоа сè уште многу ме интересира“. Сепак, токму тој, неговото божество, филмот, е следната, најзначајна

нитка во надградбата на Џармуш. Филм кој почива на огромните рокенрол и “on the road” столбови длабоко втиснати во свеста на Џармуш. И новите познаници (пријатели), секако, влијаеа да дојдат до израз неговите афинитети кон филмот: „Рокенролот влијаеше и врз филмскиите режисери Ерик Мичел, Ејмос Пол, Хауард Брукнер, Сара Драјвер, врз мене и врз групите Њујорчани. Иако добро не ја познававме филмската техника, имавме исти идеи, исти дух, и сакавме нешто да кажеме преку филмот. Нас и тогашниите музичари не врзуваше исти дух. Снимавме филмови онака како што умеевме, меѓусебно соработувавме во филмот на разни начини: како актери, шонци, разни техничари, осветлувачи, сè правевме за да си помогнеме еден на друг. И затоа, поради истиот дух повеќе сум сврзан за рокенрол културата отколку за традицијата на американскиот филм. Американскиот филм е заснован на старата репресивна бизнис структура на Холивуд, иако секогаш имаше луѓе и наговор од тоа. Но, енергијата од музичката сцена беше многу повлијателна од тогашните моќни режисерски имиња кои воопшто не ме интересираа. Не ме интересираше моќта, туку изразот”.

По студиите на New York University Film School под менторство на Николас Реј, кому му станува и асистент, Џармуш го снима својот прв филм *Постојани празници* (Permanent vacation). „Филмот го снимив 1979 година. Тоа е нискобуџетен филм снимен за 12 000 долари и 10 дена. Тоа е многу мал филм и претставува само обид да направам иран филм. Приказната зборува за еден млад човек од Њујорк кој нема нишу работата, нишу местото каде да живее (понекогаш претстојува кај својата девојка), нишу некаква амбиција. Еден вид на бездомник. Филмот е пореток на ова младо момче. И тој е „заглавен“ во мелодичноста на Чарли Паркер и дури во една сцена вели: „Кога ќе умрам, потребаше ме во бело одело, онакво какво што носи Чарли Паркер”.

И неговите следни филмови *Новиот свет* (New world), кој подоцна ќе се прошири во целовечерниот *Почудно од рајот* (Stranger than Paradise) 1984., *Пог угарот на законот* (Down by law) 1986., *Таинствениот воз* (Mystery train) 1989., и *Ноќ на земјата* (Night on Earth) 1991., се среќаваат ликови во индивидуална криза, маргиналици кои се во свет надвор од нивната контрола, играчки врз кои се нафрлува животот. Тие ликови се лишени од големи гестови и манири, а нивните судбини се проникнати со црн хумор и понекогаш со скоро незабележлива комика, најчесто доселеници кои се обидуваат да се соживеат со земјата од соништата. Пасивноста и неамбициозноста на неговите ликови немаат (?) автобиографски елементи. Напротив, Џармуш сака (пак „?”) да работи (за мали пари, of course), да прави филмови, да кадрира, да ги снима маргиналните случајности.

„Филмот, воопшто, е забавен и не се шетувам кога велам дека јас сум лажен режисер. Почнав да работам со пријателите за да изразам нешто. Разговаравме за духот на музиката која денес ја нарекуваат панк-рок. Многу поважно е она што имаше да го кажеме од можностите со кои располагаа за да го кажеме тоа. Тоа е суштината и на Керуак. Труман Кејот некогаш рекол дека Керуаковиите книги не се пишувани туку отчукани. Неговите ограничувања станаа негова сила. Така јас следам на својата работа. Не го сфаќам премногу сериозно она што го работам. Сакам да снимам филмови, сакам да ги следам и да снимам во соработка со силни луѓе. Тоа е прекрасно. Немам намера да бидам духовит, но некој еднаш го прашал Роберт Мичам што мисли за тлумача, а овој рекол: „Подобро е од висшинска работа”. На некој начин, се согласувам со

*него. Многу сум среќен што снимам филмови, а не работам некоја работа што ја мразам, што зајознав прекрасни луѓе и имав сјаен живот. Се надевам дека ќе снимам филмови додека можам бидејќи се обидувам да научам како се прави тоа. Секојпат кога ќе го завршам снимањето, сфаќам дека дури тогаш знам како би требало да се сними тој филм. Преоцна е да почнам повторно, но важно е учењето. За тоа се надевам дека и понатаму ќе снимам. Ако не би можел да снимам, нема да се убијам, бидејќи има и други работи во животот. Но, многу сум среќен што снимам филмови. Сакам тоа да работам”.*

Џармуш со своите филмови стекна култ статус. Отиде многу подалеку од класичниот холивудски формализам, успешно спојувајќи ги американската и европската традиција и во своите филмови внесе уметнички ослободен дух забележлив и кај младите независни американски режисери Стивен Содерберг, Спајк Ли и Гус Ван Сант.

Дарио Марковиќ

## СТРАНЦИ ВО НОВИОТ СВЕТ

за филмот

## STRANGER THAN PARADISE

### 1.

Историјата покажува дека патот на идеите секогаш имал ист правец: од исток кон запад. Еклатантни примери за тоа се христијанството и големите географски откритија од 15 век. Освојувањето на американскиот запад исто така тргна од источниот брег на континентот. И додека истокот веќе беше цивилизиран, западот се наоѓаше во процес на конституирање на цивилизирано подрачје. Истокот на запад праќаше „новини“ кои тие приказни ги артикулираа и формулираа како легенди, кои многу брзо добиваа и митска големина. Така истокот од западот создаде митски простор - простор кој со силата на доселениците од дивина е претворен во рај. Но, западот, како митско место на американската култура, многу бргу стана предмет на обработка и карактеристичен израз на американскиот дух - филмот.

Бидејќи филмот е најрепрезентативен духовен облик на отелотворувањето на американските вредности, разликата во однос на нив е најманифестна во односот меѓу западниот филм - Холивуд, и источниот филм - нр. Њујоршка школа.

Во филмовите на Њујоршката школа тврдиот оптимистичен индивидуализам подлегна пред својот најлут непријател - осаменоста. Доселеникот остана странец, а рајот и високо урбаната конгломерација повторно се преселија во дивината. Истокот почна да ги нарекува џунгли, асфалтни, бетонски... Во новата дивина активоста и акцијата на доселеникот кој станува домородец создавајќи го својот нов дом во Новиот свет, е заменета со пасивноста на странецот кој веќе е ништо не може да промени. Така американскиот исток - границата која го одредува правецот Њу Орлеанс-Чикаго станува татковина на странците, доселеници чија етничка разноликост се концентрира во Њујорк.

### 2.

*Почудно од рајот* (Stranger than Paradise) експлицира три тематски круга што го интересираат Џармуш: осаменоста, етничките односи и односот кон американската традиција. Со елаборирање на овие теми Џармуш не воспоставува само свој однос кон она што денес го нарекуваме „*Лоџ Американа*“, туку и кон двете темелни традиции на американскиот филм: Холивуд од една и Њујоршката школа од друга страна.

Сите ликови во *Почудно од рајот* се маргиналци. Главен лик е Вили (Џон Лури), Унгарец по потекло. Тој е еден од доселениците кој го крие своето потекло, осаменик со само еден пријател. Неговата околина е бедата на Њујорк, светската метропола на етничкиот микс.

Неговиот пријател Еди е мирен „дечко од соседството“ чии амбиции и начин на живот се

паралелни со оние на неговиот пријател. Третиот лик во филмот е Ева (Естер Балинт), Вилиевата роднина која на патот за Кливленд присилно се задржува десетина дена во Њујорк кај својот роднина.

Конечно, четвртиот, многу важен лик во Џармушовиот филм е тетка Лоте, старата унгарска госпоѓа која живее во предградието на Кливленд.

Заедничка карактеристика на сите ликови е а-историчноста. Времето во кое се движат и време на филмот - сегашност.

Иницијална ситуација во филмот, па со тоа и на главниот лик е инерцијата, крајната неактивност и статичност - според физичките закони - идеалната состојба на телото, уверлива отсутност на акција и реакција.

Иницијалната ситуација (статичност, инерција, неактивност) ја нарушува Евиното доаѓање. Иако веднаш на почетокот е разочарана од просторот во кој живее нејзиниот роднина, таа со повремени активности (крадење на производи од самопослугата, расчистување на станот) и со неприфаќањето на „правилата за игра“ (самостојно шетање по опасните квартави, прогласувањето на американскиот фудбал за глупава игра, гадење над месото од пакетот „ТВ-вечера“) ѝ е го подигне емоционалното ниво на веќе асимилираниот роднина, но и на неговиот пријател. Во таа смисла „идеалната состојба на телото“ ќе биде нарушена. Но, инертноста и понатаму ѝ е функционира: со некоја сила придвиженото тело се движи иако таа сила веќе не делува на телото. За да застане, потребна е противсила. Отсутноста на противсила му овозможува на телото бесконечно движење. Тетка Лоте не успева да ја запре инерцијата на тројцата луѓе и да ги врати во нивната идеална („рајска?“) состојба на мирување. Со промената на физичката состојба светот добива необични, чудни значења. Идеалната состојба ги губи своите атрибути и се претвора во своја спротивност. Рајот станува чуден, туѓ, можеби дури и спротивен на себеси - пекол.

Пеколот е можно да се открие дури тогаш кога можноста за укинување на рајот е видлива. Тоа е резултат на Евиното доаѓање и заминување. Сè што во филмот ќе се случи понатаму е резултат на губењето на рајот. Изгубениот рај е почеток на историјата, свест за себеси и времето, која го носи она најопасното: дознавање за изгубената невиност на незнаењето.

Но, историјата барем делумно се повторува. Ева (сигурно не случајно се вика така) ја нарушува „идеалната состојба на телото“. И како што рајската Ева случајно го дознава она што не треба да го знае, така и европската Ева случајно го запознава асимилираниот Американец: рајот што го познавала престанал да биде тоа. Она што Вили го открива е самотијата, а самотијата се претвора во пекол дури тогаш кога во некој ќе се предвиди можноста за нејзино укинување.

Со тоа редоследот на настаните во филмот, како и насловот на филмот, може да се интерпретира како Џармушова не критика, туку дескрипција на губењето на американската невиност, првенствено низ дознавањето дека рајот е загубен.

### **3.**

Во класичниот холивудски филм Американците се со висок морал и дух. Тие им покажуваат на уморните Европјани и Азијци, затворениците на долгите историски традиции, како треба да

се направи нешто. Џармушовите филмови сугерираат пресврт. Во филмот *Почудно од рајот* Европјанката ги буди Американците од летаргија. И што е најбитно, таа ги потсетува и ги наведува на враќање на класичниот американски живот - патувањето, барањето на среќата. Со тоа иницијалната ситуација на мирување се претвора во патување, но, многу попрецизно звучи - инертно, скоро праволиниско движење. Како што инертноста на телото е темел на неговото мирување, иста е и причината за неговото движење.

Но, со доаѓањето на целта работите сепак се менуваат. Блесокот од емоции резултира со авантура, која ќе резултира со повторна осаменост. Крајот на филмот е двојно знаковит: Американците, иако Европјаните можат да ги придвижат, на крајот од нив не добиваат ништо. Од друга страна, крајот на филмот покажува дека Џармуш се занимава со паралелните, но инкомпатибилни животни патишта на своите ликови, и со тоа разделбата е нужна.

## Ч.

Темелната отсутност на историчното, која е битна спротивставеност на американскиот класичен филм, јасно е експлицирана низ Џармушовиот режисерски стил.

Иако приказната постои, Џармуш ја уништува со минималистичка, аскетска режија. Иако поделен со три меѓунаслови (*Новиот свет*, *Егна тогина ѝогоцна* и *Рај*), филмот го сочинуваат две јасно одвоени целини: случувањата во Њујорк и патувањето во Кливленд, а потоа и на Флорида. Но, и за нив се карактеристични две работи: репетитивноста како еден вид експерименталност, и дескриптивноста манифестирана низ многу изменетата улога на хоризонталните агли на камерата. Овие постапки скоро потполно ја соголдуваат многу просирната наративна нитка, но, нарацијата Џармуш ни еден момент не престанува да ја контролира.

Бидејќи темелната ситуација е инертноста, а перспективата а-исторична, многу ретки се поместувањата на камерата. Во целиот филм постои само едно латерално возење со камерата и тоа на самиот почеток на филмот кога Ева поминува низ Њујоршкото предградие. После тоа, секоја ситуација е прикажана од неколку различни хоризонтални агли, а темелни монтажни премини се затемнувањата. Честата и нагласена употреба на хоризонталните агли на камерата не ја нагласува само статичноста на поединечниот кадар, туку сугерира и потполна просторна дезориентација на ликовите. Според тоа, многу е интересно како Џармуш го реализира патувањето: камерата е сместена во автомобил, па ниеден дел од околината не е препознатлив. Така и не е необично што при тргнувањето на пат, двајцата пријатели ќе сопрат еден случаен минувач и ќе го прашаат во кој правец е Кливленд.

Но, според крајот на филмот, со натрупување на фабуларните елементи, се менуваат и визуелните од кои се набљудуваат поединечни сцени. Така камерата сè почесто се наоѓа во екстериер, а плановите се сè пошироки.

Индикативна е и отсутноста на вертикалните агли. Имено, вертикалните агли го деформираат снимениот објект и со самото тоа, носат видлив значаен набој. Во целиот филм постои само еден





екстреман горен рекурс и тоа во моментот кога Вили и Еди, по партијата покер, одлучуваат да ја посетат Ева.

Меѓутоа, отсутноста на вертикалните агли носи многу јасно значење. Бидејќи тие, заради деформирањето на прикажаните предмети, се оптоварени со значење - реторички, психолошки итн. - нивната отсутност укажува на Џармушовата склоност кон дедраматизација, антипсихологија, рушење на наративната кохезија и избегнување (привидно?) на критичкиот коментар.

Тоа се елементи што Џармуш ѝ ги должи на Њујоршката школа. Но, токму тие упатуваат и на „класичните, холивудски“ елементи на Џармушовата режија.

Имено, минималистичката и аскетска режисерска постапка оптимално е функционална, и всушност, во функција на кршливата наративна структура. Отсутноста на нагласени визуелни сензации овозможува јасно препознавање на фабуларната, нагласено литерарна конструкција, па, во врска со тоа, и максималното концентрирање кон односот човек-свет (општество, историја) што е една од битните карактеристики на класичниот холивудски филм.

Во таа смисла, Џармуш е прв американски автор, како што тоа е и Роберт Алтман. Тој, имено, режисерскиот пристап на Њујоршката школа го ускладува со наративноста на Холивуд на тој начин што од една страна ја минимализира њујоршката експерименталната постапка, а од друга, исто така, ја поедноставува и ја сведува на само еден аспект разгранетата холивудска фабула. Со поврзување на овие доминантни струи во американскиот филм, Џармуш го искажува не само својот став кон „класичните“ и „авангардни“ американски вредности, туку и кон „класичните“ и „авангардни“ духовни вредности, најјасно експлицирани низ американскиот филм. Според тоа, да заклучиме: „класичната холивудска содржина“ од една и „авангардниот, експериментален“ пристап од друга страна, е предмет со кој се занимава Џармуш во *Почудно од рајот*. Бидејќи класичниот филм експлицира и класични, традиционални вредности, додека Њујорк, со експеримент (понекогаш и со документаризам) ги доведува во прашање, Џармуш преку „конфликтот“ на глобалните филмски определувања ќе ги опише и глобалните противречности на американското општество и неговата популарна култура.

### Jim about Film (извадоци од интервјуа):

Тешко ми е да протолкувам што се случи со ненадејната популарност на мојот втор филм *Почудно од рајот*. Изгледа имав многу среќа. Филмот го снимив во време кога луѓето беа уморни. Тогаш MTV беше на својот почеток. Луѓето беа заситени од постојано истиот имиџ, движење. Филмот беше моја реакција на тоа и против тоа. Некако луѓето се заинтересираа за тој филм што не можев да претпоставам за време на снимањето. Се обидувавме да направиме филм што ќе ни се допадне нам, на актерите, на луѓето што го правеа филмот. Имавме среќа што луѓето отидоа да го гледаат, а не верувавме дека ќе одат да го гледаат.

*Многумина вашата работа ја поврзуваат со њујоршките минималисти. Меѓутоа, се чини дека режисериите што вие најмногу ги цените (мислам на Годар, Ривеш, Николас Реј и др.) не се, ако сè се земе во предвид, баш минималисти.*

Јас всушност не знам што е точно њујоршкиот минимализам. Јас сакам чисти работи кои не се преоптоварени со вишок идеи ниту со визуелни стимулации. Јас сакам минималистички слики, исто така. Но истовремено сакам работи кои многу се разликуваат од моите естетски критериуми. На пример, ги сакам филмовите на Касаветис и Роберт Франк, бидејќи се интуитивни. Го сакам дури и начинот на кои се снимени, многу од нив со камера на рака. Тоа ми е толку чудно и со тоа сум посебно импресиониран, бидејќи јас не сум во состојба тоа да го направам. Значи, тешко е да се говори за влијанијата: понекогаш на човек повеќе влијаат работи кои се далеку од неговите естетските принципи отколку оние што му се поблизу.

*Каков вид помош ви дадоа групиите режисери во шеќот на снимањето на „Почудно од рајот“?*

Вендерс и неговиот продуцент Крис Севернич ми помогаа од самиот почеток давајќи ми филмска лента која им преостанала од „Сосвојба на нештата“. Крис ми велеше: „Зошто ти не би направил филм од пет минути? Можеби би можеле да го дистрибуираме како краткометражен филм и да го прикажеме пред „Сосвојба на нештата“?“ Ми остана уште четириесет до педесет минути филм и јас почнав да пишувам нешто што би траело половина час. На следната средба им реков: „Мислам дека би можел да направам нешто евтино во текот на следниот викенд“. Ми одговорија: „Добро, имаш четириесет минути филмска лента за филм од половина час и ние сме спремни да го финансираме тоа со минимален буџет“. Според тоа, компанијата “Grey city” го финансираше најголемиот дел од филмот: кусометражниот филм чинеше 8000 долари, јас дадов 2000 и тие остатокот. После тоа за време на монтажата на првиот дел, јас напишав долгометражен филм со продолжение на приказната и додека барав пари за продолжување на снимањето, “Grey city” почна со снимање на еден друг проект и така не можеше да ми помогне мене. Пол Бартел се заинтересира за проектот кога го виде кусометражниот филм: тој немаше средства за финансирање на остатокот од филмот, но ми позајми сума која морав да ја вратам на компанијата “Grey city” за легално да можам да најдам друг продуцент. За долгата верзија Жан-Мари Штрауб и Даниела ми дадоа филмска лента која им останала од филмот “Amerika Rapports de classes”, кој е снимен во Соединетите Држави. Тоа го искористив за црните „бланкови“ во филмот. Бидејќи на негативот не е доволно да се прават црни вметнувања, треба да се користи филмската лента која треба да се развие дури и ако не била експонирана, за да добиете јасен

негатив од кој се прави црна копија. Така филмската лента што тие ми ја дадоа е користена за црните делови: потоа, кога дојдов до пари, им го вратив својот долг.

● Од друга страна, додека го монтирав првиот дел од филмот во својот стан на „мовиола“ со вертикален екран, Роберт Франк доаѓаше два пати седмично да го види напредокот и ритамот на филмот. Тој најмногу ми помагаше да го најдам вистинскиот ритам; на едно место сугерираше да го променам редот на секвенците и така остана и во дефинитивната верзија.

*Значи, „Почудно од рајош“ беше многу евџин филм?*

● Сакате да кажете многу беден. Кога отседнавме во тој мал хотел на Флорида, во него се смести целата екипа. Беа само четири соби. Немавме доволно кревети, па наизменично спиевме на подот.

Сцена од филмот  
Stranger than Paradise



Јурица Павичиќ

## СО ДИВЕРЗИЈА ПРОТИВ КАУЗАЛНОСТА (DOWN BY LAW)

Филмот *Пог удароѝ на законоѝ* (Down by law) има посебно место во филмографијата на Џим Џармуш. Прво, со тоа што е среден: опусот на овој режисер се дели на филмови пред и филмови по овој: поетски поинаку, продукциски поинаку и различни преокупации. Понатаму, *Пог удароѝ на законоѝ* прв пат на Џармуш му ја донесува неподелената љубов на филмската публика: иако уште *Почудно од рајоѝ* на авторот му донесе награда во Кан и респект на публиката, *Пог удароѝ на законоѝ* со својот комерцијален успех (незамислив за црно-бел независен филм) го направи Џармуш институција на современата култура.

Тој филм е толку посебен, иако на прв поглед е бескрајно едноставен. Познавачите на раниот и доцниот Џармуш (колку таквата поделба има смисла кај режисер со само пет филма?) отпрвин нема да ги пронајдат оние преокупации, барем не формалните, својствени за првите и подоцните негови филмови. *Почудно од рајоѝ*, пофален во Кан 1985., покажуваше авангардна склоност кон формалниот експеримент. Гадните долги затемнувања, потоа цикличната композиција кадар-секвенца која по правило завршува како што почнува, потоа експериментите со полутоталот во ентериер и статичната камера, дијалогот во текот на затемнувањето и должината на кадарот (најчесто за должина поголем од вистинската) го правеа *Почудно од рајоѝ* формално бизарен, крајно апстрактен филм кој познавачите на Озу ги наведуваше на паралели. Во *Пог удароѝ на законоѝ* тоа едвај го има. Џармуш и понатаму го користи black-out-от, но ни оддалеку така радикализиран. Се откажува од цикличноста на кадарот и неговата должина и го покажува многу поекономичното, понаративното и понеутралното лице на својот стил.



*Под удароџ на законоџ* не ги поседува ниту темелните карактеристики на Њујоршката школа, на *Таинствениоџ воз* и на *Ноќ на земјаџа*. Овие два филма експериментираат со премисите на секое раскажување: ликот, просторот и времето. За разлика од нив, *Под удароџ на законоџ* делува безнадежно поедноставно: типична пикареска со изгланцани епизоди, праволиниски континуитет и една фабуларна линија. И според типологијата на завршницата, *Под удароџ на законоџ* не ги повторува екстремите на другите Џармушови филмови. Додека *Почудно од рајоџ* има помалку повеќе затворен крај со елементи на *deus ex machina*, а *Таинствениоџ воз* потполно отворен крај, *Под удароџ на законоџ* е мешавина: нагло доаѓа крајот, никако органски или очекуван, но донесува исполнување и разрешување: во таа смисла не е отворен бидејќи ги исцрпува своите средни мотиви: Роберто Бенињи се жени, а Том Вејтс и Џон Лури се разидуваат. Конечно, *Под удароџ на законоџ* нема ни така очигледна метатекстуална врска како *Почудно од рајоџ* (според Озу, чии филмови ликот ги набројува како коњи од извештај за коњска трка) или *Таинствениоџ воз* (кон Елвис Присли и митот за Грејсленд). Она што јасно се гледа во секој кадар од филмот, е фасцинацијата од Луизијана, и тоа подеднакво од француската колонијална архитектура на Њу Орлеанс, топлата и влажна клима која тера на повраќање, како и од лавиринтите на мочуришната делта на Мисисипи - од просторите кои, со промени потребни заради отсутноста на бојата, слично ги третира Волтер Хил во *Јужниоџ комфор*. Во интервјуто со Џон Вретал од 1989. Џармуш вели:

*„Ако џаџуваше џо внатрешноџа на Америка, наговор од толемиџе трагови, џоџаш џаа ви изгледа како да е временски искривена. Повеќеџо Американци навистина веруваат дека Америка е центар на свеџоџ, а дека секаде околу нив е економијаџа на џреџиоџ свеџ. Тоа е она чувџтво дека Америка заџанала на врвоџ од својаџа моќ во џедесетџиџте и јас уживам во своџте филмови да то дадам овој вид безвременоџ, иако сџоред моеџо мислење сџе џие се сџаќ во сеџашноџа“.*

Овде тоа е надисториско, од архетипови создадено опросторување доведено до крајност: *Под удароџ на законоџ* би можел да се случува и во средниот век. Една точка на врзување сигурно е долгото ноќно возење низ Њу Орлеанс со кое започнува филмот следено со песната на Вејтс, *Jockey Full of Bourbon* од албумот *Rain dogs*. Доволно за убивање на дејството: во тие две минути гледачот е избомбардиран од Џармушовото гледање на Америка како историска канта за губре. Никаде како тука Џармуш не е ученик на Антоњони. Иако меѓу нив има сличности (мотивот на патувањето и склоноста кон кампување), сепак никогаш не биле поблизу отколку во постојаното повторување на мотивот на културолошката традиција, посебно на архитектурата, а кај Џармуш и на јазикот и музиката, со кои ликовите не се во состојба да комуницираат.

Секако, *Под удароџ на законоџ* доведува некои Џармушови преокупации до оргазам. Така е со неговата фасцинација со јазичките каламбури, билингвизмот, јазичните грешки и комуникациските тешкотии: ова е извор и на бескрајната забавност на филмот - доволно е да се сетиме на сцената кога пијаниот Вејтс на Бенињи-евиот поздрав одговара „buzz of“ (шетај, кидај), кој сфаќајќи го тоа како поздрав, го запишува во тефтерчето како фраза, и ја вежба за нејзина употреба (*Thank you. Buzz of you too*). Освен тоа, мотивот на патот, присутен во повеќе ето филмови на Џармуш, овде е најчист. Патот е изгледа најстар раскажувачки мотив воопшто. Тој функционира во бројни филмови, меѓу нив и во оние на Вим Вендерс, кои речиси сигурно ја

имаат структурата на „pilgrims progress“: *Алиса во траговише, Состојба на нештата, Со шекош на времето, Лешо во трагош*, па и неодамнешниот *До крајош на свешош*. И Вендерс и Цармуш беа ученици на Николас Реј (врската на обајцата со учителот е посебно прашање), и во првата фаза на рецепција на Цармуш кај нас, кога беше помалку-повеќе познат само по *Пог ударош на законош*, овие два режисери претерано беа доведувани во врска: претежно по мотивот на патот. Но, токму местото на нивната сличност е и место каде тие два великана на современиот филм се разидуваат: се разидуваат како Европјанин и Американец, како модернист и пост-модернист, и конечно, како филмаш на седумдесеттите и филмаш на осумдесеттите.

Сите Вендерсови патувања се алегија и сите завршуваат или со запознавање на „состојбата на нештата“ или со дефинитивна неможност за тоа откривање. Наспроти тоа, Цармушовото патување на тројцата пробисвети низ Луизијана е лишено од секаква алегоричност. Од неколку причини: прво, добро е мотивирано, што не е баш случајно кај режисер кој баш и не внимава на каузалната цврстина на дејствието; второ, тоа не донесува никаков квалитативен скок во животот и свеста на ликовите. Во последната сцена на крстопатот Том Вејтс и Џон Лури се разделуваат без ракување по авантурата. Животот на ниен од нив не е променет со средбата и двајцата му се враќаат на минатиот живот, статичен и беспомошен: филмот, да се потсетиме, почнува со брбореењето на нивните жени. Ликовите се како точки кои се сретнале во просторот и без интеракција го продолжиле патот во општата ентропија. Значи, целата авантура во *Пог ударош на законош* има функција на онаа просторна и/или временска точка од *Таинствениош воз* и *Ноќ на земјата*. Она што во подоцнежните филмови го интересираше како екстензија, натрупување на просторно-временските коинциденции и испитување на случајот како негација на смисленото раскажување, овде го интересира како интензија: целиот *Пог ударош на законош* е еден таков случај. Додека институцијата на причините и последиците во подоцнежните филмови е нарушена со самата структура на омнибусот кој врзува без органска врска, овде каузалноста е нападната во внатрешноста на приказната. Во *Пог ударош на законош* пробисветите доаѓаат во затвор невини, а добриот како убиец. Ликовите бегаат од затворот без објаснување, како што е необјасливо кога Николета Браши среде џунглата во Мисисипи го наоѓа баш - Бенињи. И на крај, целиот сплет од настани резултира, како што рековме, со тоа што со протагонистите ништо не се случи. Приказната немаше последица. А тоа во некоја рака е и спротивно на дефиницијата на приказната како премин од еден стабилен состав во друг, според Лотман, да речеме.

Цармуш во едно интервју рече дека „многу често мислише му одлукуваат и почнува да замислува што се случува помеѓу моментише во драмата кои се следаат. И што е некако шокму она што се обидувам да го направам, да не ти покажувам драмскише моменти, туку на публикаш да ѝ прејушам да забележи што се случува меѓу нив“. И во *Пог ударош на законош* и во другите филмови, тој елиптично ги прескокнува динамичките и преломни мотиви: затворањето, бегството од затворот, Бенињи-евото додворување на Браши. Тој дозволува да не шокира fait accompli : тоа дека јунаците се наоѓаат во затвор, дека избегале од него, дека Бенињи и Браши се прегрнуваат. Освен тоа, како што покажавме, целиот филм ја повторува цикличната структура: почетна положба, движење и случување, па враќање кон иницијалната точка. Во овој филм ја нема цикличноста на ниво на кадар, но ја има филмот во целина, како и секоја секвенца посебно. Пример се антологиските секвенци од затворот, на пр. она кога затворениците скандираат: I scream you scream

we all scream for Ice cream, или онаа кога Бенињи проповеда како на картање убил човек со билијарска кугла. Двете ја повторуваат наведената структура: статична почетна ситуација, потоа ненадеен настан кој ескалира, и во часот кога очекуваме еднакво коренити последици следи враќање на старата состојба без очекуваните промени. Секако, со структуралистички речник, станува збор за остра минус-постапка која ги иронизира конвенциите на раскажувањето: линеарен развој, причинска-последичност, настанот како таков, а на врвот од сето тоа е иронизирањето на алегориската компонента на раскажувањето. На таа постапка *Под удароџ на законоџ* ѝ ја должи својата забавност, но и својата енигматична отвореност и необјаснивост. Тој е диверзија против каузалноста и затвореноста.

Иако на прв поглед „обичен“, *Под удароџ на законоџ* е филм во кој Џармуш нуди можеби најмногу во тој правец. Она што го опседнува во другите филмови на нивото на иманентниот филмски израз (монтажи, кадрирање, возење), или на нивото на композицијата, овде е интегрирано во приказната во целост и во секвенцата како наративна градивна „новела“. Според тоа *Под удароџ на законоџ* се наоѓа на средината не само хронолошки. Тој во многу нешта е и најсложен филм на Џармуш кој мора да совлада многу тешкотии и кој најдискретно ги презентира авторовите интереси. Затоа и не е чудно што станува збор за најпопуларниот филм на Џармуш.



#### **Jim about Film** (извадоци од интервјуа):

*Како то дефинираше англискиот израз „down by law“?*

● Тоа е комплицирано. “Down by law” е израз од сленгот на црнечкиот јазик кого првпат го сретнав во Њујорк во врска со „Хипхоп-от“. Изразот потекнува од Јужен Бронкс. Колку што знам, се појавил некаде во дваесеттите години кога Црнциите почнале да доаѓаат од селата во урбаните зони на Северот. Оној момент кога тие сметале дека ги запознале градските улици, или кога тоа и останатите го мислеле за нив, тие биле “down by law” (притиснати од законот). Такво објаснување најдов во речничкиот сленг. Меѓутоа, од тогаш овој израз се користел во затворите, каде означувал нешто што поврзува цврсто, братски: ако некој бил “down by law”,

тоа значело дека бил брат по крв за вас - ако тој прв излезел од затворот, тогаш тој ја преземал грижата за вашето семејство. Потоа, во седумдесеттите години, овој израз се користел во сленг меѓу малолетничките банди, и и во овој случај значел нешто крајно братско: ако е некој “down by law”, со вас, тоа главно значело дека без страв сте можеле да му го доверите дури и вашиот живот. Во меѓувреме тој израз ја загубил својата сила и сега значи дека некој е близок со вас или дека ви е нешто блиско. Тоа веќе ја нема онаа сила од некогаш.

Го сакам овој наслов, затоа што ако во сленгот не се знае овој израз, може да се претпостави дека значи токму спротивно, дека значи „укинат со закон“: додека всушност тој значи нешто во ред - ОК. Ја сакам оваа двосмисленост, односно идејата дека тоа е против смислата, дека има обратна смисла.

*Кога филмот го претставувавте во Торонто и Њујорк, рековте дека ги пошшикнувавте актериите да глумат неискрено.*

● Тоа беше шега помеѓу Том Вејтс, Џон Лури, Роберто Беињи и мене за време на снимањето на филмот. Кога актерите не беа доволно суптилни, придружувајќи се кон нивната игра, им зборував после снимањето: „Игрите премногу добро - ние би сакале да глумите помалку искрено“. Тоа беше само шега актерите да се поттикнат за подобра глума. За мене беше важно дека личностите Џек и Зак имаа иста концепција на животот и дека всушност се наоѓаат во исти животни околности - несвесни за своите сопствени слабости, двајцата се на пат да потонат. Не сакав тив двајца да имаат различни концепции зошто тогаш Роберто во однос на нив би имал друг ефект. На самиот почеток, кога почнувавме со работата, Џон и Том сакаа да им одредам поинакви концепции отколку што имав замислено, што според моето мислење не би можело да биде дел од приказната која ја замислив.

*Интересно е дека улогата на Роберто, спротивно на нивните улоги, изгледа како нешто полно дефинирана. Ние не знаеме зошто тој доаѓа во Америка, и фактот дека ние подоцна не го гледаме убиството што го врши, а го доведуваат во затворот, то менува нашиот однос кон него. Всушност, изгледа како Роберто да постои во друг поредок на нештата отколку во стварноста во која живеат и останатите.*

● Освен фактот што тој е непоправлив оптимист, неговата фантазија е многу отворена, полна со впечатоци од поезијата и филмовите кои ги гледал, впечатоци кои на другите личности не им се така блиски. Кога Роберто цитира исечок од Волт Витмен на италијански, во секвенцата во затворот, и кога личноста што ја толкува Том Вејтс ќе викне „Волт Витман“ - тоа е како да се присетува на некое име што го чул уште во училиштето, но во секој случај тоа нему ништо не му значи, не сочинува дел од неговата свест.

*Уште еден пример во врска со Роберто е и тоа дека не се знае како излегуваат од затворот.*

● Имате право. Постои една нејасна идеја како би можеле да избегаат од затворот, идеја што тој ја гледал во некој американски филм во Италија. Но, можеби затоа што јас сакам да пишувам за личност - собирам ситни елементи мислејќи на личноста, а тогаш тоа ме води кон одвивање на дејството во кое ја вклопувам личноста, затоа елементите од самата приказна не се за мене од посебна важност. Мислам дека и со толку минимално дејство можам да извлечам ситуација која во нормални услови изгледа неверојатна и неприфатлива за публиката. Но, публиката сака





да ја прифати бидејќи е содржана во тие личности, а не во самиот заплет со вообичаените прес-врти. Слично е и во *Почудно од рајот* кога Ева по грешка се наоѓа со голема сума пари. Исто е и кога таа оди на аеродромот во Флорида за да фати авион за Будимпешта. Нормално, публиката не би требало да прифати такви работи, како ни толку сцени од затворот, па ни откритието на Николета во мочуриштето.

*Она во што сѐ посебно јаки е начинот на кој англискиот јазик се искривува и незабележливо се збогатува кога то говори странци. Во своите млади денови се занимавал со преведување на поезија од јазик што не го разбиравал. Сега буквално ги исполнувал своите филмови со странци кои зборуваат англиски. „Под ударот на законот“ и вашиот подоцен крашок филм „Кафе и цигари“ профитираа од присвојето и инспирирацијата од ѝнр. „Игдин“ англиски, кога во филмот го зборува шокму Роберто Бенињи. Па, иако смењето на сметка на странците не е некоја рејка форма на хумор, кај вас што поминува бидејќи вие го употребувалте кога сè ќе шрине наоѓаку.*

● Ги сакам грешките што ги прават луѓето изразувајќи се; тие некако ви даваат подлабоко чувство за ликот, отколку тој да говори совршено точно. Тоа е дел од нивната личност. Грешките често се многу поинтересни од исправно направените работи. *Под ударот на законот* е филм токму за тоа: Бобовото чувство за англискиот јазик навистина не е совршено, но тој сепак може да комуницира со секој Американец во филмот, многу полесно отколку што тие успеваат меѓусебно.

*Беренис Рејно имаше интересна идеја за кадрирањето на „Под ударот на законот“. Нејзината композиција е многу згусната по висината и длабината на кадарот, со линии кои се губат само на лево и на десно, но не и пред, над и под случувањата во кадарот. Во „Почудно од рајот“ има повеќе разни кадрави кои не можат да се видат во овој филм.*

● „Рајот“ за мене беше филм за начинот на гледање на работите и самиот облик на филмот го нагласува тоа: *Под ударот на законот* - тоа е да се покаже поинаква перспектива на работите со помош на таа ангелска личност, Роберто. Тоа е она што го сугерираше стилот на снимањето. Значи, во внатрешноста на секвенцата постојат разни гледишта на акцијата, но личностите се цврсто поставени во кадарот, во некоја рака поцврсто и од „Рајот“. На пример, многу сцени имаат голема длабина на кадарот - сцените на почетокот со Џек и Боби и со Зак и Лорета. Нема

ни една снимка на една личност а другата личност да не се наоѓа во длабината на кадарот. Нема ни гро-плани, ни резони, ни субјективни кадри, освен ако личноста е во самиот кадар. Постои, значи, некој вид затворање во кадарот, иако постои отворање од друг агол и од друга перспектива на истата сцена.

Роби Милер и јас многу разговаравме за визуелната вертикала на класичниот „црн филм“ од крајот на четириесеттите - кој беше врзан за урбаниот амбиент - и за секогаш хоризонталната композиција на вестернот - заради пејсажот. А ние сакавме, на некој начин, да најдеме средина, истовремено чувајќи го логичниот стил за сите три дела во филмот. Првиот дел е силно урбан, средниот дел комплетно се одигрува во затворска ќелија, а третиот дел се одвива надвор, во природен амбиент. Ние се обидовме да најдеме композиција која би била нешто помеѓу овие две - ниту хоризонтална ниту вертикална, композиција која би имала стилистичка линија, а притоа личностите да бидат во внатрешноста на кадарот.

*Како да ѝ остои ошсуство на случување „надвор од кадарот“. Единствени моменти во кои се чувствува тоа „надвор од кадарот“, тоа се страничните шревелинзи.*

● Дури и тогаш, личностите се задржани во кадарот. Освен во прологот, каде нема никаква личност. Целиот почеток беше само начин да се сугерира темата на филмот: да се напушти нешто. Првиот тревелинг почнува со многу краток фиксен кадар на мртвечка кола, а потоа камерата се оддалечува. Сите останати кадри пред шпицата се во движење, освен кратките снимки при претставувањето на личностите.

*Зошто филмот ѝ оочнавше со мртвечка кола?*

● Од лични причини. И затоа што, личностите на Џек и Зак за мене се токму во процес на духовно умирање - тие не се свесни ниту за самите себе ниту за своите можности, тие се одрекоа од сè и паѓаат сè пониско додека не го допрат дното, т.е. додека не се најдат во затворот “Orleans Parish Prison”.

#### Пост-Скриптур

1. Кај Роби Милер ме изненадуваше сето она што го правеше за секоја секвенца: тој го читаше сценариото, тогаш тој и јас разговаравме за тоа, не за начинот како треба да се снима, туку за она што тоа емоционално би значело за приказната, а што за секој нас посебно. Општо, бевме многу блиски, само понекогаш дававме донекаде различни објаснувања. На темелот на овие разговори тој го подесуваше осветлувањето. Значи, тој го подесуваше светлото врз основа на нашите разговори, а не од моментот кога актерот ќе биде осветлен и ќе почне да го зборува својот драмски текст. Со тоа навистина бев импресиониран бидејќи јас никогаш не размислував технички на тој начин. Тоа во голема мерка е причина поради која последниот дел од филмот личи на бајка... Роби го најде патот за постигнување на таа атмосфера. Тоа е како да се работи однатре кон надвор, а не однадвор кон внатре. Немавме „стар борд“, за кадрите одлучувавме на самото место на снимањето.

2. Кога зборувате за сличностите помеѓу „Рајот“ и *Пог ударот на законот*, тоа е смешно зошто едни новинари го напаѓаа *Пог ударот на законот* затоа што не личи доволно на „Рајот“, а други затоа што личи премногу. За мене е најважно што учам на грешките: многу помалку научувам од она што одело без проблеми. Кога би можел, би сакал да заборавам на очекувањата на другите. Има работи кои во *Пог ударот на законот*, според мене, не функционираат добро: многу беше отфрлено при монтажата, но тоа се работи од кои најмногу научив.



**Драган Јурак**

## **ДИСТОРЗИЈА (mystery train)**

*Таинствениот воз* е склопен од три приказни: *Far from Yokohama*, *A Ghost* и *Lost in Space*. Во првата, воведната, двајца јапонски тинејџери (ги глумат дебитантите Масатоши Нагасае и Јуки Кудох) со воз стигнуваат во Мемфис. Тој го сака Карл Перкинс, таа Елвис, а првиот ден го посетуваат Сан студиото. Ноќта ја поминуваат во сиромашен хотел сместен во црнечката четврт. Втората епизода, во која глумат Николета Браши (настапуваше и во *Под ударот на законот*) и Елизабет Брако (жена на Роберто Бенињи, играла и во *Бојата на парите*), е приказна за Италијанката која во Мемфис дошла по телото на својот починат маж за да го однесе во Италија. Таа ја поминува ноќта во истиот хотел во кој отседнаа и младите Јапонци, делејќи ја собата со случајната познаничка - девојката која тој ден го напуштила своето момче со намера утредента да отпатува од градот. Третата, завршна епизода, *Загубени во вселената*, е приказна за напуштеното момче (го игра Џое Страмер) на девојката од втората епизода. Тој, Англичанец кој личи на Елвис, живее во Мемфис и се дружи со црнци. Во пијанство го убива сопственикот на една продавница за пијалок, расист, а потоа со братот на својата бивша девојка и со еден црн пријател ја поминува ноќта во истиот хотел, криејќи се од полицијата. Пред зората, во несреќен случај, момчето со пиштол го ранува својот шура кој го спречи при обидот за самоубиство.

Значи, се работи за три посебни приказни кои се одвиваат во временска и тесно-просторна паралела. Некои заеднички драматуршки нитки ги делат дури последните две епизоди. Џармушовите симултани настани се во традицијата на Фокнер, Алтман (Нешвил) и Куросава (Рашомон). Но за разлика од филмот на Куросава, во кој постојат повеќе верзии на една при-

казна, кај Цармуш наоѓаме различни приказни, но во иста временска рамнина. Временските меѓи на настаните Цармуш ги прави многу педантно и ефектно. Како часовник кој временски го одредува дејствието, во филмот се појавува воз кој поминува преку мостот во близината на хотелот. Ваквата драматуршка употреба на возот, како што сугерира и самиот наслов на филмот, ги воведува во дејствие импресионистичко-надреалните елементи. Неговото поминување преку мостот спојува најразлични судбини и егзистенции, вовлекувајќи ги во повеќедимензионален склоп на паралелно постоење, во склоп кој истовремено е и шизоиден, и патетичен, објективно и субјективно поместен од егзистенцијално нормалното лежиште, зол и таинствен, колку психички толку и физички. Одвивањето на дејствието со прецизност на часовник го потврдува и локалната радио-станица (Том Вејтс како Ди-Џеј), повторувањето три пати (во сите три епизоди) на градот Maches, потоа кафулето Shades покрај кое поминуваат носителите на дејствието, или како во последната епизода во која се одвива и самото дејствие. Сè се тоа временски, но и просторни рамки на филмското дејство - дејство кое, заради различните интерференции, е на самиот раб од хаосот. Во таа смисла, секое ново (повторно) емитување на песната Blue moon на локалната радио-станица, самата песна ја става во нови рамки. Нејзиниот емоционален и симболичен набој варира од епизодата со младите Јапонци до завршната епизода со Страмер - кому црниот пријател му вели дека тоа е песна за него. Blue moon е три пати отсвирена, а дури во последната епизода падна на своето место, со оглед на текстот на песната и Страмеровата судбина.

Ист е случајот со изговарањето на името Maches. Јапонските тинејџери случајно го споменуваат - погрешно изговарајќи го зборот matches (кибрит) - додека за Страмер тој претставува судбина, зошто неговата девојка има намера да оди таму. Понатаму, целиот филм е проникнат со кафкијанската присутност на Елвис, било во песните - Mystery train, Blue moon, било на сликите - во секоја хотелска соба виси Елвисова фотографија; било во постојаното споменување на неговото име; било во појавувањето на неговиот дух, во епизодата со Италијанката. Како и возот, гласот на Вејтс на радиото, кафулето Shades, Matches, и Елвис е спојка која врзувајќи ги паралелните светови, истовремено самите ги дисторзира.

По својата наративно-рецепциска структура, *Таинствениот воз* е ретро филм, неговата слика е комплетна дури кога ќе помине и последниот кадар од проекцијата. Заради тоа, филмот може да се нарече неизбалансиран. На пример, првата епизода е само прва карта - штура, груба и поедноставена - за која може да се каже дека оди на душа на јапонските продуценти (Кунихиро, Хирате и Хидеаки Суда). Но, каква и да е, а таа е монотона, позерска, вендеровска во негативна смисла на тој збор, празна во најширока смисла - сепак има свое место во композицијата на филмот. Без таа воведна епизода филмот ја губи рамнотежата, т.е. местото на рефлексивната следните епизоди. Таа е недуховита, поради што зрачи со атмосфера на помал отпор, но нејзината конструкциска улога е недискутабилна.

Следната епизода, *Дух*, е пополна од првата, но исто така го носи крстот на рамнотежата-рефлексивна, својата темелна примена. Нејзината полнотија, меѓу другото, се отчитува во појавата на Страмеровата вереница, бидејќи на тоа место почнува да се одмотува приказната. Во прашање е, изгледа, раскажувачки парадокс, бидејќи драматуршката експозиција се појавува дури по две третини од траењето на филмот. Но станува збор само за привиден парадокс, бидејќи вистинската

експозиција во *Таинствениот воз* е неговата прва епизода, која ги поставува временските и просторни текстури на филмот. Со воведување на вереницата во филмот, Џармуш се потпрел на драматуршки понабиена конструкција. Болната



недуховитост на првата епизода овде полека се губи, и физиономијата полека почнува да се обликува. Концептот може да се насети, филмот доби свој потпирач, а последната епизода ја собра градбата на својот климакс, и епилог. За разлика од првиот дел, *Дух* е многу пожива приказна, не само поради нејзиното место во конструкцијата на делото, туку и поради тоа што Џармуш овде е помалку инженер, помалку артифициелен отколку во првата приказна. Ликот на Италијанката, иако статичен, во однос на јапонските тинејџери има свој шарм, а и самата сцена на појавувањето на Елвисовиот дух е повеќе од прифатлива - што значи дека може да функционира и надвор од конструкцијата, чиј е дел.

*Зајубени во вселената*, завршната епизода на филмот, е целта на *Таинствениот воз*. Сè што дотогаш е прикажано во филмот, апсолутно е подредено на таа епизода. Камерата двапати помина покрај *Shades*, за третиот пат да може да влезе во него; *Blue moon* мораше двапати да биде отсвирена пред третата приказна; таинствениот истрел, што ги преплаши Јапонците и Италијанката, дури во *Зајубени во вселената* е објаснет; само на *Страмер* името на градот *Maches* му ја означува судбината...

Последната епизода впира сè што пред неа се случувало: *Далеку од Јокохама* и *Дух* се само нозе на кои *Зајубени во вселената* стои. Таквата оценка може да предизвика и сомневање во перфекционизмот на наративната конструкција на Џармуш, бидејќи на сметка на климаксот на филмот условно се поништуваат две третини од неговото траење. Гледано од таа страна, *Таинствениот воз* би можел да се гледа како нерамнотежен и нецеловит филм.

(...) Но, иако поигрувањето со странците во *Таинствениот воз* не може да функционира како самостојна презентација, сепак во склопот на авторскиот хабитус на Џим Џармуш претставува солидна и здрава цигла. Гледајќи во контекст на севкупната филмографија, „странците во Америка“ добија уште една димензија во своето појавување. Впрочем, ни еден Вендерсов лик, иако тоа му беше цел, не спиеше со американски мит - како што тоа го прави *Страмер* во *Таинствениот воз*.

*Таинствениот воз* е добар филм, на свој посебен начин и повеќе од тоа. Тој спаѓа во единствените остварувања чии одеци не се бучни, ни контроверзни, но затоа се набиени со филмофилски интерес кој на крајот прераснува во култ. Како што и *Страмеровата* судбина е трагична, така во некоја рака е трагичен и ореолот „голем болен филм“ што *Таинствениот воз* го носи. Трифо напишал дека тој поим „може да се примени само на многу добри режисери, оние кои во други прилики покажале дека можат да постигнат совршенство“.

## Jim about Film (извадоци од интервјуа):

### *Како е роден „Таинствениот воз“?*

● Како и секогаш, најнапред размислував за актерите кои ги сакав, за луѓето кои ги познавам, со кои имав желба да работам, за кои имав желба да пишувам улоги. Ги имав, значи, во главата поголемиот број од актерите за *Таинствениот воз* пред да почнам да ја пишувам приказната. Почетоците одат од снимањето на *Пог угарош на законош*, па дури и нешто порано. Почнав да пишувам приказна во еден чин: двајца млади заљубени луѓе поминуваат ноќ во хотелска соба. Се расправале без прекин. Отпрвин се помислува дека нема што да прават заедно, а тогаш се забележува дека нивниот однос, колку и конфликтен да изгледа, всушност е многу позитивен. Тоа ми даде идеја... Ја гледав јапонската актерка Јуки Кудох во повеќе филмови. Си реков себеси дека тоа е тоа и дека би можел да ѝ предложам нешто од тој жанр. Бидејќи таа беше Јапонка, многу природно си го поставив прашањето дали и нејзиниот љубовник би требало да биде Јапонец, или спротивно на тоа, од некоја друга националност, за да се зголеми висината на јазичната бариера... Секогаш ги сакав проблемите со јазикот.

Од друга страна, сакав да ѝ понудам нова улога на Николета Браши која играше во *Пог угарош на законош*, сакав да го пронајдам и Скримин Џеј Хоукинс со кого го работев *Почудно од рајош*, а исто така и да му предложам нешто важно на Чинкви Ли... Значи, што би можеле да работат сите тие луѓе заедно? Да се сретнат во некој хотел.

На крајот, додека се обидував да ги спојам тие малку диспаратни идеи, ја читав *Дивити Палми* од Фокнер. Прекрасно чудна наративна структура која на крајот ни самиот Фокнер не ја сакал. Тој напиша две други новели. Неговиот издавач, одбивајќи да ги публикува одвоено („недоволно големи за да се направи книга“) го советуваше да ги спои во еден том, но да ги измеша, да им ги замени поглавјата. Тоа што го направи изгледа божествено.

### *Вашето актерско семејство личи помалку на шеаџарска шруја?*

● Знаете, јас не сум единствениот во тој поглед. Фазбиндер, Годар, Скорсис, многу режисери сакаат да работат со истите луѓе. Тоа е многу важно.

### *Вашето „семејство“ се состои од многу странци... И вашите филмови, според што, говорат за шешкошијата на изразувањето, за штоа да се оди од една до друга шочка, да се стигне некаде... Која би го промениле актерското семејство, дали би ги промениле и вашите сужеа?*

● Не знам. Не планирам проекти и сужеа. Тоа доаѓа така, интуитивно. Во секој случај, немам намера да се откажам од актерите кои моментно ме обиколуваат, но прифаќам и нови елементи, се разбира. Исто така немам намера да ја менувам техничката екипа. Ние заедно растевме, ја научивме работата заедно. Мојот инженер на звук, на пр., е човек со голема култура, страсен љубител на литературата, и тој е, иако има техничка функција на сцената, еден од моите најскапоцени соговорници на планот на естетиката. Од него барам совет кога имам сомневање во поглед на дијалогот... Многу техничари сега би можеле да добијат многу пари работејќи со некој друг.

*Зошто, вие лошо ги плаќајте?*

● Не! Ги плаќам максимално, толку колку мојот буџет смее да поднесе. Но *Таинствениот воз* чинеше 2 800 000 долари. Мојот тонски снимател без проблеми би можел да биде пратен на филм од 15 милиони долари! Имаше понуди.

*Дали сакајте да распологајте со поголеми буџети?*

● Јас сметам дека филмовите имаат премногу пари... Сите режисери што ќе ги прашате, ќе ви кажат дека им недостасува време, а вистината е дека повеќе време значи повеќе пари. Но не треба, како што тоа често е случај, да се започнува филм со еден голем критериум: „Колку?“ Колку пари можат да се извлечат од еден творец? И според парите со кои ќе располагаме, ќе правиме таков и таков вид филм. Нашиот пристап е во потполна спротивност со овој. Ние го заокруживме буџетот за *Таинствениот воз* дури откако сценариото беше напишано. Тој буџет одговараше на она што го сметавме неопходно за да го направиме филмот. Ние тоа го почитувавме. Ограничувањето и принудата ми изгледаат како најдобар начин да се работи.

*За „Таинствениот воз“ откривте сосема нов извор на финансии - јапонската Виктор компанија, појозната како ЈВЦ.*

● Господин Хирату, кој стана мој извршен продуцент, го познавав веќе неколку години пред тоа. После *Почудно од рајот* примив едно многу чудно писмо: „Го сакам вашиот филм. Сакам да испијам пиво со вас. Живеам во Токио“. Одговорив: „Ако поминете низ Њујорк, ОК“. Десет дена подоцна тој беше тука. Станавме пријатели. Ми рече дека сака да произведува филмови, но во JVC немаат одделение за такви работи. Кога го завршив сценариото, јас сеедно му го покажав и тој рече: „Да, JVC е подготвен да произведе еден ваков филм“. Следниот пат дојде во Њујорк со најинтересна понуда и која воедно најмалку обврзуваше - тој не сакаше да ми зборува како да го направам филмот, туку само да вложи пари и да го погледне филмот кога ќе биде готов. Тие беа сосема надвор од она што јас го сметав за своја работа - тие едноставно имаа доверба во мене.

*Всушност, единствено што продуцентите сакаа да променат во „Таинствениот воз“ е фактот дека тука се и два јапонски лика. Тие се триеа дека можеше да се помисли дека тоа е нивен услов за финансирање на филмот. А вие, всушност, веќе го напишавте сценариото за осумнаесетгодишната јапонска актерка Јуки Кудох.*

● Можеби тоа помалку е иронија, но делуваа такашто уште повеќе ми се допаднаа. Се надевам дека повторно ќе работам со нив.

*Во блескавата фототрафија на Роби Милер, „Таинствениот воз“ е вашиот прв филм во боја. Вашиот стил несомнено се збогати од ултра-крајкиот „Почудно од рајот“, во кој секоја сцена се состои од една снимка одвоена со неколку секунди шемени прекин. Но, за разлика од сите американски режисери во осумдесеттите, вие сè уште најголема доверба имате во статичната камера со реткото, повремено користење на светлото.*

● Во извесна мерка, мојата употреба на долгите кадри не претставува никаква разлика за актерите, овозможувајќи им својот лик да го задржат подолго и така да добијат во изразот.

### *Кој е мојовиот избор да снимате во црно-бела техника или во боја?*

-Јас ги сонувам моите идни филмови. И како и целиот свет сонувам или црно-бело или во боја. Тоа е сосема интуитивно. Сеедно ми е кога а постериори тие избори се сместуваат во доменот на веќе однапред создаденото естетско мислење. Или кога се проценува дека црно-белото му припаѓа на минатото. Бојата не ја загрози црно-белата фотографија, ништо повеќе отколку фотографијата сликарството. За возврат, двете постапки бараат различни постапки. Роби Милер (главниот камерман) во тој поглед ме научи на многу работи. Декорите не се избираат на ист начин при снимањето во различни делови од денот. Бело-црното дава помалку информации. Тоа би можело да биде хендикеп, но и предност.

Во мера во која бојата може да ви каже многу повеќе, таа со тоа е и понеопходна. Треба сè да се бира, од нијансата на обоената хартија до нијансата на лажичката. Во *Таинствениот воз*, чуварот на аксесориусот од кого барав пар ножици ми донесе пет, во сите можни нијанси на сино.

Црвениот, како во ентериер така и во екстериер, ковчег што го носат заљубените Јапонци екстремно е обоен. Инсистирав, при отворањето, да се има впечаток како да се гледа внатрешноста на трансисторизирана пошта.

### *Впрочем, сè е многу збиено...*

● Како сликата на Јапонија. Таму има толку мали простори. Објектите се толку мали, а соништата толку големи...

### *Вашиот стил на брза промена на кадрише и немирно движење на камерата, карактеристичен за Холивуд во доцниите осумдесетти, исто така оставава разни барања пред публиката.*

● Доколку композицијата подолго останува на платното, таа со тоа обично добива различни значења и поголема тежина. Тогаш стануваат важни деталите во внатрешноста на снимката, додека кај снимањето набрзина од снимката добивате централна информација, потоа тој исчезнува и тоа е сè што ви треба од него. Тоа е како кога брзате низ музеј за да ја разгледате целата серија слики. Притоа, добивате централно чувство за секоја од нив, но доколку подолго време останете пред некоја од нив, ќе добиете сосема друго чувство на композицијата и дури ќе имате и шанса емотивно да ја доживеете.





*Запрашан зошто слика само хошелски соби и железнички станици, јайонскиот шурисџ во „Таинствениот воз“ одговара дека најверојатно нив ќе ти заборава. Џармуш исто така е решишелен да ти сними оние сџни дејтали на кои во најтолемиот дел групи филмови нема да им се посвети никакво внимание.*

*Многу дејтали во „Таинствениот воз“ почнуваат со дискусиите за релативните заслуги на железничките станици на Мемфис и Јокохама, Карл Перкинс и Елвис Присли; целиот завршен дел се вика „Зајубени во вселената“, признание на класичната ТВ серија од шеесеттите за која вашите ликови сјорат надолго и нашироко. Јасно е дека вие не давате толеми изјави.*

● По стилот на мојата работа е јасно дека често она малото е всушност големо - посебно во дијалогот. Понекогаш најинтимните сцени ги гледате некако помеѓу реченото. Јас имам вистински проблем додека гледам други филмови. Многу често одлутувам во мислите и почнувам да замислувам што се случува меѓу моментите на драмата кои се гледаат. И тоа е некако токму она што сакам да го направам, да не ги прикажувам драмските моменти, туку ѝ препуштам на публиката да забележи што се случува помеѓу нив. Верувам дека за луѓето, само додека ги набљудувате како пијат чај, може да научите многу повеќе отколку ако ги набљудувате како расправаат за филозофијата или кога би повлекле револвери меѓусебе. Поситните детали обично откриваат многу повеќе отколку очигледните работи.

*Вие толку сериозно зборуваате за вашите филмови што се заборава дека тие се всушност комедии.*

● Јас не работам така да седнам и да смислувам вицеви, туку собирам смешни работи кои им се случуваат на луѓето.

*Во срцето на вашиот филм постои контраст помеѓу многу формалното, научно снимање на филмот и она за што вие сметате дека претставува одредено ниво на „американизам“ во дијалозите и тлумања. По беспрекорната лагноција на музичарите Џон Лури и Том Вејнс во вашите последни филмови, англиската публика можеше да ја размрда не баш улагеното присуство на Џо Страммер во „Таинствениот воз“. Но, на крајот на краиштата, вие признавате дека вашите филмови не исјатат онака како што сакате мора да постои извесна мера на нејредвидливост.*

● Филмот никогаш нема да биде совршен. Кога сѐ би имал испланирано, сѐ би изгледало некако мртво и јас би ја загубил волјата за работа. Заради тоа, иако моите филмови се обично многу кратки, никогаш однапред не правев книга на снимање. Од истите причини никогаш не би сакал да имам една од оние видео-ленти во камерата бидејќи тогаш би можел да прилегнам испивајќи и Перриер додека тие снимаат некоја сцена, мислејќи како тоа би можел да го погледнам за момент. Не би морал да внимавам. Таков филм е загуба.

*Со четири филма зад себе Џармуш сѐ уште инсистира на тоа дека сѐ уште то учи својот занает и дека сѐ уште може да то менува својот стил. Но, себеси не може да се замисли како работник во Холивуд -секако, не заради негоспашокош на понуду.*

● Еден дел од типовите таму се ужасни. Затоа се прашував дали тие луѓе ги гледале моите филмови или само го прочитале моето име во Variety.

(...) Но, верувам дека би можел да завршам во затвор бидејќи со задоволство би застрелал некои продуценти... Не ми се допаѓа идејата таму некој бизнисмен, чие претходно искуство се сведува на водење на некаква фабрика за долна облека, да ми кажува како да го направам филмот.

# Стипан Филаковиќ

## НОЌ НА ЗЕМЈАТА (NIGHT ON EARTH)



Сцена од филмот  
Night on Earth

Ниту последниот филм на Џармуш, *Ноќ на земјата* не е исклучок од другите негови филмови, без разлика што не се трудел да се надмине самиот себе и да „направи чекор напред“ во своето творештво. Од сите негови филмови, овој би можел да биде најблизу до „вообичаената“ сценаристичко-режисерска постапка, затоа што сценаристот и режисерот Џармуш ја применил во денешно време ретката формула: омнибус филм.

Да се присетиме дека филмот е таков вид визуелен медиј кој освен просторно (рамката на платното, екранот) има и временско траење. Така во внатрешноста на категоријата филмско време (што е интензивно доживување на новите временски квалитети настанати со преобразба на вистинското време со филмски средства) постои и категорија на драмско време (паралелност помеѓу траењето на дејствието или настаните во филмот и траењето на истото дејствие или настан во реалноста) и проекциско време (со хронометар измерлива постојаната должина на проекцијата).

Идеалното проекциско време „застана“ на некои стотина минути кои гледачот со полно внимание може да ги проследи (барем што се однесува до европскиот културен круг). Терминот „целовечерен игран филм“ или „долгометражен игран филм“ најчесто е, всушност, филм со траење помеѓу 70 и 130 минути.

Во омнибусот на Џармуш се работи за пет, по духовност сродни, но сепак посебни целини. Ги поврзува фактот што се случуваат во исто време - но во различни градови од светот - односно се случуваат во такси и главниот лик, поточно, еден од главните ликови, е таксист.

Пак би можеле само да погодуваме кое било поаѓалиштето на сценаристот: поединечните приказни или рамките на ноќното таксирање. Заради тоа не е сигурно дека се во право оние кои, можеби поттикнати од амбициозниот наслов односно од желбата на режисерот со снимањето на

земјината топка и играта со временските зони - служат и како премин од приказна во приказна - да им даде поголемо значење на соединувачките фактори отколку што посебните приказни го имаат тоа во реалноста. Така се занемарува фактот дека тие се поврзани со повеќе практични причини со можноста за дистрибуција во комерцијалната кино-мрежа, што никако не ја смалува вредноста на делото како целина.

Постапката на Џармуш, сепак, не треба да нè изненади. Оние кои перманентно ги следат неговите филмови можеа да забележат дека веќе и порано тој покажуваше склоност за поделба на долгометражниот филм на помали целини. Она што всушност ги соединува петте различни приказни во филмот *Ноќ на земјата* е Џармушовиот поглед кон светот и неговиот стил. Ситуацијата во сите пет приказни е идентична: привремено заедништво на двајца (или повеќе) луѓе во таксито. А бидејќи средбите во денешно време се случајни и извештачени, каде секој трча по својата работа и се обидува да ги реши сопствените проблеми, луѓето се - случајно или трагајќи и по некоја услуга - упатени еден на друг, се зближуваат дознавајќи понешто еден за друг, но по извршувањето на работата повторно се разидуваат за веројатно никогаш повеќе да не се сретнат. Таксито е идеално место за такви средби бидејќи тука сите варијанти се можни, а стеснетиот простор некако автоматски предизвикува зближување на луѓето.

Приказните донесуваат и доста од локалната обоеност на некои градови во кои се случува одредената епизода и тоа на прилично духовит начин, успешно избегнувајќи ги стапците на клишето.

Првата приказна се случува во Лос Анџелес, а во светлината на следните се покажува како најтенка, за што освен слабите идеи придонесува и симпатичната, но неуверлива - иако развикана нова холивудска ѕвезда - Винона Рајдер, која го игра ликот на таксистката која не сака да стане актерска ѕвезда - каков ли парадокс! (Затоа на оние повнимателните многу поинтересна ќе им биде појавата на Џим Џармуш во улога на пијан рокер на задното седиште).

Њујоршката приказна сигурно се натпреварува за приматот најдобра. Зборува за источно-германскиот емигрант, бивш клоун, кој е единствен таксист што застанува - попрецизно: долазува - до премрзнатиот бруклински црнец доцна во ноќта, кој многу сака да отиде дома. Проблемот на Германецот е само во тоа што не го познава Њујорк, не зборува англиски и не знае да вози автомобил. Но со нескршлив оптимизам верува дека работите ќе се средат некако. Брилијантна приказна за разбирањето и можното пријателство на луѓе од различни културно-политички и социјални средини (според надворешниот изглед, на пример, слични по бескрајно смешниот ист тип на капи), и одличната глума на Армин Милер-Стал и Џанкарло Еспозито ја прават оваа епизода гротескно-апсурден бисер.

Приказната од Париз е составена, всушност, од два дела. Првиот дел гротескно го прикажува своевидниот расизам во ликот на двата патника, афрички дипломати-црнци, кои се подбиваат со такси-возачот - исто така црнец. Во вториот дел од приказната една слепа девојка ја докажува својата супериорност отфрлувајќи го дискретното сожалување и обидот за зближување на црниот возач.

Следната епизода - се случува во Рим - исто така е помалку морбидна со прилично површна приказна во која забрвентиот таксист на својот срцеболежлив патник-свештеник наивно, немајќи и намера да провоцира, му ги раскажува своите сексуални фрустрации и доживувања, сакајќи на свој сопствен начин да се исповеда, не забележувајќи притоа дека на неговиот патник му се слошило и дека умира. Епизодата сепак не е досадна бидејќи е градена врз веќе добро познатиот актер Роберто Бенињи, чија епизода е всушност моно-епизода; не престанува да зборува ниту момент (дури ни кога е сам) заплискувајќи го својот патник со непресушна река од зборови, поттикнувајќи кај насмеаното гледалиште чувство на неверување, сожалување, лутина, страв...

Во конкуренција за најдобра, секако е и приказната од Хелсинки со која омнибусот завршува со лирски, и слободно може да кажеме, блуз-настан. Го следи во текот на целиот филм присутната музика на Том Вејтс. Двајца пијани пријатели се грижат за третиот, најпијаниот врз кого натезнале сите можни неволји од овој свет - заради што и се напил - за животната приказна на таксистот потполно да ги одврати од нивното внимание кон несреќниот, пијан пријател, оставајќи и го сам да седи на улица пред својата куќа, целиот во снег.

Од досегашното кажување, можеби веќе можеше да се разбере дека квалитетот на филмот најмногу зависи од Џармуш сценаристот, а помалку од Џармуш режисерот. Делото како целина е добро онолку колку поединечните приказни се добро напишани и актерски остварени. Тоа е така и заради стеснетиот простор на автомобилот и екстериерните кадри при возењето кои не дозволија режисерската фантазија да се размавне, а по сè судејќи Џармуш режисерот и однапред познат по својата воздржаност, едноставност, економичност, тоа и не го сакал.

Филмот во секој случај е добар и сигурно во мрачнава стварност на нашето столетие привлекува и поради инаку ретката, и во филмовите, хуманост.

#### **Film about Jim** (извадоци од интервјуа):

● По *Таинствениот воз* немав никаква намера повторно да снимам филм составен од епизоди. Напишав едно друго сценарио и кога изгледаше невозможно да се финансира, јас бев многу исфрустриран и депримиран. Тогаш ме посети Том Вејтс и кога виде дека куќата ми е во хаос, дека сум ненаспиен и ненајаден и дека навистина сум во депресија, ми рече: „Напиши нешто друго. Имаш многу идеи, човеку. Ова не е важно. Ќе го снимаш подоцна. Сними нешто друго“. Така за осум дена го напишав *Нок на земјата*. Веќе имав идеја за париската приказна една година порано и сè напишав многу брзо. Тоа не беше смислено претходно: „Сега по *Таинствениот воз* ќе го снимам ова и ова...“. Не, сè направив случајно.

Затоа една од темите во моите филмови е таа дека убавината на животот лежи во деталите, случајностите, а не во испланираните настани. Ако тргнете да барате љубовница, точно знаејќи каква би требала да биде, никогаш нема да ја најдете. Тоа ќе биде некој што никогаш не сте го очекувале. Има една песна од Нил Јанг „*Барам љубовница, но сè уште не сум ја нашол, нема да биде онаква каква ја замислувам*“, така некако. Важно е она што се случува случајно.

Отсекогаш имав еден проблем. Гледав филм во кој некое момче ќе ја повика девојката и таа му



вели: „Дојди веднаш. Сакам да разговараме“. Тој излегува од станот, се симнува доле, тука е резот. Потоа влегува во нејзиниот стан и тука почнува една емотивна сцена. Мене тоа воопшто не ме интересира. Јас се прашувам како дошол до нејзиниот стан, дали дошол со автомобил, пеш, со метро? Како се чувствувал? Дали бил нервозен? Тогаш сфаќам дека сум ја пропуштил сцената, затоа што сум мислел на нешто што не е во филмот.

Често ме критикуваа дека моите филмови немаат заплет. Тоа не ми пречи, затоа што еднаш Керуак рече: „Зошто книгата би имала заплет кога животот го нема?“ Сакав да направам филм од нешто што се отфрла од другите филмови. Значи, кога се возите со такси, одите од точка А до точка Б. Тоа возење не е значајно. Но, јас сакав да направам филм од тие неважни детали. Тоа се случува во секој момент во сите градови од светот. О.К. Решив да снимам филм со пет приказни, за пет настани кои се

случуваат паралелно во разни временски зони. Сите тие луѓе во такси со странец. Таксистот не го познавате и никогаш повеќе нема да го видите. Се чувствувате многу слободно, може да се случи нешто занимливо. Сакав да направам филм и да видам што ќе се случи со тие многу чудни групи на луѓе. Исто така, ми се пружи шанса малку да побегнам од Америка и да работам во другите земји. Америка ми е малку досадна. Посебно политиката често ме разгневува. Добив можност да патувам, и уште поважно, да работам со актерите што ги сакам, сите од различни градови. Единствено предвидено во врска со овој филм е одењето од Америка и работењето со одредени луѓе. Структурата тоа ми го овозможи. Работниот наслов на *Ноќ на земјата* беше Л.А.ЊујоркПаризРимХелсинки напишано како еден збор. Но тоа беше само работен наслов. Толку голем збор не може да застане на кино-реклама. Дистрибутерите не би го прифатиле тоа. И така настана *Ноќ на земјата*.

*Дали некогаш сѐ имале желба да снимате според сценарио кое не би било ваше?*

● Многу ги добивам, но ни една приказна не може да ме возбуди како оние што ги имам во главата.

*Дали сѐ размислувале да напишете книга?*

● Зошто? Филмот се запиша во долгата раскажувачка литературна традиција. Постоеја епската поезија и театарот. Потоа следеше романот, кој е релативно современ жанр, а потоа и филмот во дваесетиот век. Тој е продолжеток на истиот процес. Литературата и наративниот филм се притоки на една иста река. Книгата е филм.

Сценариото за себе е многу грда, сиромашна работа, шема. При тоа не може да се превиди дека се работи за носителот на приказната за која не се знае што ќе биде сè додека не се знае името на режисерот. Ако сценариото го потпишал Вендерс, тоа веќе содржи Вендерсови слики. Тоа не е и мислењето на Холивуд каде режисерот едвај се зема во предвид. Она што нив ги интересира е да продадат пакет, склоп од делови кои се исплатливи.

*Какви се вашиџе односи со Холивуд?*

● Не постојат. Јас живеам во Њујорк. А кога одам во Лос Ангелес, тоа е за да се сретнам со пријателите. Сликари. Музичари. Работната страна на Л.А. потполно ме депримира.

*На фестивалот во Кан ви доделија награда за најголем уметнички придонес...*

● Немам поим што значи тоа. Сигурно најмногу е љубезност. Тоа јасно го открива комерцијалниот аспект на голем фестивал како што е овој, а тоа е дека мора да служи како инструмент за промоција и за поделување на максимум награди. Ако нас двајца отидеме во Лувр, како да се одлучиме кое платно има најголема вредност?

*Вим Вендерс е ваш пријател. Дали повторно го видовте после Кан? Дали разговаравте за неговата улога прејседател на жириото и на главните награди?*

● Да. Имавме дискусија за филмот на Спајк Ли, *Направи ја висшинската работа*, за кој ништо не доби. Сметам дека тоа е многу важен филм. Да се размислува за расните немири во Њујорк во овој момент... Филмот не донесува јасен одговор за проблемите на расизмот. Тој кажува што е тоа и тоа ви експлодира во телото. Спајк Ли се врати очаен од Кан... Неговото отсуство од добитниците му изгледаше како непризнавање.

Лично никогаш не сум го вкусил тој вид на очајување. Треба да ви признам дека 1986., кога *Погарот на законот* беше во конкуренција, на денот на доделувањето на наградите јас и мојата екипа рековме: „Е, ако филмот добие награда, треба да се облечеме во пингвини“. Толку бевме неоптоварени со наградата што мирно отидовме во Petit Majestic... и добро да испиеме.

*Вашиџе филмови, помалку очекувано отколку кај Спајк Ли, сепак се политички.*

● Се разбира, јас гледам на Америка со очи на старец и постојат многу работи кои не ми се допаѓаат. Впрочем, сè е политика. Кај Спилберг, на пример, се смета дека целиот свет е бел и припаѓа на средната класа и дека верува во господ и дека во целиот свет семејството е структура која е најдобро прилагодена на капиталистичкиот систем. Таа визија е чисто поетична. Меѓутоа, мојата не е.

Иако моите филмови не се политички трактати, тие сепак не ги набљудуваат работите како стекнати. Тие ја покажуваат другата страна на општеството - личностите кои не се опијануваат со успех, кои не се неизбежно христијани, белци...

*Човек како вас, кој ја негува својата самостојност - она што го издава е црната облека.*

● Отсекогаш се чувствувам американски. Има нешто што ми се допаѓа во фактот дека американската култура може лесно да се отфрли. Сакам да претстојувам во хотелите во кои нема ништо мое. Сакам rent-a-car, бидејќи таквите возила се како запалки за еднократна употреба. Не ви припаѓаат.

*Раскажете ни нешто за вашиџе кратки филмови.*

● Правам серија филмови под наслов „Кафе и цигари“ (а јас пијам чај, ха-ха). Ке снимам една епизода со Сем Фулер со име „Коњак и цигари“. Тоа се кратки филмови, траат 5-10 минути. Дејст-

вието се одвива во кафуле, личностите седат на маса, пијат кафе, пушат цигари и водат апсурдни разговори. Тоа е единственото што го прават, но сакам да направам цела серија такви филмови.

Вториот таков филм беше со Стив Бушеми, кој играше во *Таинствениот воз*, а снимив еден и со Чинкви Ли, братот на Спајк Ли, и со Жуа Ли, неговата сестра. Чинкви и Жуа играа близнаци. Разликата меѓу нив е две години, но доволно се слични за да можат да играат близнаци.

*И на крајот, за вашите идни проекти.*

● Не можам да кажам многу за моите проекти, кои ги има околу девет, бидејќи сум суеверен, но ќе кажам понешто. Пред *Нок на земјата* напишав вестерн, но многу необичен вестерн. Еден филм би се случувал во Италија на италијански, тоа би била една мала комедија. Друг би се случувал во Патерсон, Њу Џерси, а и главниот лик би се викал Патерсон. Потоа, еден сакам да снимам во Африка, со едно многу специфично пигмејско племе кое се вика Бајака. Сакам да снимам комедија со Пигмејците. Сакам да снимам и една комедија за пожарникари кои добиваат отказ и потоа стануваат лоши провалници. Сакам да снимам и еден необичен научно-фантастичен филм во Токио, многу Арт филм. Кои уште идеи ги имам? Да, филм за двајца љубовници кои патуваат заедно, се надевам дека наскоро ќе го снимам. Ги има доволно за следните 10-12 години. Дотогаш ќе имам уште 20 идеи, па... Одам пребрзо за самиот себе. Се гледам себеси како одам напред и викам: „Еј, чекај ме мене. Јас сум сè уште овде назад“.

Напомена: Рецензиите на филмовите се преземени од Кворум 1, 1994 г., а интервјуата од Синеаст 73/74 и 83/84 и од ТВ.



## Филмографија

- *Permanent vacation (Постојани празници)*, САД, 1980.

р, сц: Џим Џармуш

- *Stranger than Paradise (Почудно од рајош)*, САД, 1984.

р, сц: Џим Џармуш; д.ф: Том Дулино; м: Џон Лури; ул: Џон Лури, Естер Балинт, Ричард Едисон, Сесилија Старк; п.к: Black Lake

- *Down by law (Под ударош на законош)*, САД, 1986.

р, сц: Џим Џармуш; д.ф: Роби Милер; м: Џон Лури, Том Вејтс; ул: Роберто Бенињи, Елен Баркин, Том Вејтс, Џон Лури; п.к: Black Lake

- *Mystery train (Таинствениош воз)*, САД, 1989.

р, сц: Џим Џармуш; д.ф: Роби Милер; м: Џон Лури; ул: Јуду Кудох, Масатоши Нагасе, Николета Браши, Елизабет Брако, Џое Страмер; п.к: Т.И. Production

- *Night on Earth (Ноќ на земјаџа)*, САД, 1991.

р, сц: Џим Џармуш; д.ф: Фредерик Елмс; м: Том Вејтс; ул: Винона Рајдер, Џина Роуландс, Џанкарло Еспозито, Армин Милер-Стал, Беатрис Дал, Роберто Бенињи; п.к: Locus Solus Production

\* објаснување на кратенките:

р = режија; сц. = сценарио; д.ф. = директор на фотографија; ул. = улоги; м. = музика; п.к. = продуцентска компанија



*локална сцена*

И локалната сцена испадна непланирано тенка.

Тоа е.

Инаку, Тони Поповски е архитект (чии проекти неколку пати се наградувани), а неговата прва поетска книга „Дада, прва позитивна етапа,“ наскоро би требало да се појави во Темплум.

## Тони Поповски

# БАРОКНИ ИГРИ

игра

движење

кореографија без содржина

случајно движење

изненадување

броење забрзано броење

лудило

ползење

до авантура

а во неа

вртења

минимализам

играчите се на кров и еден на друг

си ги пренесуваат гестовите

вртејќи се околу себе

се движам

не се знае дали напред назад

или лево десно

дефиксиран сум

## ИГРА

спречи ја нападноста на овој простор

простор каде идентитетот

не е параван за интимноста

туку е заштита за еден орган

понуди репроматеријал



резервни делови  
странска литература  
респектирај ги  
вградувај ги  
младите истражувачи  
развиените системи  
сонуваните диригенти  
и возовите кон Новогород

## **ДВИЖЕЊЕ**

Чад по чад видеопроект  
три тела во просторот  
чинат систем  
повеќето системи прават слајд  
Токму денес системот ќе прогледа  
се бара човек кој живее во сегашност

## **СЕГАШНОСТ**

се бара сенката на она што е веќе видено

## **ВЕЌЕ ВИДЕНО**

хидролабораторијата  
распишува конкурс  
за нов статут

## **КОРЕОГРАФИЈА БЕЗ СОДРЖИНА**

животни  
крави молзници  
стелни крави  
зарем не знаете од каде дува ветрот  
или потребен ви е посебен инженеринг

## СЛУЧАЈНО ДВИЖЕЊЕ

студена импресија  
сигурен инстинкт  
обиди се да направиш птичје гнездо  
за едно семејство од минатото  
голема и болна слика  
на загуба  
во водите на анималниот живот  
светот околу нас  
е наш непријател  
по него располагаме  
Со немите  
Со чекорите

## ИЗНЕНАДУВАЊЕ

длабочина  
без дно на еден дух  
среќа и увод во едно Раѓање  
Дишење  
Здив  
Душоработа  
со јаки потези врз  
платнената конструкција  
на бдеењето и напнатоста

## УДАР

ударот е мотор за да се отпочне  
за да се слушне... одзивот  
во тоа ширење



во таа песна

во тој контекст

## **БРОЕЊЕ**

подсвест

однадвор

влезена

излезена

од себе

корист

надворешна судбина

излезете од вас самите

попатно

## **ЛУДИЛО**

почетнички реклами

образовни филмови

давај

давај

сопки

сакам да сум кретен

за секогаш

да бидам апсолутно задоволен

од она што го правам

ползам

## **ПОЛЗЕЊЕ**

по инерција

цветови жешки

црно црвенило

кое полека ме согорува

посакувам... невреме  
поради стравот да не се предомислиш  
всели се кај мене  
нека среќата биде таа  
што ќе нè исцрпи

#### **АВАНТУРА**

наметливи слики на машини  
кои сакаат да нè деидентификуваат

#### **ВРТЕЊА**

упорно се вртиме  
и се прочистуваме  
очекуваме некој  
со силен млаз  
да го отстрани  
нашиот Продукт  
токму кај отстранувачите  
доаѓаме до израз  
и лечиме

#### **МИНИМАЛИЗАМ**

живеев ден во кој починав  
со мене почина  
одговорноста за она  
што почиваше врз мене

# ИГРАЧИТЕ СЕ НА КРОВ И ЕДЕН НА ДРУГ СИ ГИ ПРЕНЕСУВААТ ГЕСТОВИТЕ

**LAIBACH**



# LAIBACH

- X. H: Без оглед на тоа што го задржавте својот препознатлив, оригинален Лајбах звук, со својот нов албум „*Најшо*“ очигледно решивте да му се приклучите на светскиот “rave trance dance” тренд. Дали тоа значи дека наскоро ќе се појавите и на големите светски rave забави и дали во согласност со ритамот на албумот ќе го промените и својот сценски настап?
- ✘ Л: Благодариме на комплиментот за оригиналноста. Кон трендот не се приклучуваме, туку го инкорпорираме и прилагодуваме.
- X. H: Синглот “*Final Countdown*”, повеќе може да се окарактеризира како “High Energy” звук, одошто како денешен данце звук. Дали “High Energy” е употребен исклучиво заради песната “*Final Countdown*”, или се работи за ваша лична склоност кон тој музички правец?
- ✘ Л: Со тој проблем не се занимававме премногу, но ако е така како што велите вие, тогаш нека биде исклучиво заради песната “*Final Countdown*”.
- X H: ЛАЈБАХ отсекогаш сака да ја предвидува иднината (без оглед колку е црна). Каде на светската сцена ќе биде ЛАЈБАХ во 2000 година?
- ✘ Л: Веруваме, на координатите СЕВЕР-ЈУГ-ИСТОК-ЗАПАД.
- X H: Од самите почетоци, делувањето на групата ЛАЈБАХ може да се нарече филозофија на провокативноста. Наназад 10 години, цврсто стоите на тронот на најпровокативните на просторот на бивша Југославија. Откако веќе ја нема некогашната Југославија, вашата провокативност е насочена кон Европа. Колкав е успехот на провокативноста во Европа, во однос на просторот на бивша Југославија?
- ✘ Л: Кој вели дека е крај на Југославија?
- X H: Со основањето на NSK државата вашата издвоеност ја достигна највисоката точка. Каква е иднината на NSK државата?
- ✘ Л: NSK државата е социјална скулптура која од ден на ден се менува, мултиплицира, се шири како вирус. Не размислуваме којзнае колку за нејзината иднина, иднината ќе го прифати тоа сама по себе.
- X H: Какво е општествено-политичкото уредување во NSK државата, и каков е нејзиниот однос кон останатите држави?
- ✘ Л: Плурализам на самоуправни интереси, мирољубива коегзистенција, неврзаност.
- X H: Кои се велепоседници на NSK државата и каде сè се наоѓаат?
- ✘ Л: Тоа се, главно, членовите на дружината NSK, дипломатски претставници и носители на дипломатски пасоши, кои се и почесни државјани на NSK, како и разни учесници од целиот свет кои се своето делување се поврзани со NSK.



- X. H: Дали во NSK државата се слуша само музиката на ЛАЈБАХ, или е дозволена слобода на избор на дијаметрално спротивен музички вкус (народна музика, поп, шансона...)?
- ✘ Л: Не постои дијаметрално спротивен музички вкус што ЛАЈБАХ не го содржи во себе. Само на последната плоча соработуваме со Славко Авсеник помладиот (народна музика), преработуваме поп хитови (“Final Countdown”, “In The Army Now”), шансони (“In The Year 2525”), класична музика (Gustav Holst - “Planets”)...
- X. H: Низ сите години на вашето постоење се провлекува критика на постоечките системи, и, истовремено, повик на нешто (???) ново, подобро! Кој, и што го нуди тоа нешто, и што всушност е тоа?
- ✘ Л: Ако го отфрлиме непотребниот баласт, тоа е она истото и подобро од постоечкото во нас самите и тоа секој од нас мора да го пронајде во себе.
- X. H: На почетокот на делувањето на групата ЛАЈБАХ, прес-погледот беше насочен кон вашиот матичен град Трбовље. Додека ЛАЈБАХ го освојуваше светот и влегуваше во простори во коишто ни НАТО не оди, Трбовље остана мало индустриско, темно место, заборавено по вашето заминување од него. Зошто моќта на вашето влијание со еден дел не беше насочена и кон извлекување од зачмаеност на Трбовље кое го прославивте со своето постоење?
- ✘ Л: Зашто Трбовље е Трбовље, зашто тоа се револуционерни Црвени превртливци коишто не трпат нечија успешност. Ние црпем од атмосферата на Трбовље, а не тоа од нас, бидејќи нам ни требаше Трбовље и тоа нас нè прослави, а не ние него.
- X. H: Вашето музичко делување е еднакво на вашата светска слава - големо. Наоѓаат ли вашите идеи вистински пат до вашата публика? Постојат ли какви било повратни информации, односно, каков е интересот на простите маси за вашите идеи?
- ✘ Л: Судејќи според посетителите, на нашите концерти и понатаму постои доволен интерес на публиката. Ако баш мораме да исфрлиме бројка, кога имаме нормална серија на концерти, на турнеја нè гледаат приближно 100 000 луѓе, а тука се и медиумите, преку кои допираме до многу поголем број луѓе.
- X. H: Имате можност, со силата на својата слава да им помогнете на настраданите луѓе на просторот на бивша Југославија. Албумот „Нашо“ претставува покажување со прст на војната, но дали планирате некакви хуманитарни проекти за помош на настраданите во војната, како што направија многумина светски познати музичари, во рамките на своите можности?
- ✘ Л: Фестивалите на коишто музичарите настапуваат во хуманитарни цели, главно (со ретки исклучоци) се гротескни приредби со кои индустријата се обидува да ги измие рацете од некои претходни гревови. ЛАЈБАХ за жал, не е хуманитарна организација, а ние со феноменот војска се служиме од самиот почеток.
- X. H: Во приказната за NSK и за групата ЛАЈБАХ недостасува само уште еден игран филм (или повеќе) кој ќе собере некоја од престижните светски филмски награди. Постојат ли планови кои се движат во таа насока?

- ✘ Л: Постојат планови, но не се движат сами.
- Х. Н: NSK и ЛАЈБАХ се прозвод на европската култура, па според тоа, и нејзини претставници. Како гледате на непријателските погледи и погрдните зборови меѓу американските и европските културњаци, и генерално, на односите меѓу тие две култури, на чија адреса го упатувате својот коментар и својот став кон тој проблем?
- ✘ Л: Производ сме на европската култура онолку колку што европската култура е производ на африканската и азиската. Не сме европоцентрични и судирот меѓу Америка и Европа ни најмалку не нè засега. Сметаме дека некои основни проблеми што требаше појасно да се обработат, требаше да се обработат порано, така што проблеми нема, а таму каде што нема проблеми, нема ни решенија.

прашањата ги постави (писмено): Дубравко Јагатиќ

преземено од: „ХЕРОИНА- нова“, декември, 1994

превод: Венка Симовска

# ЗОШТО ЛАЈБАХ И ПСК НЕ СЕ ФАШИСТИ

Суперегото е опсцен „ноќен“ закон којшто нужно го дублира и како сенка го следи, „јавниот“ Закон. Ова инхерентно и конститутивно раздвојување на Законот е тема на филмот *„Неколку добри луѓе“* (“A Few Good Men”) на Роб Рајнер, драма за воениот суд, во која двајца маринци се обвинети за убиство на еден војник. Воениот обвинител тврди дека чинот на двајцата маринци е намерно убиство, додека одбраната успева да докаже дека обвинетите само го следеле таканаречениот „црвен код“, којшто дозволува тајно ноќно претепување на војник, кој, според мислењето на војник од ист ранг или на претпоставен офицер, го прекршил етичкиот код на маринците. Функцијата на овој „црвен код“ е крајно интересна: тој го простува престапниот чин - илегално казнување на другиот војник - но истовремено ја потврдува кохезијата на групата, односно повикува на чин на крајна идентификација со вредностите на групата. Таквиот код мора да остане во закрилата на ноќта, непризнаен, неискажан - јавно секој се прави дека не знае ништо за него, или дури активно го негира неговото постоење. Тој го претставува „духот на заедницата“ во најчиста форма, вршејќи најсилен притисок на единката да се согласи со неговиот мандат на групна идентификација. Меѓутоа, во исто време, тој ги крши експлицитните правила на животот во заедницата. (Несреќата на двајцата обвинети војници е во тоа што не се во состојба да го разберат ова отстапување на „црвениот код“ од „големиот Друг“, доменот на јавниот Закон: Тие очајнички се прашуваат: „Што згрешивме“? бидејќи само ја следеа наредбата на претпоставениот офицер.) Откаде произлегува тоа кинење на Законот на пишуван јавен Закон и негова опачина, „непишан“, опсцен, таен код? Од недоволниот, несеопфатен карактер на јавниот Закон: експлицитните, јавни правила не се доволни, така што мораат да се дополнат со таен, „непишан“ код насочен кон оние што, иако не кршат никакви јавни правила, негуваат еден вид внатрешна дистанца и во суштина не се идентификуваат со „духот на заедницата“.

Значи, полето на Законот се дели на Закон низ „его-идеалот“, т.е. симболички ред што го регулира општествениот живот и го одржува социјалниот мир, и неговата опсцена „суперего“-спротивност. Многубројните анализи од Бахтин наваму покажаа дека периодичните кршења на јавниот закон му се инхерентни на социјалниот ред, тие функционираат како услов за неговата стабилност (грешка на Бахтин - или попрво грешка на некои негови следбеници - е што ги идеализираа тие „трансгресии“ додека премолчуваа пред толпите за линчување и сл, како суштински форми на „карневалско укинување на општествената хиерархија“). Она што најсилно ја одржува заедницата како „целина“ не е толку идентификацијата со Законот што го регулира „нормалниот“, секојдневен тек на заедницата, туку попрво идентификацијата со специфичната форма на кршење на Законот (психоаналитички кажано, со специфичната форма на уживањето). Да ги погледнеме провинциските заедници на белци на американскиот Југ во дваесеттите, каде

што владеенето на заедничкиот, јавен Закон, е проследено со неговиот мрачен двојник, ној ниот терор ККК, линчувањето на беспомошните црнци: (на белиот) човек лесно му се простуваат ситни прекршувања на Законот, особено кога е можно да бидат оправдани со „кодот на честа“; заедницата и понатаму го признава како „еден од нас“. Меѓутоа, тој ефикасно ќе биде екскомунициран и прогласен за „не еден од нас“, штом ќе се откаже од специфичниот облик на трансгресија присутен во тоа општество - на пример, штом ќе одбие да учествува во некој ритуален линч на кланот, или можеби дури ќе ги пријави на Законот (кој, се разбира, не сака да слушне за нив, зашто тие ја егземплифицираат неговата сопствена опачина). Нарцистичката заедница се потпира на истата таа „солидарност“ во вината, предизвикана со учеството во заеднички прекршок: беа прогонувани оние коишто не сакаа да ја прифатат темната страна на идиличниот Volksgemeinschaft, нојните погроми, претепувањето на политичките противници - накратко, сè она што „секој го знаеше но не сакаше за тоа гласно да говори“.

Во светлина на оваа конститутивна тензија на Законот меѓу јавниот/пишуван Закон и суперегото, треба да се разбере необичното критички-идеолошко влијание на Neu Slowenische Kunst, особено на групата Лајбах. Во процесот на дезинтеграција на социјализмот во Словенија тие на сцена ја прикажаа агресивната недоследна мешавина на сталинизмот, нацизмот и “Blut und Boden” идеологијата. Првата реакција на просветените критичари левичари беше гледање на Лајбах како на иронична имитација на тоталитарните ритуали; меѓутоа, нивната поддршка на Лајбах секогаш беше проследена со нелагодно чувство: „Што ако Лајбах ја преценува својата публика? Што ако публиката сериозно го сфати она што Лајбах со потсмев го имитира, така што всушност го јакне она што сака да го подрива?“ Ова чувство на непријатност почива на претпоставката дека ироничната дистанца автоматски е и субверзивен став. Но што ако напротив, доминантен став на современиот „постидеолошки“ универзум е токму таа иронична дистанца во однос на јавните вредности? Што ако таа дистанца, која не претставува никаква закана за системот, ја означува највисоката форма на конформизмот, бидејќи нормалното функционирање на системот бара цинична дистанца? Во оваа смисла стратегијата на Лајбах се појавува во нова светлина: таа го фрустрира системот (владеачката идеологија) токму затоа што не е негова иронична имитација, туку претерана идентификација со него - изнесувајќи ја на виделина опсцената суперего опачина на системот, претераната идентификација ја суспендира неговата ефикасност. ( За да го појасниме начинот на којшто ова разоткривање, ова јавно прикажување на опсценото фантазматично јадро на идеолошкото здание, го суспендира неговото нормално функционирање, да се потсетиме на, на некој начин хомологниот феномен во сферата на индивидуалното искуство: секој од нас има некој личен ритуал, фраза - прекар итн. - или гест, кој го користи само во најинтимниот круг на најблиски пријатели или роднини; кога тие ритуали ќе станат јавни, нивниот ефект нужно е посраменост и срам - посакуваме да пропаднеме во земја...)

Врвното средство на Лајбах е нивната спретна манипулација со трансферот: нивната публика (особено интелектуалците) е опседната со „желба за Другиот“ - која е Лајбаховата вистинска позиција, дали се всушност тоталитаристи или не? - т. е. тие му поставуваат на Лајбах прашање и очекуваат од нив одговор, пропуштајќи да прифатат дека и самиот Лајбах не функционира како одговор, туку како прашање. Преку недофатливиот карактер на нивната желба, нерешителноста

околу тоа „каде всушност се наоѓаат“ Лајбах нè принудуваат да ја одредиме сопствената позиција и да одлучиме за сопствената желба - Лајбах овде го постигнува пресвртот што го дефинира крајот на психоаналитичкото лекување. На почеток на лекувањето е трансферот: трансферниот однос стапува на сила штом психоаналитичарот ќе се појави со маската на субјект кој треба *да знае* - да ја знае вистината за желбата на пациентот. Кога во текот на психоанализата пациентот се жали дека не знае што сака, тоа јадикување му е упатено на психоаналитичарот, со имплицитна претпоставка дека психоаналитичарот тоа го знае. Со други зборови, доколку психоаналитичарот го претставува големото Друго, илузијата на пациентот лежи во редуцирањето на своето незнаење за сопствената желба на „епистемолошка“ неспособност: вистината за неговата желба веќе постои, таа е забележена некаде во големиот Друг, треба само да се обелодени и желбата, пожелувањето ќе тече лесно... Крајот на психоанализата, растворањето на трансферот се случува кога оваа „епистемолошка“ неспособност ќе се претвори во „онтолошка“ неможност: пациентот мора да искуси дека големиот Друг исто така не ја поседува вистината за својата желба, дека неговата желба е без гаранција, неоснована, овластена единствено со самата себе. Токму во таа смисла, растворањето на трансферот го обележува моментот кога стрелата со прашањето којшто пациентот ја насочил кон психоаналитичарот, ќе се врати кон него самиот: прво, пациентовото (хистерично) прашање упатено кон психоаналитичарот којшто би требало да го знае одговорот; потоа, пациентот е принуден да признае дека и самиот психоаналитичар не е ништо повеќе од голем знак-прашалник упатен кон пациентот. Овде може да се наведе тезата на Лакан дека психоаналитичарот е овластен само со себе самиот: пациентот станува психоаналитичар кога ќе сфати дека неговата желба нема поткрепа во Другиот, дека единствено самиот тој може да ѝ даде овластување на својата желба. Кога ова свртување на правецот на стрелата би го дефинирале како нагон, би можеле да кажеме (како што и вели Лакан), дека она што се случува на крајот на психоанализата е промена на желбата во нагон.

*Извор: TRANSKATALOG - Teorija Radikalizmi Art, br.1, Novi Sad, 1995*

*Превод: Венка Симовска*



## *Позначајни датуми во кариерата на Лајбах:*

Акција „Rdeci revirji“, Трбовље, **лето 1980.**

„Novi rock“, Љубљана, **10 септември 1982.**

Настап на „XII биенале на нова музика“ во Загреб, **23 март 1983.**

Телевизиско интервју во емисијата „TV Tednik“, **23 јули 1983.**

„Турнеја по окупирана Европа 83.“ од **1 ноември до 23 декември 1983.**

Објавување на прва голема плоча „Лајбах“ (Skuc/Ropot), Љубљана.

Настап на „Bloomsburry Festival“ **85.**, Лондон.

Соработка со Мајкл Кларк во претставата „No Fire Escape In Hell“, Лондон, **1986.**

Настап во рамките на LIFT, Лондон, **1987.**

Соработка во претставата „Macbeth“, Deutsches Scauspielhaus, Хамбург, **1987.**

Концерт во фестивалската сала во Љубљана, **17 февруари 1987.**

Настап на „L.A. Festival“ **87.**, Лос Ангелес.

Настап на „New York Festival of Art“, **24 и 25 јуни 1988.**

Прва американска турнеја, **февруари 1989.**

Концерт во Трбовље, „Термоелектрана 2“, **26 декември 1990.**

Европско-американска турнеја „Kapital Tour“, **1992.**

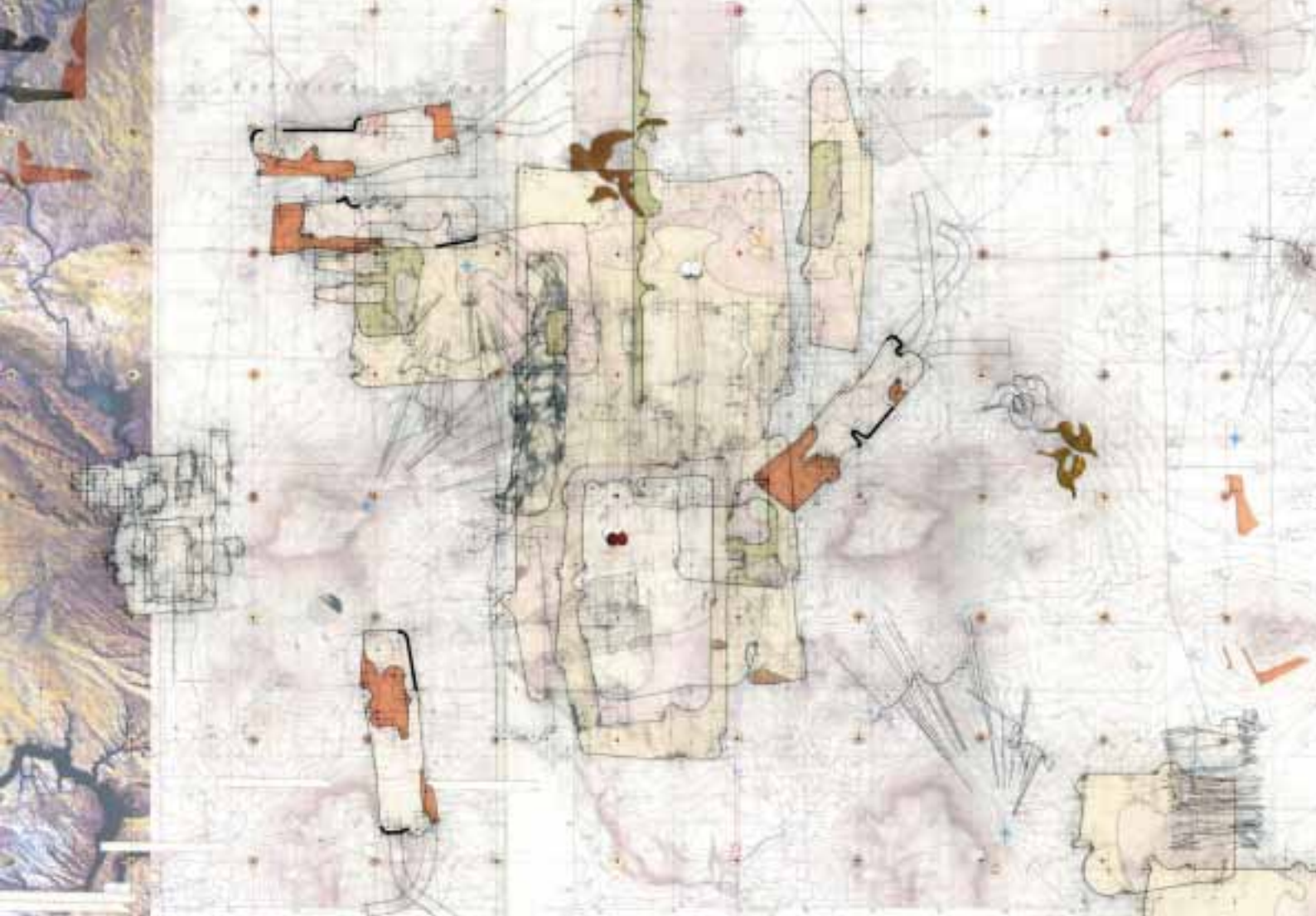
Настап во Сиетл, „Центар за слободна уметност“, Moore Theatre, **12 февруари 1993.**

Настап на „Johannes Kepler Universität“ во Линц, **20 март 1993.**

Настап во Скопје, „Саем хала 4“, **септември 1993.**

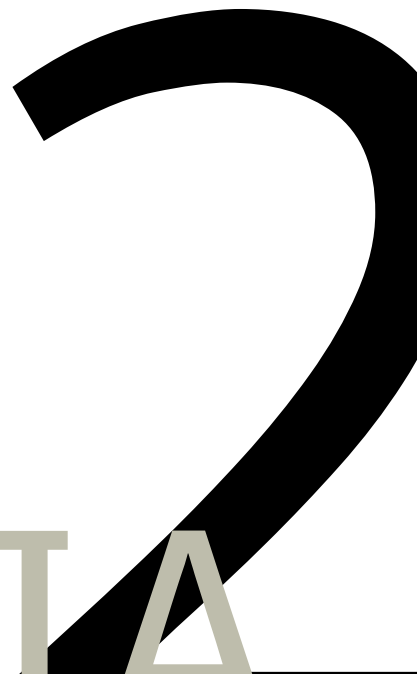
„NSK Staat Berlin“, два настапа во Volksbuhne Театар, Берлин, **9 и 10 октомври 1993.**

Настап во Дрезден, на фестивалот „Kunst and Gewalt“, **29 октомври 1994.**



Perry Kulper

ДЕРИДА



# СИЛАТА ЗА ЗАКОНОТ: МИСТИЧЕН ТЕМЕЛ НА АВТОРИТЕТ

Force de Loi: Le "Fondement Mystique de l'Authorité"

Овде тоа е една задача: Морам да ви се обратам (m'adresser) на англиски (да изговорам на француски и потоа на англиски нагласувајќи го обраќањето / adresse).

Насловот на овој колоквиум и проблемот на којшто треба да му се "address", како што вие тоа во вашиот јазик во преоден облик го нарекувате, веќе со месеци ме поттикнуваат на мечтаење. Иако ми е доделена честа на тоа "keynot address", јас навистина со ништо не сум учествувал во смислувањето на самиот наслов, ниту пак во имплицитната формулација на проблемот. "Deconstruction and the possibility of justice": сврзникот "and" сврзува зборови, концепти, нешта коишто можеби и не и припаѓаат на иста категорија. Еден таков сврзник, "and", се осмелува да им се спротивстави на поредокот, таксиномијата, логиката на разврстувањето, без оглед на начинот со којшто оперира: по пат на аналогича, дистинкција или опозиција. Еден говорник со незгоден карактер би рекол: не гледам однос, никаква реторичност не може да ѝ се потчини на една таква задача. Јас навистина би се обидел да зборувам за секое од тие нешта, или тие категореме ("Deconstruction", "possibility", "justice") па дури и за синкатегоремите ("and", "the", "of"), но никако во тој поредок, во таа таксис, таа таксиномија или синтагма.

Еден таков говорник не би имал само незгоден карактер, туку и лоша вера. Дури и неправедна. Бидејќи лесно би можело да се предложи едно исправно толкување, што во овој случај би значело адекватно и луцидно, значи, поскоро би се рекло сомнително, толкување на интенциите и значењата на овој наслов. Насловот сугерира прашање коешто и самото добива облик на сомнеж: Дали деконструкцијата ја обезбедува, допушта, одобрува можноста за правда? Дали таа ја прави возможна правдата или еден доследен дискурс за условите на можноста за правда? Да, би рекле едни, не, би одговорила друга "party". Дали "so-called" деструкционисти имаат што да кажат или нешто да направат со правдата? Зошто за неа, во основа тие толку малку зборуваат? Конечно, дали таа работа ги интересира? Не е ли состојбата таква затоа што - како што насетуваат некои - деконструкцијата во себе не допушта никаква оправдана акција, никаков дискурс за правдата, туку дури и претставува извесна опасност за правото и го уништува самиот услов за можност за правда? Да, би рекле едни, не, би одговорила друга "party". Веќе почнувајќи од таа прва фиктивна размена, се најавуваат двосмислените изместувања помеѓу правото и правдата. Болката на деконструкцијата, онаа поради којашто самата таа страда или поради којашто страдаат тие што таа ги изложува на страдање, се состои можеби во тоа одсуство на сигурно правило и критериум на недвосмислен начин да се направи разлика помеѓу правото и правдата.



Ете го изборот, “или - или”, “да или не”, што јас го насетувам во тој наслов. Ете ја тогаш и мерата во којашто тој наслов е поскоро насилен, полемичен, испитувачки /inquisiteur/. Тука веќе би можело да се страхува од некое орудие на тортура, односно од еден начин на испитување што не е најправеден. Би било бескорисно веднаш да се прецизира дека јас, на прашањата поставени во тој облик (“или - или”, “да или не”) не можам да дадам никаков одговор. Во секој случај: никаков утешителен одговор за која и да е од овие две странки, за овие две вака формулирани очекувања.

Јас значи морам, тоа ми е овде задачата, да ви се обратам на англиски (да го изговорам ова еднаш на француски и пак уште еднаш на англиски)... Јас морам, значи повеќе работи одеднаш.

- 1.** Морам да зборувам на англиски (како да се преведе тоа “морам”, таа задача? I must? I should, I ought to, I have to?), бидејќи тука за мене е создадена некаква обврска или еден услов наметнат со некаква симболичка сила или закон во ситуација, што јас не ја контролирам. Еден вид полемос се однесува веќе на самото усвојување на јазикот: ако сакам, барем да ме чујат, тогаш потребно е да го зборувам вашиот јазик; морам.
- 2.** Морам да зборувам на вашиот јазик, бидејќи тогаш она што ќе го кажам ќе биде поточно или ќе биде оценето како поточно и подобро проценето; таа точност треба овој пат да се сфати како исправност, адекватност помеѓу она што е и она што е речено или на коешто се мислело, помеѓу она што е речено и она што е сфатено или помеѓу она на што се мислело и она што е речено или слушнато од тие коишто се овде и коишто очигледно го прават законот. Да се прави законот (“making the law”) е интересен израз за којшто ќе мораме повторно да зборуваме.
- 3.** Морам да зборувам на еден јазик којшто не е мој, бидејќи тоа ќе биде поисправно и во една друга смисла на зборот исправно - во смисла на правдата, во смисла во којашто ќе се каже, без прекумерно размислување во овој момент, дека правно-етичко-политичката смисла е: поисправно е да се зборува со јазикот на мнозинството, особено тогаш кога тоа му дава збор на странец. Тука се повикуваме на еден закон за којшто тешко ќе кажеме дали е само една љубезност, закон на најсилниот или правичен закон на демократијата; и дали зависи од правото и правдата. За да се изложам на тој закон и за да го прифатам, потребен е извесен број услови: на пример да одговорам на повикот и да покажам желба да зборувам овде, на што очигледно никој не ме присилувал; потоа треба да бидам во состојба, во извесна мерка, да го разбираам договорот и условите на законот, односно на минимален начин да го усвојам вашиот јазик, којшто тогаш престанува, барем во толкава мерка, да ми биде туѓ. Потребно е вие и јас, ние, скоро на ист начин да го разбереме преводот на мојот текст, напишан најпрво на француски, којшто колку и да е прекрасен (а за тоа јас овде ѝ се заблагодарувам на Mary Quaintance) сепак, нужно останува еден превод, односно еден секогаш можен и секогаш несовршен компромис помеѓу два идиома.

Тоа прашање на јазикот и идиомот без сомнение ќе биде во срцето на она што би ви го предложил вечерва за расправа.

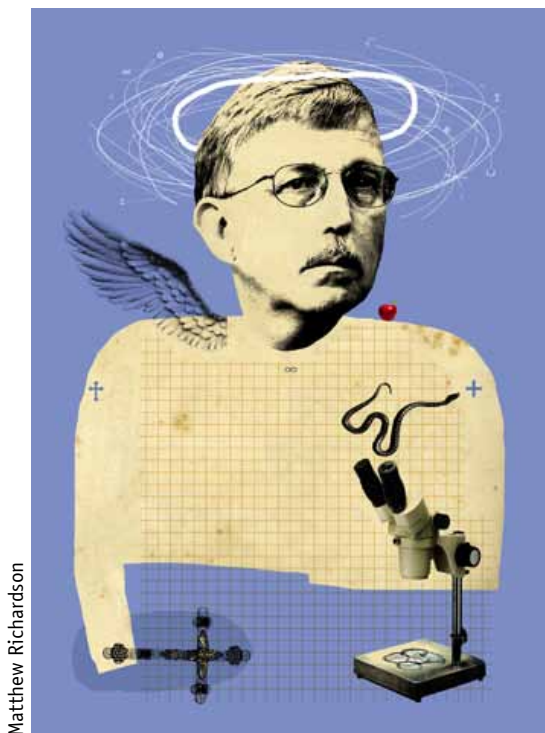
Во вашиот јазик постојат еден број идиоматски изрази, коишто отсекогаш ми се чинеле многу драгоцени со оглед на тоа дека немаат никаков стриктен еквивалент во францускиот. Ќе цитирам, пред самиот почеток, барем *два изрази* коишто не се лишени од врска со она што ќе се обидам да го кажам вечерва.

А. Првиот израз е: “to enforce the law” или уште: “enforceability of the law or of contract”. Кога “to enforce the law” ќе се преведе на француски на пример како “appliquer la loi”, тогаш тука се губи директната, буквалната алузија на силата којашто доаѓа одвнатре да не потсети дека правото е секогаш една овластена сила, сила којашто се оправдува и оправдано се применува, дури и ако тоа оправдување може, од друга страна да се процени како неоправдано

и неоправдливо. Применливоста, “enforceability” не е надворешна или секундарна можност којашто му се додава или не на правото како дополнување. Таа е сила којашто суштински е содржана во самиот концепт на *правдата како право*, правдата доколку таа станува право, законот како право (бидејќи би сакал уште веднаш да инсистирам на зачувувањето можност за една правда, односно закон којшто не само што го надминува правото или му противречи, туку можеби и не е во однос со правото, или со него одржува еден така чуден однос, па во исто време може да го бара правото и да го исклучува). Зборот “enforceability” не потсетува дека нема право коешто *во себе, a priori*, во *аналитичката структура на својот концепт* не ја подразбира можноста да биде “enforced”, да

биде применето по пат на сила. Постојат без сомнение закони, коишто не се применуваат, но нема закон без применливост и нема применливост или “enforceability” на законот без сила, и тоа без оглед дали е таа присила директна или не, физичка или симболична, надворешна или внатрешна, брутална или суптилна, дискурзивна или херменеутичка, принудна или регулативна итн.

Како да се утврди разликата помеѓу, прво, таа сила на законот, таа “законска сила”, што верувам подеднакво добро се кажува и на француски и на англиски, и насилството што секогаш се оценува како неоправдано? Каква разлика постои помеѓу, од една страна, силата што може да биде праведна и во секој случај оценета како легитимна, но не само како инструмент во служба на правото, туку како самото вршење и исполнување, како суштина на правото и од друга страна, насилството што секогаш се оценува како неправедно? Што е една праведна или една неправедна сила? За да не го напуштиме сè уште прашањето на идиомот, ќе се повикаме овде на еден германски збор, на кој набрзо прилично ќе му се посветиме, а тој е *Gewalt*. На француски, а и на англиски тој честопати се преведува како “violence”. Текстот на Бенјамин, за кој веднаш ќе ви зборувам и кој е насловен “Zur Kritik der Gewalt”, преведен е на француски како “Critique de la violence” и на англиски “Critique of Violence”. Но тие два превода, иако не



Matthew Richardson

се сосема неисправни, значи потполно насилно, сепак се многу агилни толкувања, коишто не го земаат во обзир фактот дека *Gewalt* за Германците значи исто така и легитимна власт, авторитет, јавна сила. *Gesetzgebende Gewalt* значи законодавна власт, *geistliche Gewalt* е духовна власт на црквата, *Staatsgewalt* е авторитет или власт на државата. *Gewalt* е значи, во исто време и насилство и легитимна власт, оправдан авторитет. Како да се утврди разликата меѓу законската сила на една легитимна власт и таканареченото насилство, коешто би морало да го втемели тој авторитет и коешто самото себе не можело да се овласти со никаков претходен легитимитет, па така тоа, во тој првобитен момент не е ни легално ни нелегално - други веднаш би рекле: ни праведно ни неправедно? Пред неколку дена во Чикаго им посветив едно предавање - коешто овде намерно ќе го оставам на страна, иако неговата тема е прилично сродна - на извесен број текстови на Хајдегер, во кои зборовите *Walten* и *Gewalt* имаат одлучувачка улога, иако не може да се преведат просто како *сила* и *насилство*, во контекст во кој и самиот Хајдегер настојува да покаже дека според него, а во исто време и изворно, на пример за Хераклит, *Dike*, правда, право, процес, судење, страдање или казна, одмазда итн. е *Eris* (судир, *Streit*, раздор или *polemos* или *Kampf*), што исто така значи и *adikia* - грч. неправда. Ние на тоа ќе се навратиме, ако сакате вие, во текот на расправата, но во овој момент повеќе би сакал во тоа да не се впуштам.

Бидејќи овој колоквиум и е посветен на деконструкцијата и можноста за правда, јас најпрвин потсетувам дека во бројните текстови, за коишто се вели дека се деконструктивни, и посебно во некои што самиот сум ги објавил, употребата на зборот “сила” во исто време е и зачестена, дури се осмелувам да кажам и одлучувачка на стратешките места, но и проследена, секогаш со експлицитна резервираност, со состојба на извесна будност. Честопати сум повикувал на внимателност и самиот себеси сум се потсетувал на ризикот на којшто тој збор е изложен, без разлика дали станува збор за ризикот на еден нејасен, супстанцијалистички, окултно-мистичен концепт, или за ризикот на едно оправдување што и се дава на некоја, насилна, неправедна, лишена од правила, арбитрарна сила. Нема да ги наведувам тие текстови. Тоа би било премногу допадливо и би ни одземало време. Но, од вас барам да имате доверба во мене. Првата претпазливост кон супстанцијалистичките и ирационалистичките ризици, кои тукушто ги споменах, се содржи баш во диференцијалното обележје на самата сила. Што се однесува до мене, секогаш станува збор за диференцијална сила, за разликата како за разлика во сила, за силата како разлика (*diférence*) или сила на разликата (разликата е одложена - одложувачка сила), за односот меѓу силата и обликот, силата и значењето, за “перформативна” сила, за илокуциона или перлокуциона сила, убедувачката сила и реториката, за силата на потписот, но исто така, и особено, за сите парадоксални ситуации во кои најголемата сила и најголемата слабост на чуден начин се дополнуваат. А тоа е целата историја. Останува сепак тоа дека јас секогаш сум чувствувал непријатност во врска со зборот *сила*, кој често сум го сметал за неопходен, така што ви се заблагодарувам што ме повикавте денес да кажам нешто повеќе за него. Впрочем истото тоа важи и за правдата. Без сомнение постојат доста причини, поради кои повеќето текстови што пребрзо се идентификуваат како деконструктивистички - на пример моите - *се чини* - баш така вела - *се чини* дека темата на правдата, како тема не ја сместуваат во своето средиште, а исто така и темите на етиката или политиката. Се разбира *штоа станува само ѝривиг*, ако се разгледаат

на пример (ќе ги наведем само овие овде) многуте текстови посветени на Левинас и односот меѓу “насилството и метафизиката”, на философијата на правото, онаа Хегеловата, заедно со целокупното негово потомство во *Глас*, чијшто основен мотив е тоа, или текстовите посветени на нагонот за моќ и на парадоксите на моќта во *Spèculer - sur Freud*, на законот, во *Devant la loi* ( за *Vor dem Gesetz* од Кафка), или во *Dèclaration d’indèpendence*, во *Admiration de Nelson Mandela ou les lois de la rèflexion* и во многу други текстови. Нема сомнение дека дискурсите за двоструката афирмација, дар од онаа страна на распределбата и размената, за неодлучливото, неизмерливото или непресметливото, особеноста, разликата и хетерогеното се исто така, од почеток до крај, барем посредни дискурси за правдата.

Впрочем беше нормално, предвидливо и пожелно, истражувањата со деконструктивен стил да завршат во проблематиката на правото, законот и правдата. Тоа е дури нивното најсопствено место, ако такво нешто воопшто постои. Деконструктивното запрашување коешто започнува, како што е тоа случај, со раздрмување и усложнување на опозицијата меѓу *nomos* и *physis*, *thèsis* и *phisis* - односно опозицијата меѓу законот, конвенцијата и институцијата од една страна и природата од друга, заедно со сите опозиции што овие ги условуваат, на пример, а тоа е само еден пример, со опозицијата меѓу позитивното право и природното право (разликата е преместување на таа опозициона логика), значи, деконструктивното запрашување коешто започнува, како што е тоа случај, со раздрмување, усложнување или парадоксализирање на вредностите како што се оние на сопственото и сопственоста во сите нивни регистри, на субјектот и според тоа одговорниот субјект, субјектот на правото и субјектот на моралот, на правната или моралната личност, интенционалноста итн., сè што следи, значи едно такво деконструктивно запрашување е од почеток до крај запрашување за правото и правдата. Запрашување за темелите на правото, моралот и политиката. Тоа запрашување за темелите не е ни фундаменталистичко ни антифундаменталистичко. Тоа понекогаш не се лишува од приликата да ја доведе во прашање или прекорачи можноста или крајната нужност на самото запрашување, прашалниот облик на мислите, испитувајќи ја без доверба и предрасуди самата историја на прашањата и нејзиниот философски авторитет. Бидејќи постои еден авторитет - значи една легитимна сила на прашалниот облик за којашто е можно да се прашаме, од каде таа, во нашата традиција црпе една толку голема снага.

Да имаше, хипотетички земено, сопствено место, што баш и не може да биде случај, едно такво “запрашување” или деконструктивно метазапрашување ќе беше *at home* во *law schools* и можеби исто така, како што тоа понекогаш се случува, во одделенијата за теологија или архитектура поскоро отколку во одделенијата за философија, и особено во оние за литература, за кои често се верува дека мораат да го содржат. Затоа, иако не ги познавам добро одвнатре, поради што се чувствувам виновен, и не претендирајќи на каква и да е фамилијарност со нив, ценам дека развојот на “critical legal studies”, или трудовите, како што се оние на Stanley Fish, Barbara Herrustein - Smith, Drucille Conell, Sam Weber и други, коишто својата артикулација ја сместуваат некаде помеѓу литературата, философијата, правото и политичко-институционалните проблеми, ми се чини дека денес се меѓу најплодните и најнужните, од аспект на извесна деконструкција. Тие, би рекол одговараат на најрадикалните програми на една деконструкција, којашто за да си остане доследна на себе, не сака да остане затворена во чисто спекулативни, теориски или

академски дискурси, бидејќи сака да ги менува нештата и да интервенира на еден ефикасен и одговорен, секогаш многу посредуван начин, се разбира не само во професијата, туку и во она што се нарекува град, полис и општо земено свет. Не да ги менува во една, навистина помалку наивна смисла на пресметана, промислена и стратешки контролирана интервенција, туку во смисла на најголемо интензивирање на преобразбата во тек, во име на нешто што не е ниту прост симптом, ниту проста причина (други категории се потребни овде). Во едно индустриско, хипер-технологизирано општество, академскиот простор е помалку од кога и да е монадски и монашки ограден, што впрочем тој никогаш и не бил. И ова е посебно точно за “law schools”.

Би сакал да го додадам следново, во рамките на три кратки напомени:

**1.** Таа контура, склоп на прилики или врски помеѓу, од една страна деконструкцијата со непосреден философски стил или непосредно литературно мотивирана и од друга страна тие “Critical Legal Studies” е навистина нужна и неизбежна.

**2.** Таа веќе артикулирана врска, во оваа земја, сигурно не се развила случајно на така интересен начин; тоа е сепак друг - итен и возбудлив - проблем, којшто во недостаток на време морам да го оставам на страна. Постојат, без сомнение, длабоки и сложени причини, во светски размери - со тоа сакам да кажам геополитички, а не само граѓански - за фактот што тој развој најпрвин и особено бил северноамерикански.

**3.** И особено, ако посветувањето внимание на тој здружувачки и конкурентски развој, како и учествувањето во него ни изгледа ургентно, тогаш е исто така витално тоа да не се изедначат меѓу нив дискурсите, стиловите и прилично хетерогените нееднакви говорни контексти. Зборот деконструкција би можел, во некаков контекст, да индуцира или охрабри една таква конфузија. Самата таа пружа повод за доволно недоразбирања, за да им се додаваат уште, асимилирајќи ги на пример, меѓусебно сите стилови на тие *Critical Legal Studies* или правејќи од нив примери или пролегомени за САМАТА деконструкција. Колку и да ми се малку блиски, сепак знам дека тие трудови на *Critical Legal Studies* имаат своја историја, свој контекст и свој сопствен идиом, и дека тие во однос на таквото философско-деконструктивно запрашување понекогаш - да го кажеме тоа набрзина - се нееднакви, срамежливи, приближни или шематски, да не кажеме заостанати, иако со својата особеност и со остријата на својата техничка компетенција, тие напротив се прилично напредни во однос на оваа или онаа состојба на деконструкцијата во едно многу повеќе литературно или философско поле. Респектот кон контекстуалните, академско-институционалните, дискурзивните особености, недовербата во поглед на аналогизмите и наглите преместувања, конфузните хегемонизации, во сегашнава фаза ми се чинат како најголеми императиви. Јас сум сигурен, во секој случај се надевам, дека оваа средба ќе ни остави сеќавање на разликите и споровите, барем исто толку колку и на преплетувањата, коинциденциите и консензусите. Таа работа веднаш ја кажав: само привид е тоа дека деконструкцијата, во своите најпознати под



тоа име манифестации, не му се “обратила” /addresser/, како што се вели тоа на англиски, на проблемот на правдата. Тоа е само привид, но потребно е да се води сметка за привидите, да се спасат привидите, според зборовите на Аристотел, а тоа е баш она за коешто се залагам јас овде: да се покаже зошто и како тоа што обично се нарекува *Деконструкција*, иако делува како да не му се “обраќа” на проблемот на правдата, не прави ништо друго туку токму тоа, иако тоа не може да го прави на директен, туку на искосен начин. Искосен како и во самиот овој момент во којшто се подготвувам да покажам дека не е можно *директно* да се зборува за правдата, да се тематизира или објективизира правдата, да се каже “ова е праведно” и уште помалку “јас сум праведен”, а да не се изгуби веднаш правдата, ако не и правото.

В. Но јас сè уште не сум ни почнал. Почнав, така што ви реков дека морам да ви се обратам на вашиот јазик и потоа навестив дека отсекогаш сум сметал за драгоцен, односно незаменливи барем два ваши идиоматски изрази. Едниот беше “to enforce the law”, којшто секогаш нè потсетува на тоа дека ако правдата не е нужно право или закон, таа може да стане правда по право или во право, само ако станува сила, или уште подобро, само ако се повикува на силата, уште од првиот свој момент, почнувајќи од првиот свој збор. На почетокот од правдата беше логосот, говорот или јазикот, а тоа не му противречи нужно на едно друго започнување коешто би рекло: “На почетокот беше силата”.

Паскал тоа го кажува во еден фрагмент, на којшто можеби покасно ќе се навратам, во една од своите славни “мисли”, секогаш многу посложени отколку што ни се чини. Таа почнува вака: “*Правда, сила*. - Праведно е она што е праведно да биде следено; нужно е она што е послито да биде следено.” Веќе почетокот на тој фрагмент е извонреден, барем во самата строгост на својата реторика. Тој вели дека тоа што е праведно мора да се следи (да се следи со консеквенца, ефект, да се примени, *enforced*) и тоа што е најјакото исто така треба да се следи (со консеквенца, ефект итн.). Со други зборови, заеднички аксиом е дека праведното и најјакото, најправедното како (*as, as well as*) најјакото, *мораат* да бидат следени. Но тоа “мораат да бидат следени”, коешто е заедничко и за праведното и за најјакото е “праведно” во некој друг случај, а “нужно” во следниов: “Праведно е она што е праведно да биде следено / со други зборови, концептот или идејата на праведното, во смисла на правда, аналитички и а *prigori* подразбира дека праведното е “следено”, *enforced* и исправно е - исто така во смисла на правда - така да се мисли /; нужно е она што е појакото да биде следено (*enforced*)”.

И Паскал продолжува: “Правдата без сила е немојна / со други зборови, правдата не е правда, таа не е извршена ако нема сила (*force*) да биде “*enforced*”; една немојна правда не е правда, не е тоа во вистинска смисла /; силата без правда е тиранска. Правдата без сила е контрадикторна, бидејќи секогаш постојат зли; силата без правда е за осуда. Треба значи заедно да се стават правдата и силата; и така да се постигне она што е праведно да биде јакото или она што е јакото да биде праведно.” За тоа “треба” во самиот заклучок (“треба значи заедно да се стават правдата и силата”), тешко е да се одлучи дали е тоа едно “треба” пропишано со она што е праведно во правдата или со она што е нужно во силата. Но, тоа притеснување е лишено од објект, бидејќи правдата како правда бара прибегнување кон сила.

Таа мисла, она што ја следи и што ја води (“и така не можејќи да направи ништо друго, освен она што е праведно да биде јако, направи она што е јако да биде праведно”) би заслужувало долга анализа, во којашто јас овде не можам да се впуштам. Принципот на мојата анализа или подобро на моето активно и сè само не-насилно толкување, коешто во основа посредно ќе го предложам во текот на ова излагање, ќе оди, особено во случајот на оваа Паскалова мисла, наспроти традицијата и нејзиниот најмасивно очевиден контекст. Тој полн контекст и тоа конвенционално толкување, со кое тој како да управува, одат баш, во една конвенционалистичка смисла кон некоја врста песимистички, релативистички и емпириски скептицизам, којшто на пример го поттикнал Арно да ги отстрани тие мисли од едицијата Порт Ројал, тешејќи се дека Паскал ги пишувал под влијание на читањето на Монтењ, според кого законите не се праведни сами по себе, туку бидејќи се закони. Вистина е дека Монтењ користел еден интересен израз, што Паскал го превзема на своја сметка самоиницијативно, и којшто и јас овде би сакал да го реинтерпретирам и да раскинам со неговото премногу конвенционално читање. Тој израз е “мистичниот темел на авторитетот”. Паскал го цитира Монтењ, не именувајќи го, тогаш кога во мислата 293 пишува: “... еден вели дека суштината на правдата е авторитетот на законодавецот, друг комодитетот на суверенот, трет дадената навика; а најточно е - ако се следи самиот ум - дека ништо не е праведно само по себе; сè со тек на време се расклатува. Обичајот ја создава целата правичност, веќе поради самата причина дека оваа е прифатена - тоа е мистичниот темел на нејзиниот авторитет. Оној што ја сведува на нејзиното начело, тој ја уништува. ” Монтењ навистина зборувал за “мистичното втемелување” на авторитетот на законот: “А законите, вели тој, се одржуваат во рамките на довербата, не затоа што се праведни, туку затоа што се закони: тоа е мистичниот темел на нивниот авторитет; тие друг немаат /.../ кој и да им се покорува ним затоа што се праведни, не им се покорува затоа што тоа баш така треба” (*Essais, III, XIII, De l'expérience, ed. Pleiade, st. 1203*).

Монтењ овде очигледно ги разлучува законите, односно правото од правдата. Правдата на правото, правдата како право не е правда. Законите не се праведни како закони. Ним не им се покоруваме затоа што се праведни туку затоа што имаат авторитет. Јас малку по малку ќе го разјаснам она што го подразбирам со изразот “мистичен темел на авторитетот”. Вистина е дека Монтењ исто така пишувал нешто што би требало да се протолкува од онаа страна на конвенционалната и конвенционалистичката површност: “(самото наше право, се вели, поседува легитимни фантазии врз коишто ја темели вистината на својата правда)”. Јас овие зборови ги ставив како натпис над еден текст за *Vor dem Gesetz*. Што е една легитимна фантазија? Што значи да се втемели вистината на правдата? Ете некои од прашањата што нè очекуваат. Вистина е дека Монтењ нуди аналогија помеѓу тоа дополнување по пат на легитимна фантазија, односно фантазија којашто е нужна за самото втемелување на вистината на правдата, и дополнувањето со помош на вештачкото, коешто се повикува поради дефицит на природа, како отсутството на природно право да барало дополнување во историското или позитивното, односно функционалното право, баш како - и тоа е сега аналогијата што ја предлага Монтењ - “жените што употребуваат вештачки заби таму каде што им недостасуваат природни, а наместо својот вистински тен, создаваат некаков од туѓи материји итн. ... ” (Книга II, од XII, ст. 601 *Pleiade*).

Паскаловата мисла што ги “става заедно”, како што вели тој правдата и силата, и така од силата прави некаков вид суштински предикат на правдата - а тоа е збор со кој тој поскоро го подразбира правото отколку правдата - оди можеби дури од онаа страна на конвенционалистичкиот или утилитаристичкиот релативизам, од онаа страна на еден стар или модерен низилизам, кој од законот би направил “a masked power”, од онаа страна на циничниот морал на Ла Фонтеновата басна “Волкот и јагнето” според која “Причината на најјакиот е секогаш најдобра”.

Паскаловската критика, со својот принцип, упатува на првобитниот грев и на расипувањето на природните закони преку еден ум којшто и самиот е расипан (“Без сомнение постојат природни закони; но тој убав ум сè расипа”, дел IV, мисла 294; и понатаму: “Нашата правда се поништува пред божјата правда”, ст. 564). Ги наведувам тие мисли како подготовка за читање на Бенјамин.

Но ако се издвои функционалната снага на паскаловската критика, ако ја одвоиме неа од нејзиниот христијански песимизам, што не е невозможно, тогаш ќе биде возможно да се пронајдат тука како и кај Монтењ, премиси на една модерна критичка философија, односно на една критика на правната идеологија, на една седиментација на правните суперструктури коишто во исто време и ги кријат и ги рефлектираат економските и политичките интереси на доминантните снаги во општеството. Тоа во исто време би било и можно и секогаш корисно.

Меѓутоа, од онаа страна на својот принцип и својата снага, оваа паскаловска мисла цели на една многу поинтринсична структура, којашто критиката на правната идеологија не би смеела никогаш да ја занемари. Самото пројавување на правдата и правото, тој заснивачки, втемелувачки и оправдувачки аспект на правото, имплицира една перформативна снага, односно секогаш некоја интерпретативна сила: овој пат не во смисла, во којашто правото би било во служба на силата, како послушен, сервилен, па оттаму надворешен инструмент на моќта што доминира, туку во смисла, во којашто тоа би одржувало, со она што се нарекува сила, моќ или насилство, една многу посложена и повеќе внатрешна врска. Правдата во смисла на право (right or law) не би била напосто ставање во служба на една сила или општествена моќ, на пример економска, политичка, идеолошка, којашто тогаш би постоела вон неа, или пред неа, и на која таа би морала да и се потчини или со неа да се усогласи во поглед на корисноста. Самиот момент на нејзиното втемелување или основање (момент којшто, впрочем, никогаш не е запишан во хомогеното ткаење на една историја, бидејќи со својата одлука тој тоа ткаење го растура), операција којашто се состои во засновање, во инаугурација, во оправдување на правото, во создавање на законите, би се состоела во еден силовит гест, во едно перформативно и според тоа интерпретативно насилство, коешто во самото себе не е ни праведно ни неправедно и коешто никаква правда и никакво претходно и однапред втемелено право, никакво предегзистирачко засновање, по дефиниција не би можело ни да го гарантира ни да го оспори или обезвредни. Никаков оправдувачки дискурс не може нити смее да обезбеди улога на метаговор во однос на перформативноста на востановениот говор или во однос на неговото повластено толкување.

Дискурсот тука се соочува со сопствената граница: во самиот себе, во самата своја перформативна моќ. Тоа е она што јас предлагам овде да се нарече мистично. Постои едно молчење засидано со виолентната структура на втемелувачкиот кат. Вѕидано, засидано, бидејќи



тоа молчење не му е надворешно на говорот. Ете во која смисла ќе се обидам да го протолкувам, од онаа страна на простиот коментар, она што Монтењ и Паскал го нарекуваат мистичен темел на авторитетот. Ќе го употребаам зборот “мистично” во една смисла, која со извесен ризик ја нарекувам видгенштајновска. Тие текстови на Монтењ и Паскал, како и традицијата на којашто и припаѓаат, а потоа и по малку активното толкување што јас го предлагам, би можеле да се повикаат на расправата што ја превзема Стенли Фиш во “Force” (во *Doing What Comes Naturally*), по повод Хартовиот *The Concept of Law* - но и по повод некои други, меѓу кои имплицитно е присутен Равлс, и самиот критикуван од Харт - како и на многуте дебати осветлени со текстовите на Сем Вебер за агонистичкото, а не просто внатреинституционалното или моноинституционалното обележје на извесни судири, во *Institution and Interpretation*.

Бидејќи потеклото, основањето и втемелувањето на авторитетот, како и позицијата на законот, по дефиниција можат да се потпрат единствено на самите себе, самите тие тогаш се едно насилство без темел. Тоа не значи дека се неправедни сами по себе, во смисла “илегални”. Тие не се ни легални ни илегални во својот втемелувачки аспект. Тие ја пречекоруваат опозицијата на основаното и неоснованото, како и секој фундаментализам и антифундаментализам. Дури и ако успехот на основачките перформативи на едно право (на пример, а тоа е повеќе од еден пример, една држава како гарант на некое право) претпоставува претходни услови и конвенции (да речеме во националниот и интернационалниот простор), истата “мистична” граница би се појавила повторно на претпоставениот извор на тие услови, правила или конвенции и нивното владеачко толкување.

Структурата што вака ја опишувам е структура во којашто правото е суштински во состојба да биде деконструирано, или затоа што е основано, конструирано врз текстуални слоеви што може да се интерпретираат и преобразуваат (тоа е историјата на правото, неговата можна и нужна преобразба, а понекогаш и самото усовршување на правото) или затоа што нејзиниот краен темел, по дефиниција не е втемелен. Тоа што правото е во состојба да биде деконструирано, тоа не е никаква несреќа. Во тоа може да се открие политичка шанса за кој и да е историски прогрес. Но, парадоксот што би сакал да го ставам на дискусија е следниов: таа структура на правото или ако повеќе сакате на правдата како право, којашто е во состојба да се конструира е всушност тоа што ја обезбедува можноста за деконструкција. Правдата во самата себе, ако такво нешто постои, односно вон или од онаа страна на правото, не може да биде деконструирана. Ништо повеќе од самата деконструкција, ако такво нешто постои. Деконструкцијата е правда. Можеби затоа што правото (коешто ќе се обидам по правило да го разликувам од правото) е конструктибилно во една смисла, којашто ја пречекорува опозицијата меѓу конвенцијата и природата, или можеби баш доколку ја пречекорува таа опозиција, тоа затоа и е конструктибилно, а тоа значи и подложно на деконструкција или уште подобро на извршување на една деконструкција, којашто во основа секогаш им пристапува на прашањата на правото. 1. Деконструктибилноста на правото, легалитетот, легитимитетот или легитимирањето (на пример) ја прави деконструкцијата возможна. 2. Неможноста за деконструирање на правдата исто така ја прави возможна деконструкцијата, односно се стопува со неа. 3. Последица: деконструкцијата е сместена во растојанието што ја дели

неможната деконструкција на правдата од можната деконструкција на правото, легитимирачкиот или легитимираниот авторитет.

Со други зборови, хипотезата и тврдењето во чиј правец овде луѓаат, би имала поскоро за поднаслов: правдата како можност на деконструкцијата, структура на правото и законот, на основање и самоорганизирање на правото како можност за извршување деконструкција. Сигурен сум дека ова не е баш јасно и се надевам, иако не сум сосема сигурен, дека работата набрзо ќе е стане малку појасна.



Реков, значи, дека уште не сум почнал. И можеби никогаш нема ни да почнам, така што овој колоквиум ќе остане без Keynot, а сепак јас веќе почнав. Јас себеси се ополномоштувам - но со кое право? - да ги умножам церемонијалните права и заобиколувања. Почнав со тврдењето дека сум вљубен во барем два ваши идиома. Едниот е "enforceability", а другиот е преносната употреба на глаголот "to adress". На француски on s'adresse / се обраќааме / некому, on adresse /упатуваме / некое писмо или збор - што е исто така преодна употреба - а притоа не сме сигурни дека тие ќе стигнат на целта, но on n'adresse pas / не упатуваме / проблем. Јас вечерва сум ангажиран, преку говор, преку говор на англиски да се задржам на еден проблем, односно да одам право кон него и право, без заобиколување и тематски, кон вас, обраќајќи ви се на вашиот јазик. Помеѓу правото, исправното обраќање, правецот и правилноста, би требало да се најде една

исправна линија на комуникација, и така да се најдеме на добар правец. Затоа деконструкцијата има репутација, оправдана или не, дека нештата ги обработува од косо, индиректно, со посреден стил, со "quotation marks" и секогаш прашувајќи: Дали нештата стигнуваат на назначената адреса? Дали таа репутација е заслужена? И како таа, без разлика дали е заслужена или не да се објасни?

Веќе овде имаме, со самиот факт дека зборувам со јазикот на другиот и прекинувам со својот, со фактот дека му се препуштам на другиот, една особена мешавина на сила, исправност и право.

И тоа овде е една задача: јас морам да им (се) "обратам" на англиски, како што велите вие на вашиот јазик, на тие бесконечни проблеми, бесконечни во нивниот број, бесконечни во нивната историја, бесконечни во нивната структура, коишто се покриени со насловот "Deconstruction and the possibility of justice". Но, ние тоа веќе го знаеме, тие проблеми не се бесконечни затоа

што се безбројни, ниту затоа што се вкоренети во бесконечното на сеќавањето и (религиските, философските, правните итн.) култури со коишто никогаш нема да загосподариме. Тие се бесконечни, ако така може да се каже, во нив самите, бидејќи го бараат самото искуство на апорија, којашто не е лишена од врска со она што тукушто го нареков *мистично*. Кога велам дека тие, дури бараат и искуство на апорија, под тоа подразбирам две веќе прилично сложени работи.

1. Едно искуство е една патека, како што покажува неговото име; тоа минува низ и патува кон одреденото, до кое наоѓа пат. Искуството си го открива својот помин, тоа е можно. Но, во таа смисла невозможно е да се има потполно искуство на апорија, односно на она што не допушта помин. Една *апорија* е не-пат. Правдата би била од таа гледна точка искуство за она, за што не можеме да имаме искуство. Веднаш се соочуваме со повеќе такви апории кои е невозможно да се поминат. Но, 2. јас верувам дека нема правда без тоа искуство на апорија, без обзир на тоа, што тоа е невозможно. Правдата е искуство на невозможното. Една волја, желба, потреба за правда чијашто структура не би била искуство на апорија, не би имала никаква шанса да биде она што е, односно праведно повикување на правдата. Секогаш кога нештата минуваат или навистина ќе се случат, секогаш кога спокојно се применува едно добро правило во некоја посебна прилика, во еден конкретно вклучен пример, според некој одредувачки суд, тогаш може да се биде сигурен дека правото тука ја наоѓа својата сметка, но секако не и правдата. Правото не е правда. Правото е елемент на сметањето и право е да биде правдата, но правдата е непресметлива, таа бара да се смета на непресметливото: а апоретските искуства се колку несигурни толку и нужни искуства на правдата, односно на моментите во кои одлуката меѓу праведното и неправедното не е никогаш обезбедена со некое правило.

Јас значи морам да ви *се обратам* и да им /се/ "обратам" на проблемите; треба тоа да го сторам збиено и на туѓ јазик. За да го сторам тоа збиено, морам да го направам што понепосредно, одејќи и, без заобиколување, без историско алиби, без искосено движење, од една страна право кон вас, првите примачи на овој дискурс, но во исто време, од друга страна, кон местото на коешто суштински се одлучува за кажаните проблеми. Адресата, исто и правецот, исто и исправноста кажуваат нешто за правото, а она што не треба да се пропушти кога се сака правдата, кога се сака да се биде праведен е исправноста на адресата. Не би смеела да недостасува вештина / *adresse* /, би рекол на француски, но особено не би смеела да се промаши адресата / *adresse* /, не би смееле да се излажеме во адресата, а адресата секогаш се открива како посебна. Една адреса е секогаш посебна, идиоматска, а изгледа дека правдата, како и правото, секогаш претпоставуваат општост на некое правило, норма или универзален императив. Како да се помири чинот на правдата којшто секогаш мора да се однесува на една посебност, индивидуа, група, незаменлива егзистенција, на другиот и на мене *како* друг, во една единствена ситуација, со правилото, нормата, вредноста или императивот на правда, коишто се нужно една општа форма, дури и ако таа општост пропишува некоја секогаш посебна примена? Кога би се задоволил со примената на некое исправно правило, лишено од духот на правдата, во коешто не се измислува секогаш некое ново правило и пример, тогаш можеби со правото би бил заштитен - доколку би дејствувал во согласност со објективното право, но со тоа не би бил праведен. Јас можам да постапувам, би рекол Кант, во склад со должноста, но не *со помош* на должноста или *ог респект*

кон законот. Дали може да се каже: Ова дело не е само легално туку и праведно? Или: Некоја личност не само што е во право, туку е и во правда? Некој е праведен, една одлука е праведна? Дали може да се каже: Знам дека сум праведен? Дозволете ми уште едно скршнување.

Да му се обратиш на другиот со јазикот на тој друг, во исто време е и услов на секоја можна правда - но тоа ни изгледа не само, строго земено, невозможно (бидејќи јас можам да зборувам со јазикот на другиот во мерата во којашто го присвојувам и асимилирам според законот на еден имплицитен трет), туку тоа дури е и исклучено со правдата сфатена како право, доколку ни изгледа дека таа вклучува и еден елемент на универзалното, дека прибегнува кон она трето, што ја суспендира едностраноста или оправданоста на идиомот.

Кога му се обраќам некому на англиски, тоа за мене секогаш е некакво искушение. А и за оној на кого му се обраќам, за вас исто така, претпоставувам. Јас со поголемо задоволство, отколку да ви објаснувам зошто е тоа така и правејќи го тоа да губам време, тргнувам *in medias res*, со помош на неколку забелешки, коишто, што се однесува до мене, тегобната сериозност на тој проблем на јазикот ја врзуваат за прашањето на правдата, на можноста за правда.

*Прва забелешка:* Од една страна, поради темелни причини ни изгледа исправно, како што би се кажало тоа на француски, “rendre la justice” да се / суди / на некој даден идиом, на јазикот за којшто сите субјекти, на коишто тоа се однесува, се компетентни, односно способни да го сфатат и протолкуваат: и оние коишто судат и оние на коишто им се суди, сведоците во потесна и поширока смисла, сите коишто се гарантни за извршувањето на правдата или подобро правото. Не е праведно да му се суди некому, којшто не го разбира јазикот со кој е напишан законот или е изговорена пресудата, итн. Би можеле да ги зголемиме драматичните примери на ситуациите на насилство во коишто се суди со помош на идиом што личноста или групата обвинети не го разбира, понекогаш не баш сосема добро, а понекогаш - воопшто. Колку и да е незначителна или суптилна разликата во способноста да се овладее со идиомот, насилството на неправдата започнува во оној момент, кога сите партнери на една заедница не го делат од почеток до крај истиот идиом. Бидејќи, строго земено, идеална ситуација не е никогаш можна, од тоа веќе е можно да се извлечат некои консеквенци за она што насловот на нашиот колоквиум го вика “можност за правда”. Насилството на таа правда, којашто се состои во обвинувањето на оние што не го сфаќаат идиомот, во рамките на којашто се тврди, како што се вели тоа на француски, “justice est faite”, не е какво и да е насилство, каква и да е неправда. Таа неправда препоставува дека другиот, таа жртва на неправдата на јазикот, сепак е во состојба да сфати еден јазик воопшто и дека тој е човек доколку е животни што зборува, во смислата што ние луѓето му ја припишуваме на тој збор *твор*. Впрочем постоеше време, коешто не е ни толку далеку, а не е ни завршено, кога “ние луѓето” значеше “ние зрелите европејци, бели мажествени, месојадци, подготвени да се жртвуваат”.

Во просторот во којшто ги сместувам овие зборови или го реконструирам овој дискурс, нема да стане збор за неправдата или насилството врз некое животни, уште помалку врз билка или камен. Можно е да се предизвика страдањето на некое животни, но никогаш нема да се каже, во буквална смисла, дека во прашање е еден повреден субјект, дека тоа е една жртва на

злосторство, убиство, силување или кражба, дека е жртва на вероломство - а тоа е а fortiori вистина, се мисли, и кога станува збор за она што се нарекува вегетативно или минерално или кога станува збор за меѓувидовите како што се сунгерите. Постоеле, и сè уште ги има, во човечката врста многу субјекти коишто не се признаени како субјекти и коишто се третирани како животни (тоа е недовршената историја на којашто предмалку накратко асоцирав). Она што по малку нејасно се нарекува животно, значи, животче како такво, без додатоци, не е субјект на законот или правото. Опозицијата помеѓу праведното и неправедното за тој субјект нема никаква смисла. Без оглед дали станува збор за судење на животните (а и тоа го имало) или за потеря по нив, што на животинте им причинува извесно страдање (некои западни законодавства предвидуваат говори не само за правата на човекот, туку и за правата на животните воопшто), се верува дека тоа се или анахронизми или сè уште маргинални или ретки појави, коишто не се конститутивни за нашата култура. Во нашата култура месојадското жртвување е темелно, озаконето и со највисока технологија регулирано, баш како и биолошкото експериментирање со животни - а тоа значи, од витална важност за нашата модерност. Како што сакав тоа на друго место да го покажам, месојадското жртвување е суштинско за структурата на субјективноста, односно, исто така за самиот темел на интенционалниот субјект, и ако не на законот тогаш, барем на правото, така што разликата меѓу законот и правото, правдата и правото, правдата и законот останува овде отворена над бездна. Јас во овој момент нема да се впуштам во тоа, не повеќе отколку што ќе се впуштам во испитување на блискоста меѓу месојадското жртвување, коешто е во темелот на нашата култура и нашето право, и сите канибализми, симболички или не, коишто ја структурираат интерсубјективноста во доењето, во љубовта, жалоста и навистина сите симболички или лингвистички присвојувања.

Ако се сака говор за неправдата, насилството и отсуството на респект кон она што сè уште толку нејасно го нарекуваме животно - а јас тука, значи вклучувам, во името на деконструкцијата и група прашања за месојадскиот фалогоцентризам - тогаш би требало повторно да се разгледа целината на метафизичко- антропоцентричката аксиоматика којашто на запад доминира над мислењето за праведното и неправедното.

Веќе при овој прв чекор се насетува првата последица, односно фактот дека еден деконструктивен пристап кон границите коишто го востановуваат човечкиот субјект (по преференца и примерно: возрасен мажјак поскоро отколку жена, дете или животно) по мера праведен и неправеден, не води нужно кон неправда ниту пак води кон бришење на опозицијата меѓу праведното и неправедното, туку можеби, во името на една незаситна потреба за правда, води кон реинтерпретација на сите поставки на границите, во коишто една историја и една култура би можеле да ја затворат сопствената критериологија. Во хипотезата којашто за момент само површно ќе ја допрам, она што обично се нарекува деконструкција не би одговарало, според збрката чиешто ширење на некои им е во интерес, на квазинихилистичката абдикација пред етичко-политичко-правното прашање за правдата и пред опозицијата меѓу праведното и неправедното, туку на едно двоструко движење коешто вака ќе го шематизирам:

1. Смислата на одговорноста пред сеќавањето, одговорност без граница и значи, нужно претерана, непресметлива одговорност; потоа задачата на потсетувањето на историјата, потеклото

и смислата, значи границата, концептот на правдата, законот и правото, вредноста, нормата, прописите што се наметнале и што се седиментирале, останувајќи, на тој начин, помалку или повеќе читливи или претпоставени. Што се однесува до она што ни е, во повеќе јазици, оставено во наследство под името на правдата, задачата на историското и интерпретативното сеќавање се наоѓа во срцето на самата деконструкција, како задача на историчарот, но и како одговорност пред наследството коешто во исто време е и наследство на еден императив или збир наредби. Деконструкцијата веќе е ангажирана во рамките на таа потреба за бесконечна правда, којашто може да го добие изгледот на “мистичното” за коешто зборував. Треба да се биде праведен со правдата, а првата правда што може неа да и се направи се состои во тоа таа да се послуша, да се исчита, протолкува, да се направи обид да се сфати од каде доаѓа таа и што сака од нас, знаејќи и дека таа тоа го прави низ посебни идиоми (*Dikè, Jus, justitia, justicel, Gerechtigkejt*), да се ограничime на европските идиоми, коишто можеби би требало да се разграничат во однос, или почнувајќи од другите; на тоа ќе се навратиме) и исто така знаејќи дека таа правда секогаш им се обраќа на посебностите, специфичностите на другиот, и покрај или баш поради својата претензија на универзалноста. Според тоа, не треба никогаш да се попушта во врска со тоа, секогаш треба да се практикува запрашаност за потеклото, темелите и границите на нашиот концептуален, теориски или нормативен апарат којшто ја опкружува правдата, а тоа е, што се однесува до деконструкцијата, сè само не неутрализирање на интересот за правда или нечувствителност на неправда. Всушност тука станува збор за претерано натпреварување во барањето на правдата, за чувствителност кон некаков вид суштинска диспропорција, којашто во себе нужно впишува прекумерност и неадекватност, и којашто тежнее да ги открие не само теориските граници, туку и конкретните, со најчувствителните ефекти, неправди дадени во добрата совест којашто догматски се држи до овие или оние наследени определби на правдата.

2. Таа одговорност пред сеќавањето е одговорност пред самиот концепт на одговорноста, којшто ја регулира правдата и исправноста на нашите однесувања, на нашите теориски, практични и етичко-политички одлуки. Тој концепт на одговорноста е нераздвоив од цела мрежа врзани концепти (на сопственоста, интенционалноста, волјата, свеста, самосвеста, субјектот, јас, личноста, заедницата, одлуката итн.) и секоја деконструкција на таа мрежа појмови во нивната дадена и доминантна состојба може да личи на неодговорност, иако, напротив, тоа на што се повикува деконструкцијата, всушност е зголемување на одговорноста. Но, во моментот во којшто угледот на еден аксиом е суспендиран со деконструкција, во тој нужно структурален момент секогаш е можно да се верува дека тука веќе нема ни *месџо* за правдата ниту пак ја има самата правда, како ни теориски интерес којшто се однесува на проблемите на правдата. Тој момент на суспензија, тоа време на *èroshe*, во коешто навистина нема можна деконструкција, секогаш е мачно; но кој претендира да биде праведен економизирајќи со тегобноста? А тој момент на тегобна суспензија - којшто исто така е и интервал или простор во кој се случуваат преобразбите, односно правно-политичките преврати - може да биде мотивиран, може да го најде своето движење и својот елан (елан којшто, сам, не може да се суспендира) само во рамките на потребата за зголемување или дополнување на правдата, значи во рамките на искуството за неадекватноста или непресметливата диспропорција. Бидејќи, конечно, каде деконструкцијата ја наоѓа својата снага, своето движење

или својата мотивација ако не баш во тоа никогаш задоволено повикување на можноста за правда, од онаа страна на дадените определувања на она што, во одредени контексти се нарекува правда. Но би требало уште и да се протолкува таа диспропорција. Ако сум рекол дека не познавам ништо поправедно од она што денес го нарекуваме деконструкција (ништо поправедно: не велам ништо полегално или полегитимно), јас знам дека нема да пропуштам прилика со тоа да изненадам или шокирам не само одредени противници на спомнатата деконструкција или на она што тие под тоа име го замислуваат, туку дури и оние коишто поминуваат или себе се сфаќаат како приврзаници или практичари на деконструкцијата. Значи, јас тоа нема да го кажам, барем не директно и без претпазливоста на извесно заобиколување.

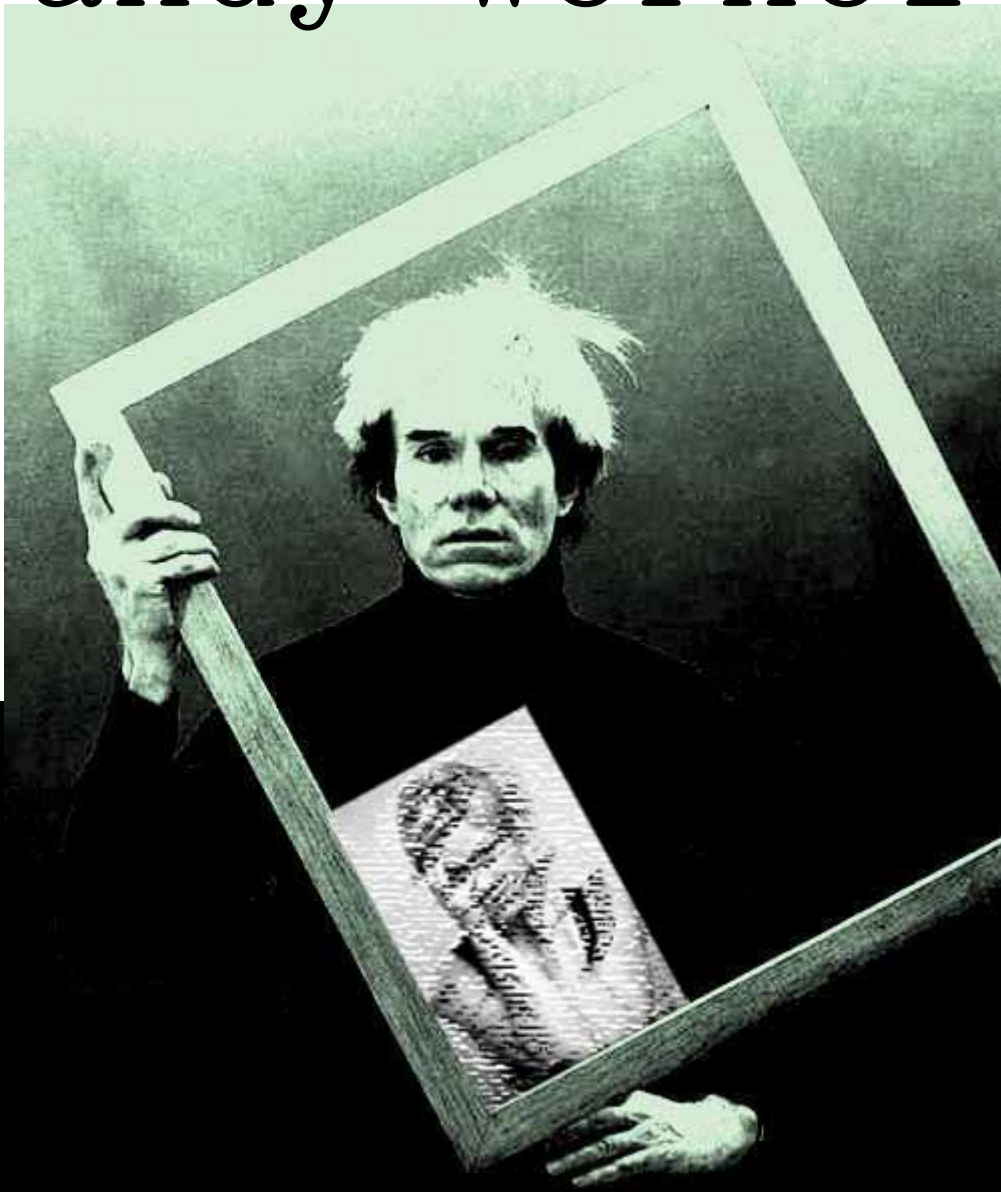
Како што знаете, во многу земји, во минатото, а и денес сè уште, едно од втемелувачките насилства на законот или притисоци на државното право се состои во тоа да им се наметне јазикот на националните и етничките малцинства коишто се собрани во Државата. Тоа беше случај во Франција, барем во два наврати, најпрвин кога декретот на Villers-Cotteret го консолидираше единството на монархистичката Држава, наметнувајќи го францускиот како правно-административен јазик и забранувајќи латинскиот јазик, јазикот на правото и Црквата, да им овозможи на сите жители на кралството да му се препуштат на претставувањето во заедничкиот јазик со помош на адвокати преведувачи, а да не му се препуштат на наметнувањето на тој посебен јазик каков што сè уште беше францускиот. Вистина е дека латинскиот веќе беше насилство и дека од таа гледна точка, преминувањето од латински на француски беше премин од едно насилство кон друго. Друг голем момент на наметнување беше моментот на Француската револуција, кога јазичната унификација понекогаш имаше сосема репресивна педагошка смисла, во секој случај, многу авторитарна.

*Превод: Ели Цукеска*





andy worhol



andy worhol

# Andy Warhol - Popism

## ФРАГМЕНТИ [3]

Во јануари 65. ја запознав Еди Минтурн Сеџвик. Тоа лето дојде во Њујорк. Имаше сообраќајна несреќа и раката ѝ беше во гипс. Нè запозна Лестер Перски, но ионака, кога-тогаш ќе се запознаевме, бидејќи тогаш познавав доста луѓе од Харвард/Кембриџ друштвото, чиј дел беше и таа. Многу од нив шњураа по Сан Ремо.

Клинците од шеесетите не работеа. Не може да се каже дека не беа вработени, бидејќи таква идеја не ни постоеше, но сепак имаа најдобра можна облека и карти за сите авиони што ќе ги посакаа. Богаташите во тоа време слободно располагаа со парите и ги потпомагаа своите клинци да шњураат наоколу. Така истите тие клинци се будеа некаде околу пладне, телефонираа неколку пати, слушаа пар плочи, одлучуваа каде ќе одат подоцна на целовечерна журка, а потоа сè одново идниот ден. Отсекогаш ме воодушевуваа ставовите на ваквите богати клинци. Повеќето од нив мислеа дека животот што го водат е сосема нормален - бидејќи не знаеја дека постои некој друг. Сакав да набљудувам како им работат мозоците. Постојат два вида на вакви богати клинци - едни кои се трудат да изгледаат сиромашно и да докажат дека се како и сите останати луѓе и секогаш стравуваат дека луѓето ги сакаат само заради нивните пари; и оние кои се опуштени и умеат да се забавуваат со тие исти пари. Овие вторите се забавни.

(...) На журките секогаш останувавме по цела ноќ, но затоа по цело попладне се подготвувавме за нив, зезајќи се по Фектори. Дачис беше толку хај на спид што дури и најмала работа ја фрлаше во повеќечасовни монолози, а јас само седев и уживав во претставата. Кога во февруари јавија дека Малколм е убиен во Харлем, сè што ѝ беше потребно на Дачис е да го чуе името на хотелот од каде се јавуваше репортерот. „Хотел Тереза! Па таму го имав својот последен абортус!“

„Тоа беше најдобра журка во шеесетите“; така Лестер Перски ја оцени журката што ја направив во Фектори под името Педесет Најубави Луѓе, летото 65. „Сигурен сум дека нема подобро, рече Лестер, баш ме интересира дали некој направи список на сите оние луѓе кои беа таму таа вечер“. Секако дека никој не направи.

Џуди Гарланд сигурно беше таму. Видов како петмина ја внесоа на раце. Беше чудно што тоа никој не го забележа, но затоа Јас тоа го забележав. Мислам, јас секогаш ја забележувам Џуди Гарланд.

На истиот начин на кој ме воодушевуваа богатите клинци, ме воодушевуваа и типовите од шоу бизнисот, само уште повеќе. Мислам, Џуди Гарланд порасна во MGM! Да запознаеш некого како Џуди, чија реалност беше толку нереална, претставуваше повеќе од возбудување за мене. Таа сè можеше да направи во дел од секундата - таа едноставно е најголема актерка.

Еди таа ноќ изгледаше прекрасно. Многу се смееше со Брајан Џонс. Џерард и Дачис не симнуваа очи од Џулиет Прус, која само што раскина со Синатра. Навистина изгледаше супер. Џуди ни

приобаше и на само неколку чекори од нас му изјави на Лестер: „Сигурно ќе глумам во Тенесиевата претстава“. Лестер на шега рече: „Смешно е тоа, Џуди, што Тенеси мисли дека ти подобро глумиш отколку што пееш,„. Всушност, смешно беше тоа што во тоа време Лестер навистина го мислеше тоа, и самиот го чув како го зборува тоа.

Штом го изговори тоа, Лестер знаеше дека направи голема грешка - Џуди тоа никогаш не би го проголтала. Со часови траеше она „Кога го рекол тоа? Што мисли со тоа? Како се осмелува?“ и сите останати варијации кои можат да ти паднат на памет.

На крајот Џуди отиде до Тенеси, кој стоеше со Гинзберг и Бароуз, и покажа на Лестер: „Тој рече дека ти си рекол дека јас не знам да глумам“.

Лестер полуде. „О, Боже! Таа трансмутираше една обична забелешка во цел став!“ Отиде кај нив и драмата се одвиваше уште цел час.

Одненадеж чув како Џуди викна: „Руди!“ Потоа се заниша кон Нуреев, кој ѝ возврати:“Џуди!“ и појде кон неа, а потоа следеше она Руди/Џуди додека таа не му падна во прегратка и му рече: „Ти, валкан комунисто! Знаеш ли дека Тенеси Вилијамс мисли дека јас не знам да глумам? Ајде да одиме и да го прашаеме дали мисли дека и ти не знаеш да играш...“

(...) На журката на Сем Грин имаше неколку типа во најновите свилени и плишани кошули, но не баш многу - момчињата сè уште носеа џинс и класични кошули. Еди го донесе Дилан на журката и тие се одвоија во аголот. Дилан главно живееше кај својот менаџер Ал Гросман, близу Вудсток, и Еди, секако, шњураше со Гросман бидејќи овој ѝ ветил дека ќе ѝ направи кариера. Дилан беше облечен во џинс и имаше чизми со високи пети, а и косата му беше малку подолга. Имаше големи подочници и дури и додека стоеше изгледаше подгрбавено. Во тоа време имаше 24 години, и клинците штотуку почнуваа да се однесуваат и да се облекуваат и да говорат како него. Но, никој освен Дилан не можеше да го скине тој говор - ако не беше расположен не можеше ни тој. Кога го запознав, не беше веќе фолк - сакам да кажам носеше сатенски, точкасти кошули. Веќе го издаде *Bringing it all Back Home*, така да веќе почна со својот рок саунд, но сè уште не свиреше на Њупорт Фолк фестивалот, ниту на Форест Хилс, каде старите фолкери го исфрлија, но затоа клинците полудеа по него. Ова беше непосредно пред „*Like a Rolling Stone*“. Го сакав Дилан зошто создаде потполно нов стил. Не ја помина својата кариера правејќи *hompage* на своето минато, мораше да направи работи на свој начин, и тоа е она што го почитував. Дури му дадов и еден од своите сребрени Елвиси. Подоцна станав параноичен кога чув дека го заменил Елвис за некоја софа, таму на село. Често кога ќе прашав за тоа добивав некои одговори од типот „радио-Милева“, но сфатив што сакаа да ми кажат - дека Дилан не ме сака, дека ме обвинува поради тоа што Еди се навлече. Но, што и да мислеа луѓето, факт е дека јас никогаш ништо не ѝ дадов. Дури ни апови за диета. Ништо. Таа земаше и спид и даун, но сигурно ништо не добиваше од мене. Сето тоа го добиваше од истиот доктор од кого сите дами од високото друштво го добиваа.

Повремено некој ќе ме обвинеше дека сум зол - дека ги пуштам луѓето да се уништат додека јас мирно ги гледам само за да можам да ги снимам. Но јас мислам дека не сум зол - само сум

реалистичен. Уште додека бев мал, научив дека секогаш кога ќе се обидев некому да му објаснам што да прави, ништо немаше да се случи и јас ништо не постигнував. Научив дека имаш поголема моќ кога молчиш, бидејќи на тој начин луѓето ќе почнат да се преиспитуваат. Кога луѓето се подготвени за тоа, тогаш тие се менуваат. Некогаш се менуваат и пред тоа, а некогаш побрзо би умреле отколку да се променат. Не можеш да ги натераш тоа да го направат, ако тоа не го сакаат, а истовремено не можеш да ги запреш, ако веќе еднаш одлучиле.

(...) Работите функционираа така што сите работи што ги правевме надвор од Фектори ги организираше Џерард, а сè што правевме во неа го организираше Били. Џерард ја следеше модата и уметноста и ги повикуваше сите познати личности да дојдат во Фектори. Бидејќи буквално ја обожуваше славата и убавината, успеваше да направи сите кои ќе дојдеа во Фектори да се чувствуваат добро, дури и ако не ги препознаеше.

Кон крајот на тој месец бев зафатен со подготвување на сликите за својата изложба во Париз. Работев со часови и часови сецкајќи хартија во боја, за да видам како сето тоа ќе изгледа во различни бои и Стефан многу пати ме сликаше. Тој никако не можеше да ги сфати луѓето во Фектори. Еднаш го чув како зборува: „Тие таму седат. Мислам, не седат и читаат или не седат и медитираат, дури и не седат и гледаат, тие седат - сверат во празно и чекаат да почнат ноќните забави“.

За мојата изложба во Париз, Илеана Зонабенд сакаше да ми испрати бродска карта, но наместо тоа успеав да ја убедам да ми испрати четири авионски карти, за Еди и Џерард и Чак Вејн да можат да дојдат со мене.

Во Франција не беа заинтересирани за новата уметност. Радо се навраќаа кон импресионизмот. Тоа ме натера да им ги испратам Цвеќињата - мислев дека тоа ќе им се допадне.

Супер си поминавме во Париз. Останувавме во градот по цела ноќ и одевме по најактуелните клубови. Во Кастела имаше една луда фора ненадејно да ја допрат музиката, при што сите втрчуваа на подиумот и тогаш било кој-кого-стигне-фустаните горе, панталоните доле - ова се случи три или четири пати ноќта. Снимивме и еден дел за What New Pussycat? во Кастела, и изгледаше како целиот град да е полн со ѕвезди како Теренс Стамп, Урсула Андерс, Питер Селерс, Вуди Ален, Ширли МекЛејн, Питер О Тул, Дали, Зу Зу, Вадим, Џејн Фонда, Кетрин Денев, Франсоаз Саган, Џин Шримптон.

Толку лудо се забавував во Париз што решив тоа да биде место во кое ќе објавам нешто за што размислував веќе со месеци. Имав намера да го напуштам сликањето.

Сликаството повеќе не ми беше забавно. Ме воодушевуваа луѓето и сакав целото време да го поминувам снимајќи ги. Затоа и изјавив во францускиот печат: „Од сега сакам само да снимам филмови“, но кога ги купив утрешните весници, во нив пишуваше дека „имам намера својот живот да му го посветам на филмот“. Французите имаат свој начин на кој го разбираат англискиот јазик - и морам да признам дека ми се допаѓа.

Не се вративме веднаш во Њујорк. Сите сакаа прво да одиме во Тангер, и јас се согласив. Тангер

смрдеше на гомна, но сите беа воодушевени од него бидејќи имаше дрога со тони.

Бев среќен кога летав кон Њујорк, затоа што конечно бев сигурен дека поради публицитетот што го имавме во францускиот печат, Пикасо мора најпосле да чул за нас. (Едно попладне додека седевме во некое кафе, малата Палом Пикасо помина покрај нас). Пикасо беше единствен уметник кого навистина го ценив, само затоа што беше толку плоден автор.

(...) Кога конечно се средив во Њујорк, Иван и Јас поразговаравме за мојата одлука да престанам со сликање. Му реков како на пријател: „Навистина престанувам да сликам, Иване. Можеби понекогаш ќе направам некој портрет или слично, но во овој момент, сликањето ми е навистина досадно“. Иван сфати што сакам да кажам - дека не сакам да умножувам успешни теми. Рече дека ме смета за посебен затоа што сум способен да си направам себеси нова кариера, кариера во филмот. Повторно го прашав дали би сакал да биде во еден од нив, но тој рече: „Ох, не Енди. Премногу сум нормален за такво нешто“.

Во времето кога најавив дека се повлекувам од сликарството, Поп Арт-от веќе го привлече вниманието на историчарите на уметноста и музеите.

Кон крајот на јуни, една навистина врела ноќ, направивме голема журка во Фектори по повод објавувањето на книгата „Поп Арт“ од Џон Рубловски и Рен Хејмен. Собата беше преполна. Една девојка до мене седеше и се потеше во една пластичен фустан. Имаше копија од книгата и ме замоли да ја потпишам. Додека ги прелистуваш страниците и ги гледав репродукциите, чувствував големо задоволство што се повлекох од сликарството. Поп стандардите веќе беа поставени.

(...) Оваа беше лето на Сатисфекшн - Стоунси се слушаа од секој стан и орман и кола и од сè. Беше супер да се чуе како Поп музиката звучи механички, можеше едноставно да ја препознаеш песната по самиот тон, а не по мелодијата: мислам, се знаеше дека тоа е Сатисфекшн уште пред првиот тон сосема да заврши.

Дилан ги свиреше своите први електрични концерти тоа лето. Бирдсите направија верзија на неговата „Mister Tambourin man“, а Тартлс ја направија „It Aint Me Baby“. Дилан веќе беше надвор од фолкот и сосема во рокот и тежиштето на своите текстови го префрли од социјален во личен протест. И што повеќе беше личен, стануваше сè попопуларен. Изгледаше дека што повеќе е говори „Јас сум Јас“, клинците сè повеќе велеа „И ние сме само ти“. Дилан да беше само поет, никогаш немаше да стане нешто, но ајде игнорирај поет кога ќе втрча на Топ Тен.

Тоа лето навистина по прв пат, пот можеше да се најде секаде наоколу. Но, есидот сè уште не, мислам, сè уште не го фрлаа од хеликоптер. Сè уште мораше да знаеш некого.

(...) Во текот на тоа лето и есен имавме видеотејп машина кај нас во Фектори. Норелко ми ја даде оваа машина малку да си поиграам со неа. Тогаш направивме журка за неа. Журката беше буквално андерграунд, во напуштената Њујорк Реилроуд станица на Парк Авенија под Валдорф

Асторија. Се влегуваше низ шахтата на улицата. Свиреше некој бенд, а Еди дојде облечена во кратки панталони. Додуша имаше и луѓе кои беа облечени во вечерни тоалети и кои врискаа и бегаа од бубашваби и стаорци - сакам да кажам, беше супер. На оваа журка беше промовиран и часописот *Tejū* кој штотуку почнуваше да излегува и како што се покажа штотуку и престана да излегува. Беше паралелно печатен и на касети, кои требаше да се слушаат додека часописот се чита, но, тоа не помина.

Во тоа време веќе бевме познати по тоа што се наоѓавме на секоја журка и репортерите сакаа да пишуваат за нас и да нè сликаат, но најсмешно од сето тоа беше што тие всушност не знаеја што да напишат - ние изгледавме како „a story“, но никој не знаеше ни кои сме, ни од каде сме, а уште помалку што правиме. Не беа само репортерите збунети. Се сеќавам на едно попладне кога група од нас, вклучувајќи ги Еди и Џерард и Мела и Ингрид Суперстар, отидовме на премиерата на „*Драџа*“ во Линколн театарот на 57. улица. Како и обично, додека ние дојдовме, филмот заврши. Мел покажа на двете шишиња шампањско и шесте хартиени чаши поставени на масата во предворјето и се насмеа: „Ова лесно би можело да биде најневкусна журка на сезоната...“ И како тоа да не беше доволно, управителот штотуку се подготвуваше да одржи говор. Некој веројатно му шепнал: „Еди и Енди се овде“ бидејќи полни две минути даваше топло добредојде на „Еди и Енди“, обилно заблагодарувајќи им што дошле. По сето тоа, тапо се сврте и рече: „Па, уф, хм, ќе сакаат ли Еди и Енди да пријдат?“ Немаше поим како изгледаме. Еди и јас ги турнавме Џерард и Ингрид кон него и тој почна уште повеќе да им се заблагодарува за нивната присутност. Тоа беше само еден од случаите „Среќни сме што сте дошле - а КОИ сте вие?“ Но вака беше низ целиот град - на луѓето им беше драго што ние сме на нивните журки, но не беа баш најсигурни зошто би требало да им биде драго. Сето тоа беше лудо забавно, бидејќи немаше никаква смисла.

(...) Преку Labour day викендот отидовме на Фајр Ајленд да го снимиме *My Hustler* со Пол Америка во главна улога. Филмот го снимивме во црно-бела техника. Тоа е приказна за еден стар педер кој донесува сина лезбејка на Фајр Ајленд за викенд, а неговите соседи се обидуваат да ја избркаат оттаму.

Со години подоцна прочитав едно интервју на Пол Америка во Њујорк Тајмс во кое изјави дека бил на LSD цело време во текот на снимањето. Тоа не го знаев во тоа време, но знаев дека со нас се клинците од Кембриџ и дека тие имаа обичај да го уфрлаат каде што ќе стигнат. Затоа цело време при мојот престој таму пиев само вода и јадев исклучиво чоколадни бонбони, за кои бев сигурен дека немаат ништо внатре, бидејќи обвивката ќе им беше скината. Верувајте ми, добро ги знаев овие луѓе и ако ги поведеш некаде со себе на викенд, сигурно добиваш доза на есид, ако не си внимателен.

Секој имаше приказна за тоа кој го донесе есид-от тој викенд. Единствено во што сите беа сигурни беше хитот „*He Hit Me*“ кој го вртевме по цел ден и сите го сакаа поради блесавиот текст. Џерард тврди дека есид имало и во јајцата што сите ги јаделе, вклучувајќи го и него. Стивен Шор вели дека Шугар Плум ставил есид во оранж џусот што сите го пиеле, секако освен него. Со месеци подоцна, Џерард продолжи со приказната дека есид имало во омлетот и дека и јас сум јадел од него. Често се каравме околу тоа.

„Сите ги јадеа тие јајца, Енди. Пол ги јадеше тие јајца, јас ги јадев тие јајца, ти ги јадеше тие јајца - сите ги јадеа тие јајца. Те видов како ги јадеш. Признај, Енди!“

„Не сум. Знаев дека ќе го стават во јајцата, и секако, не ги јадев. Впрочем, таму и ништо не јадев“.

„Енди, те видов дека ги јадеш,“.

„Беше на трип, нели? Тогаш си халуцинирал, бидејќи јас не ги јадев“.

„Зошто не признаеш, продолжуваше упорно Џерард, беше прекрасен, прекрасен трип. Никој немаше лош трип, дури ни Пол Морисеј. Кога го најдовме покрај плажата, собран како фетус, тој се смееше...“

„Слушај, Пол. Можеби Пол ги јадел тие јајца, можеби ти си ги јадел тие јајца, можеби сите во Чери гроув ги јаделе тие јајца. Но, јас не!“

„Енди, влеговме во кујната и ти беше на подот, собираше ѓубре и го фрлаше во кантата, на многу детски и чуден начин“.

Џерард очигледно мислеше дека луѓето чистат само кога се на трип. Никогаш не успеав да го убедам дека таму не јадев апсолутно ништо од она што се делеше. Сакам да кажам, тој викенд буквално живеел на вода, и бонбони“.

Од друга страна, беше навистина забавно да ги гледаш како трипуваат. Онаа ноќ, кога сите беа на есид, маршираа во круг како Колумбо или Балбоа или било кој друг да го освоил новиот свет - и сè беше во ред, додека некој не откри тегла вазелин на плажата на Фајр Ајленд.

До тогаш веќе бевме опседнати со холивудската мистика, мислам со сè што таму се случува. Еден од последните филмови што го снимивме со Еди беше Lure. Еди ја играше главната улога, а го снимивме во добрата стара Дакота. Пена беше хостеса во шеесетите и ги спојуваше интелектуалците од предградието со оние од Лаувр Ист Сајд - посебно ѝ се допаѓаа писатели поврзани со дрога. Сите ја знаевме приказната за Лупе Велез, мексиканскиот Спитфаер, која живееше во палата со мексикански стил, во Холивуд, и која одлучила да направи најубаво самоубиство воопшто, комплетирано со олтар и запалени свеќи. Кога сè убаво подготвила и земала отров, легнала на олтарот и чекала прекрасната смрт да дојде по неа. Но во последен момент, таа почнала да повраќа, и умрела со главата заглавена во ВЦ-шолјата.

(...) Кога појдовме на филаделфиското отворање, јаки светла беа вперени кон нас, заедно со телевизиските камери. Беше многу топло, а јас бев целиот во црно - T-shirt, фармерки, кратка јакна, она што тие денови постојано го носев - а очилата со жолти стакла не го расипаа впечатокот, едноставно, сè уште не ги носев.

Имаше околу 4000 клинци спакувани во две соби. Мораше да ги симнат сликите од сидовите, за да не бидат оштетени. Беше супер: отворање на изложба на слики, а без ни една слика! Сем стоеше со бела јакна и Green Stamps кравата - членовите на советодавниот одбор трчаа наоколу во своите Green Stamps блузи - зборувајќи им на новинарите дека ионака никој не доаѓа на отворање заради сликите. Музиката беше до даска, а клинците играа на „Dancin and Prancin“ и

„Its All Over Now“ и „You Really Turn Me On“.

Кога клинците ме видоа мене и Еди како влегуваме, буквално почнаа да врескаат.

Бевме на тие скали најмалку два часа. Луѓето ни додаваа работи да се потпишеме на нив - торби и обвивки од чоколада и адресари и карти за метро и конзерви за супа и сè. Потпишав повеќето од нив, но Еди најголемиот број ги потпиша со Енди Ворхол. Немаше начин да избегаме оттаму, знаевме дека масата ќе нè растргне штом ќе се симневме. На крајот организаторите повикаа пожарникари да пробијат врата на поткровјето, а потоа нè однесоа таму низ библиотеката, на кровот, па преку соседната зграда преку пожарните скали до полициската кола која нè чекаше. Сега работите почнаа да стануваат интересни.

Не знаев што ги тераше луѓето да врескаат. Сум видел клинци како се палат на Елвис и Битлси и Стоунси - мислам на рок идоли и филмски ѕвезди, но ми беше незамисливо такво нешто да се случи на едно отворање. Дури и на Поп отворање. Но тогаш, ние не бевме само на отворање на изложба - Ние бевме изложба. Ние бевме инкарнација на уметноста, а шеесетите беа луѓето, а не тоа што тие го работеа. (Пејачот/Не Песната.) Никому не му беше грижа дали сликите се на сидот или не. Затоа и ми беше драго што почнав да правам филмови.

Една недела по филаделфиската изложба, добив вистинска лекција од шоу бизнисот и Поп-стилот. Токму тогаш кога мислиш дека стануваш навистина познат, наидува некој и те прави предгрупа на аматерска вечер. Папата Павле VI. Приказна за употреба на мас-медиумите - мислам, за сите времиња.

Дефинитивно нај-Поп јавен настап на шеесетите беше таа Папска посета на Њујорк Сити. Ја направи за само еден ден - 15.10.1965. Тоа беше најдобро испланиран и со медиумите најпокриен јавен настап во историјата на религијата (и веројатно на шоу бизнисот воопшто). „Никогаш порано во оваа земја! За само еден ден! Папата во Њујорк Сити!“

Папата и неговата екипа која ја сочинуваа помошниците и печатот и фотографите, го напуштија Рим тоа утро рано со ДЦ-8. Осум часа и дваесет минути подоцна излегоа од авионот на Кенеди, додека папините свилени марами се вееја на ветрот. Се повезоа во колона низ Квинс - низ улиците кои беа полни со луѓе кои излегле да го поздрават Папата - потоа низ Харлем до Сен Патрик катедралата во областа Фифтис, каде Папата имаше намера да се симне во „публиката“, но убаво се виде како неговите помошници го одвратија од тоа. По тој метеж кај катедралата се одвезоа до Валдорф Асторија каде го пречека претседателот Џонсон. Разменија поклони и позборуваа околу еден час за светските проблеми. А потоа Папата отиде да му се обрати на генералниот секретар на ОН (највеќе поради, како што рече, разоружувањето и укинувањето на контролата на наталитетот). После тоа отиде на Јенки стадионот да одржи миса пред 90 000 луѓе, потоа, на затворањето на Светската изложба за да ја види Микеланџеловата Pietà во нејзиниот Поп контекст, пред да биде вратена во Ватикан и на крајот, назад на Кенеди и на TVA-авионот, одговарајќи и на репортерите кои го прашуваа што највеќе му се допадна во Њујорк со „Tutti buoni“ („Сè е убаво“) што беше чиста Поп филозофија. Во Рим стигна уште истата ноќ. Да се направи толку многу за толку кратко време и со таков стил - не можам да замислам ништо повеќе Поп од тоа.



Поголемиот дел од Папската турнеја го гледавме во Фектори на ТВ. Папата помина веднаш под нашиот прозор на патот за ОН - луѓето од Тајната служба скокаа по крововите во околината. Сите полудеа по Папата.

(...) Тенеси Вилијамс дојде нешто подоцна и разговаравме за самоубиството. Токму тој ден снимивме еден од нашите филмови со име *Самоубиство* во кој еден клинец ги покажуваше своите деветнаесет лузни на раката и раскажуваше зошто секој пат сакал да се самоубие. Му раскажав на Тенеси како Фреди Херко скокна низ прозор - тој беше вистински човек за тоа.

Пол Морисеј му пријде на Тенеси и му кажа како сите сме потиштени што не сме во состојба да откупиме права за некое, било какво, негово дело, бидејќи не постои никој на светов кој може да смисли подобар наслов од него, па, „колку би барал да платиме за неколку наслови?"; на Тенеси му се допадна фората и ни го даде The бесплатно.

(...) Секако, почнавме да врескаме од смеа, а Џерард и Пол почнаа да се тепаат со некого во ходникот, сè додека Еди, која гледаше телавизија, не дотрча сета возбудена и рече дека таму кај нас има голем струен дефект и тоа во осум држави, а ние сето тоа го пропуштаме. Сите веднаш посакавме да се вратиме во Њујорк, но моравме да одиме на прикажување на нашите два филма и на фотосешн-от. Веднаш го откажавме хотелот, отрчавме до киното, позиравме два-три пати и втрчавме во колата да се вратиме во Њујорк.

Во текот на целиот пат до Њујорк, го молевме Бога и понатаму да нема струја кога ние ќе пристигнеме. Не можевме да поминуваме низ тунелите бидејќи на радио јавуваа дека не можат да се вентилираат без струја - и кога дојдовме до мостот, не можевме да видиме ни едно единствено светло во целиот Менхетн освен светлата на автомобилите. Месечината беше полна и сè изгледаше како некаква огромна журка - се возевме низ Вилиџ и сите беа на улица и играа наоколу со запалени свеќи во рацете. Семафорите не работеа, па сите возеа полека - автобусите буквално лезеа. Луѓето со костуми и актовки спиеја по влезовите, бидејќи сите хотели беа пребукирани, дури и гувернеровиот Рокфелер мораше да ги отвори капиите на својата тврдина.

Симпатичните припадници на Националната гарда им помагаа на луѓето кои беа заглавени во подземната и си помислив дека таму доле сигурно е најлошо место на светот во овој момент. Тоа беше единствената работа која можеше да упропасти нешто вака убаво. Тоаа беше најголемиот и нај-Поп настан во шеесетите - и никој не беше поштеден.

(...) Една среда навечер, во половината на декември, NBC емитуваше емисија „Hollywood on Hudson“. Од сите нас во Фектори, само Пол го гледаше тоа. Еден од неговите омилените режисери, Џејмс Вонг Хоу беше интервјуиран. Некој ја стави новата плоча на Битлси под името Rober Soul. На ТВ-то продолжуваа интервјуата... одеднаш, Пол скокна и рече дека штотуку почнува делот за мене и сите дотрчавме до телевизорот. (Подоцна, кога размислував за тоа, бев сигурен дека, да знаев дека тоа ќе се случи, ни половина немаше да уживам во тоа - си помислив: „Ова е она

што им се случува на познатите луѓе - само ќе поминат пред ТВ екранот и ќе видат и чујат нешто за себе, гее.")

Утредента додека шетавам по 57. улица се уверив во моќта на телевизијата, бидејќи сите луѓе кои тука се шњураа, се вртеа по мене и зборуваа: „Тоа е тој!“ и „Не, не е. Погледни му ја косата!“ и „Да. Но очилата за сонце...“ и „...да...“ и „...не...“ итн. Дотогаш веќе станав постојан член на рубриците во Тајм и Лајф и во многу други часописи, но ништо не беше толку уверливо како тие пет минути на телевизија кои ме направија толку препознатлив.

Кога 65. помина во 66., најголема новост во Фектори беше групата музичари која себеси се нарекуваше Велвет Андерграунд. За Нова година Велветите, Еди, Пол, Џерард и јас бевме во Аполо театарот, а после се вративме назад да се одгледаме во вечерниот дневник. На крајот сите заспаваме пред телевизорот. Кога се разбудив и појдов дома очајнички се обидував да пронајдам такси, но тоа никако не ми поаѓаше од рака. Подоцна дознав дека на полноќ започнал генерален штрајк на сите од градскиот превоз, и тоа баш тогаш кога новиот холивудски-привлечен-срцецепачки-заводлив градоначалник на Њујорк, Џон Линдзи, стапи на должност. Тоа беше уште еден голем „хепенинг“ на шеесетите. Како при исчезнувањето на струја - луѓето пешачеа по петнаесетина километри, или возеа велосипеди, или се обидуваа да стопираат некого.

Велветите работеа музика за андерграунд режисерите. Понекогаш се случуваше тие да свират во живо зад платното, за време на проекцијата во Лафает Стрит Синематик. Сепак, ние сфативме колку се тие генијални и откачени дури кога ги видовме во Кафе Бизар на Третата Западна улица - „На Го-го стрит за девет сома на вечер“, како што еднаш Лу Рид рече, кој е некој вид главен Велвет.

Кога Барбара Рубин го замоли Џерард да ѝ помогне да направи филм за Велветите во Бизар, Џерард го замоли Пол Морисеј овој да му помогне нему, а тогаш Пол рече дека баш и јас би можел да појдам со нив, па така сите се спуштивме до Бизар. Сопствениците на Бизар не беа баш воодушевени од Велветите. Нивната музика беше премногу гласна и откачена за така туристички настроената клиентела која го посетуваше ресторанот. Луѓето излегуваа од кафето крајно збунети и згрозени од тоа што го чуле. Било како било, Велветите беа пред отказ. Позборувавме малку со нив додека Барбара и нејзината екипа шњураа низ турканицата и ги насочуваа светлосните топови во луѓето и камерите право во лице прашувајќи ги: „Дали сте нервозни? Дали сте нервозни?“ сè додека типовите не полудеа, а тогаш таа ги снимаше, и тие, секако, полудуваа уште повеќе, или страшно поцрвенуваа, или бегаа оттаму, или било што.

Велветите ни се допаднаа, па ги повикавме да дојдат во Фектори. Страшно ни се допаѓаше што тапанарот им е девојка, тоа беше страшно необично. Стерлинг Морисон и Лу Рид - па дури и Морин Такер - носеа џинс и Т-shirts, но Џон Кејл, Велшанин, кој свиреше електрична виола, имаше крајно монашки изглед - бели кошули и црни панталони и накит од вештачки дијаманти (кучешки ќердан и нараквица) и долга, рамна, црна коса и помалку англиски изговор. Лу изгледаше доста добро и имаше нешто пубертетско во својот изглед - Пол мислеше дека клинците на Ајленд би можеле да се поистоватат со него.

Уште една работа што ја имавме во главата кога отидовме да ги провериме таа вечер беше таа дека тие би можеле да бидат добар бенд за Нико, неверојатната германска убавица, која штотуку пристигна во Њујорк од Лондон. Изгледаше како оние прекрасни статуи од викиншките бродови, кога би оживеале и би се симнале меѓу нас, смртниците. Иако Нико, како поминуваа шеесетите, беше сè повеќе во средновековно-манастирски фазон, кога прв пат се појави беше многу мод, во бели волнени панталони со двореден блејзер, во кашмирска ролка, и со оние калуѓерски кондури со големи нитни. Имаше долга, сина коса, и сини очи, и полни усни - и најнеобичен глас. Луѓето го опишуваа нејзиниот глас на најразлични начини, од застрашувачки до мек и нежен, и од бавен и посветен до „воздух во одводни цевки“ и до „IBM компјутер со акцент на Грета Гарбо“. Отприлика исто звучеше и кога ќе запееше.

Џерард ја запознал таа пролет во Лондон и ѝ го дал телефонскиот број од Фектори да ни се јави ако било кога дојде во Њујорк. Нико во Лондон го направила синглот „Im not saying“, а била и во филмот *La Dolce Vita*. Имаше мал син - слушнавме некои приказни дека таткото е Алан Делон и Пол веднаш ја праша дали е точно, бидејќи Делон беше еден од неговите најомилени актери и Нико рече: да, и уште дека малечкиот се наоѓа кај Аленовата мајка. Штом излеговме од ресторанот, Пол рече дека мора да ја имаме Нико во нашите филмови и дека би требало да најдеме бенд за неа. Непрекинато врескаше дека таа е „најубавото суштество што некогаш одело по земјата“.

Нико беше нов тип на суперсвезда. Бејби Џејн и Еди беа вистински Американки, весели, забавни и дрдорливи - додека Нико беше чудна и молчалива. Ќе ја прашавте нешто и таа ќе одговореше можеби за пет минути. Кога луѓето ја опишуваа ги користеа термините како „memento mori“ или така нешто. Таа не беше тип на девојка која ќе се качи на маса и ќе игра, како што, на пример, би направила Бејби Џејн и Еди. Всушност, таа побрзо би се сокрила под масата отколку да се качи на неа и да игра. Беше вистинска Европјанка и беше мистериозна. Вистинска божица на Месечината.

Претседателот на Њујоршкото Здружение на Психијатрите ме повика да одржам говор на нивниот годишен собир. Му реков дека со задоволство ќе говорам ако тоа можам да го направам со своите филмови, имав намера да ги прикажам Harlot и Henri Geldzahler и тој рече: добро. Тогаш ги запознав Велветите и му реков дека ќе зборувам низ нив и тој пак рече: добро.

Така една вечер, во средината на јануари, сите од Фектори отидоа во Делмонико Хотел, каде се одржуваше тој банкет. Стигнавме на почетокот. Внатре имаше околу триста психијатри - и сите беа убедени дека по вечерата ќе одгледаат некои филмови. Меѓутоа, во истиот момент кога главното јадење беше послужено, Велветите почнаа да трештат, а Нико почна да завива, и Џерард и Еди се качија на бината и почнаа да играат, и вратата се отвори со тресок и влетаа Јонас Мекас и Барбара Рубин со својата екипа и со камерите и рефлекторите се упатија точно кон психијатрите, прашувајќи ги работи како:

„Каква ѝ е вагината?“

„Дали пенисот му е доволно голем?“

„Дали сакаш да ѝ ги скршиш сите коски? Зошто ви е непријатно? Па вие сте психијатри, на вас не би смеело да ви биде непријатно“.

Јас бев воодушевен. Навистина откачија, а некои дури почнаа и да излегуваат. Дами во вечерни фустани и господа со лептир-машни. Ако музиката - подобро речено фидбекот - што го произведуваа Велветите, не беше доволен да ги излуди, рефлекторите кои беа вперени во нив и прашањата кои им беа поставувани сигурно беа, посебно што клинците никако не престануваа. Едноставно продолжуваа уште и уште и уште. А Џерард го правеше својот познат Whip Dance.

Сè ми се допадна.

Утредента Трибјун и Тајмс имаа огромни написи за сево ова: „ШОК ТРЕТМАН ЗА ПСИХИЈАТРИТЕ“ и „ПОП СИНДРОМ ВО ДЕЛМОНИКО“. Ова навистина не можеше да ѝ се случи на подобра група на луѓе.

**продолжува во следната Маргина**