

МАРГИНА



99
22

МАНИРИЗМ
АФРЕД ХИЧКОК
Р. ЛЕИНЦ
ГРОНИНГ
ЦБРАХИМ БЕДИ

МАРГИНА 22
декември 1995
Редизајн 2011

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

Илустрација на корицата: Ron English

СОДРЖИНА

☞	МАРГИНА - ЕЛЕМЕНТИ НА САМОСВЕСТ	4
☞	МАНИРИЗАМ	8
	ГУСТАВ РЕНЕ ХОК - СВЕТОТ КАКО ЛАВИРИНТ	9
	Г.Р. ХОК - МАНИРИЗМОТ ВО ЛИТЕРАТУРАТА	17
☞	РОНАЛД ЛЕИНЦ	28
	РОНАЛД ЛЕИНЦ - МИСТИФИКАЦИЈА НА ДОЖИВУВАЊЕТО	29
	Р. ЛЕИНЦ - СОПСТВЕНОТО И ЛАЖНОТО ЈАС...	42
	Р. ЛЕИНЦ - ОПЕРАЦИИ	60
☞	ЖИЛ ДЕЛЕЗ	69
	ДЕЛЕЗ - ДЕЛОВИ ОД ИНТЕРВЈУ	70
☞	ЛОКАЛНА СЦЕНА	76
	ИБРАХИМ БЕДИ - ИНТЕРВЈУ	79
	ПАНДАЛФ ВУЛКАНСКИ - „ВО ТЕБЕ ПОВЕЌЕ ОД ТЕБЕ”	88
	HERMAN HESS - „ЈУЖЊАЧКА УТЕХА”	100
☞	VR	102
	КАРЛО ПИРЦ - CYBERSEX, SMART DRUGS, TECHNOCORE	103
	ПЕТАР МЛАКАР - ЗА ВИРТУЕЛНАТА СЕКСУАЛНОСТ	109
☞	МАТ ГРОНИНГ - ТВОРЕЦОТ НА СИМПСОНОВИ	113
	ИНТЕРВЈУ СО ГРОНИНГ	115
☞	ХИЧКОК	131
	БОГДАНОВИЧ ЗА ХИЧКОК	132
	ХИЧКОК СО ТРИФО	
	ЗА СВОИТЕ ФИЛМОВИ	137



milton glaser

МАРГИНА ЕЛЕМЕНТИ НА САМОСВЕСТ

Учесниците во малата интерна војна што допрва се затркалува во Македонија не се само политичките партии туку онаа социјална група која има обичај да се нарекува интелектуалци односно интелигенција (уметници и писатели од најразлична жанровска припадност, хуманистички научници, универзитетски професори од разни профили, политичари со докторски наслови или доктори по наука кои својата конечна вокација ја пронашле во непосредната политика), сите тие меѓусебно се борат околу исклучивото право на формулирање и претставување на она што се смета за вистинска национална вредност. Оттаму, спротивставувањата на македонската сцена во една земја непосредно се и политички борби? Одговорот на ова прашање е, пак, онолку едноставен колку што е, гледана низ поредокот на еден современ политички дискурс, всушност инсигнификантна борбата меѓу привидно политичките субјекти на една земја околу една иста работа врз основа на исти претпоставки и исти улоги. Таа безначајна значајност на македонската политичка борба на културната сцена се состои во тоа што:

1 процедурите и настаните во таа борба ги заменуваат и потиснуваат достигнувањата на онаа автономна културна продукција што вака-така е создавана во времето на социјализмот; затоа што

2. замената на културното производство со културно-политичките дебати не е ништо друго туку оживување на идеолошката машинерија на општеството преку интелектуалците кои, по промените од 1989/90, пак ги заземаат оние истите двојни позиции на лојалисти и воедно критичари на власта, позиции што ги заземаше и некогашната интелигенција на просветлениот (SFR) Jugoslovenski socijalizam; и конечно

3. затоа што учесниците во актуелните внатремакедонски борби се заправо носители на една иста концепција за култура - а тоа е идејата за „висока култура” со која се репрезентираат државата и нацијата.

Противречната позиција на исклучениот и непризнаен патриот е извор на сите тешкотии што македонската либерално-национална интелигенција ги проживува во сопствените обиди да го артикулира она што би требало да биде македонска национално-либерална концепција за културата. Единствениот успех на таа интелигенција, судејќи по списанијата, се состои во тоа што таа не нуди било каква артикулација на вистински алтернативна концепција за културата наспроти државно-националната, и во тоа дека единствено успева да се занимава со сопствената позиција на исклучен политички субјект. Единствената вистинска придобивка во овој случај се состои, по мое мислење, во повторната егземплификација на сознанието дека не е можно да се мислат и репрезентираат тнр. национални вредности во културата по пат на уметничка или интелектуална продукција, а да не се падне назад во националистичкиот дискурс во културата.

Со други зборови, никаква национална концепција за културата не е во состојба да стане било што друго освен националистичка културна пракса.

Но, да го заклучам овој прилог за македонскиот случај од крајот на дваесетиот век: Посебно македонска црта во борбата меѓу доминантните концепции за национална култура, пак е замената на политичкиот аргумент со културниот, и оттаму падот не толку во културната и политичка психологија на раниот деветнаесети век, колку во неговото наличје. Бидејќи, ако поимот и начелото за „духот и културата на народот“ - тој романтичарски сурогат за просветителската идеја за народот како политички суверен - одиграа улога во проектот на афирмацијата на културното граѓанство (главно на средноевропските народи) како нов политички субјект, тогаш во услови на еден современ политички дискурс таа метафора за „националниот дух“ на местото на националната власт, може да послужи само како директно транспортно средство кон една историска свест за еволуирањето и кон инфантилизација на политиката.

Македонската концепција за државно и национално репрезентативна MAIN-STREAM култура, било таа да е државно-демократска или национално-либерална, со таа историска замена на политичкото со културното, или поточно: замената на реалното со имагинарното го чува македонскиот национален корпус од вистинската внатрешна политичка диференцијација и на подолг рок ги оневозможува шансите за демократизација и модернизација на македонското општество.

Brad Holland



#22 [1995]

Целиов текст е "МИКСИРАН-СКРЕЧУВАН-СТИЛИЗИРАН-СЕМПЛИРАН" од матрицата објавена од Борислав Микулиќ под име "Отворената култура и нејзините непријатели или OH, THEY CAN GIVE YOU SO MUCH MORE" во списанието ARKZIN 49

СЕНЗАЦИОНАЛНО & СКАНДАЛОЗНО



Значи, Маргина претставува некого? Не всушност. Па, отприлика знаеме што е Маргина. Ова списание, посебно од културен аспект, никогаш не би можело да ја претставува Македонија, или македонската култура. Не само што не би можеле туку тоа не го ни сакаме. Војната околу правата на автентична репрезентација на македонската култура не е Маргинска војна. Сеедно дали станува збор за државотворците или опозиционерите, за младата или постарата генерација, за Пулс, Нова Македонија, Стремежи или Кинопис, на сите нив заедничка опсесија им е на сцената, било домашна било меѓународна, најдобро да ја отпеат македонската химна. Таа песна за нас е пример на немаргинска култура и како таква таа е само просечно незанимлива културна сировина. За да стане културна роба (во културните добра Маргина не верува) таа песничка мора во доволна мера да биде mixed, scratched, stilled, sampled и, зошто да не, sampred. Тогаш можеби и ќе се свртиме кон неа. Вака, растеретени од присилата на репрезентирање на македонската култура, се посветивме на попаметна работа - презентирањето на самите себе! Овде не ја исклучуваме можноста дека публиката врз основа на нашиот настап стекна многу поповолно мислење за македонската култура отколку што самата таа култура тоа го заслужува. Тој ефект е случаен и произведен е несакајќи. Секако дека намерата на Маргина не е во светот да го шири поволното мислење за македонската култура - Маргина не лаже, а богоми ниту краде ниту убива, а особено не во корист на татковината. Но, ако немилиот настан сепак се случил, ако некому, гледајќи нè, му се причинило дека во Македонија постои некаква за спомен вредна културна продукција и нејзина соодветна критика-рефлексција, тогаш најискрено ни е жал.

И како се чувствуваме, вака "саморепрезентни"? Се знае: mixed, scratched, stilled и sampled, но не и sampred. Значи, не очајуваме. Затоа што знаеме како функционираат медиите - па тие ни се стан (може ли да се престојува во медиј од кожа?!). За и на

другите да им биде јасно, ќе го поентираме најбитното: медиите не се никакви носители на културни или идеолошки вредности. Тие не транспортираат никакви пораки од некое А кон некое Б, туку создаваат свој сопствен, паралелен свет, кој никогаш не ја допира класичната стварност. Кој тоа еднаш ќе го сфати ќе си го олесни себеси комуницирањето со медиите.



Jean Claude Soares

ЗА ТЕМПЛУМ ФАНОВИТЕ

Нашето стрип-списание Лифт дојде во очекуваната шворц-состојба и за понатаму е неизвесно. Истото ја чека и Маргина, но, во секој случај, со овој број завршуваме значајна фаза во нашето двогодишно работење и, доколку успееме да опстоиме, тоа ќе биде во нешто поразлична форма од досега. За досегашниве 22 броја Маргина (во 14 свески со осум додатоци, пет филмски, дискетата со хипер-текстот, стрипот Сон-да на А. Станковски и постерот по повод филмската стогодишнина) од Сорос фондацијата добивме 17000 ам. долари и за тоа сме им бескрајно благодарни. Никакви други спонзори немавме (не ги ни баравме), што значи дека не потрошивме ни еден македонски порески денар, на што сме горди, а она малку пари од продажбата се исто така скоро безначајни, на што баш и не сме горди, но тоа е. Она што кобајаги го најавивме на почетокот на годинава (претплата, дистрибуција...) не го исполнивме и сето тоа допрва чека, во случај барем делумно да се избориме за некои најелементарни материјално-финансиски стандарди на работење. Во секој случај, Маргина ќе ја има, во прашање се само обемот, квалитетот на печатот, колор-кориците... Ние сме медиј, ко што пишува горе, во еден сопствен, паралелен свет, и не посредуваме пораки туку, ете, само постоиме, благо зашеметени од центрифугата, тетеравејќи се по чудниве маргини „отаде македонската класична стварност“.



МАНИРИЗАМ



Gianfilippo Usellini -Тројански коњ



ГУСТАВ РЕНЕ ХОК

МАНИРИЗАМ

или СВЕТОТ КАКО
ЛАВИРИНТ

Европски феномен

Франческо Мацола од Парма, наречен „Il Parmigianino“, 1523-та се стави себеси пред едно конвексно огледало, сликајќи го зачудувачкиот Автопортрет (слика горе). Тоа беше почеток на една нова стилска навика која го доби името **маниризам**. Траејќи 150 години, оваа уметност на поенти ќе владее со општествениот живот од Рим до Амстердам, од Мадрид до Прага. Убавото младешко лице на Мацола, налик на маска, е глатко, недофатливо, загадочно; распоредот на површините таа слика ја прави речиси апстрактна. Во перспективистичкото изобличување од конвексното огледало предниот план е зафатен со една огромна, анатомски незамислива рака. Таа просто се врти со едно конвулзивно движење што предизвикува вртоглавица. Се гледа и само еден тесен, исто така изобличен дел од прозорецот, а во заднината се обликува триаголник со долги крци во кој светлината и сенките создаваат необични знакови, хиероглифи што зачудуваат. Сликава што наликува на медалјон се претставува како илустрација на духовита формула. Станува збор, да го употребиме поимот од тоа време, за еден ингениозен *concetto*, за една остроумно поентирана фигура во оптичка форма. Таа содржи некои формални и содржински одредувања што во тогашната Европа меѓу



1520-та и 1650-та требало да се земаат предвид во уметноста и литературата, за да се биде "модерен". Италијанскиот теоретичар Перегрини во својот *Трактат за реџоричкиџе фигури* засновани на мислење и на смисла (Trattato delle acutezze, 1639.) набројува седум: *неверојашно, двосмислено, ѝроџивречно, џемна меџафора, алузија, осџроумносџ, софизам*. Сликата не е само портрет на ранопочинатиот Пармиџанино. Надминувајќи ја епохота, делото упатува на маниристичкиот тип на човек, на духовито-меланхоличниот денди, чишто севкупни настојувања, според Бодлер, треба да бидат насочени кон тоа да биде "возвишен", да "живее и спие пред огледалото" ("*Моеџо соголено срце*"). Сликата ги покажува необичните склоности на неколку генерации на тогашното, политички толку хаотично раздобје во Европа: склоноста кон настраното, ексклузивното, екстраваргантно, скриеното од онаа страна но постоечко во рамките на физичката, "природна" стварност, па и за издвојување од друштвото, тежнеењето кон една посебна аристократска позиција. Таквата склоност се легитимира со "острумниот" талент што не се чувствува врзан за класичниот канон.

Овој тип на човек кој бега од непосредното, кој ја сака темнината, кој емотивната сликовитост ја прифаќа само низ една брза метафора, кој она чудесното (meraviglia) настојува да го дофати со еден интелектуален знаковен систем на крајно стилизиран јазик, не е ниту историски ниту социолошки тотално посебен и оригинален тип. Во духовната историја на Европа тој секогаш одново се појавува кога некој религиски или политички поредок на вредности ќе стане проблематичен, и тоа секогаш внатре некаква повеќе-помалку "александриска" култура, меѓу дворјаните, во граѓанскиот салон, во настајалиштетото на боемите. Ернст Роберт Курциус историски го прошири поимот маниризам со кој Вазари во 16-иот век го означил уметничкото изразување на доцниот Микеланџело (maniera) поради отстапувањата од класичните сфаќања за хармонија. Во своите (за книжевно-историското истражување на маниризмот) преломни истражувања (поглавјето за маниризам во *Европскаџа книжевносџ и латинскиоџ среден век*, 1953.) Курциус предлага изразот маниризам да се одбере за сите "книжевни тенденции спротивставени на класиката, без оглед на тоа дали



Marc Antonio Raimondi - The dream of Raphael

џ претходат на некоја класика, или ја следат или се временски синхрони". Во таа смисла, Курциус го смета маниризмот за "константа на европската книжевност", "една комплементарна појава за класиките на било кое време". Врвовите на маниризмот тој ги сместува во доцната антика, средниот век, 16-иот и 17-иот век. "Многу нешта од она што го означуваме како маниризам книжени

се под ставката барок". Но со тој збор се создаде таков метеж што е подобро да го отфрлиме. Зборот маниризам ја има и таа предност што, за разлика од "барок", содржи минимум историски асоцијации.

(...) Согледувањата и резултатите нè наведоа - сигурно не само нас - на појасни разграничувања внатре антикласичните "константи" на Европа; така, разликуваме пет "маниристички епохи": Александрија (околу 350-150. пр. н. е.), времето на "сребрениот латинизам" во Рим (околу 14-138. н. е.), потоа "доказаната" маниристичка епоха од 1520. до 1650., па романтизмот (1800-1830.), и најпосле неодамна минатата но сè уште влијателната епоха 1880-1950.



manirism

Генеалогичка на револуционерното

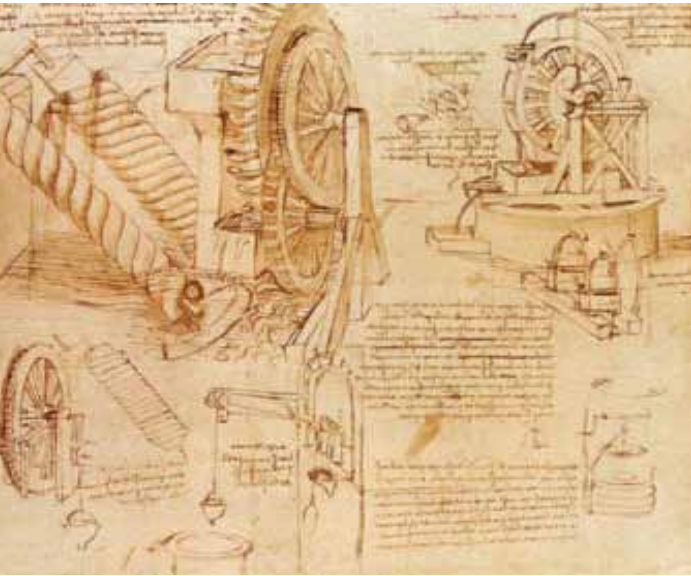
Ликот на Пармиџанино го создаде ликот на европскиот манириста едвај препознатливиот простор што лебдее околу него извесно претставува поетски лавиринт, иако сè уште и божји. Светот со своите разнишани политички и етички вредности веќе не е хармоничен космос. Тој свет е *terribilita* (така ги нарекувале сликите на Микеланџело), тескобна неповрзаност, стравотија која не можела да се искаже со правилата на класиката, извртеност. Она стравичното, необичното, бездомното во времето и просторот требало да се фати за да биде оневозможено.



Pontormo-Monsignor della casa

Настојувањето со индивидуална *maniera* да се прикаже светот со разнишан поредок почнува во Фиренца. Таму во сликарството Понтормо, Росо и Бекафуми тргнаа по нови патишта, во Рим браќата Тадео и Фредерико Зукари, во Англија Николас Хиљард и Исак Оливер, а во Прага на дворот на Рудолф Втори - Џусепе Арчимболди, Бартоломаус Спрангер и браќата Јамницер, во Холандија Карел ван Мандер, во Франција Жан Кусин, во Германија Ханс Рихле - да наброиме само неколку од овие уметници-номади.

(...) Се воспоставува секуларизиран хиерархиски поредок: дух (*mente*) има секој, талент (*ingegno*) поседуваат само малубројни, додека гениј (*genio*) имаат само неколкумина полубожества. Благородникот Кастиљоне препорачува: "Кога зборовите што ги користи некој писател содржат одредено количество скриена остроумност, тие ќе се здобијат со повеќе авторитет. Читателот ќе стигне преку себеси самиот и подобро ќе знае да ги проценува духовитата надареност и идеите на авторот". Овде, значи, станува збор за протоколарно правило за дворскиот дендизам на 16-иот век



и со тоа се покажува социолошката заднина на книжевниот вкус. Синтагмата *acutezza recondita* (скриена остроумност) се претвора во волшебна формула на тогашниот маниризам, обележувајќи ги и дворските "манири" и занаетчиството и модата.

(...) Треба, значи, да се прикаже одреден тип на човек и да се анализираат разнородните "културни документи",

наоѓајќи сличности и со сегашноста. Постои еден *genio puro* - кој како и Шекспир е обележен од тоа време но и ја надминува епохата на маниризмот -Леонардо да Винчи. Секако, постои тежнение овој херметичар, овој недофатлив маг, таинствен мислител кој ги обнови јазикот и мислата тргнувајќи од техниката, да се означи како манирист. Леонардо, отелотворувањето на "ингениумот" што го фасцинираше Валери, оваа највисока форма на остроумен талент што теоретичарите на маниризмот (Грасиан, Перегрини и Тесауро) го величаат како "керубински", се поставуваше "универзално", не отстапуваше пред политичкото, етичко или систематско мислење, и тој како див стои и пред и зад и над своето време. Сликата на Пармиџанино секогаш одново го покажува точниот маниристички фенотип, иако поради својата "загадочност" можела да дојде и од работилницата на Леонардо, тоа сепак е слика во која еден разблажен светоглед, доживеан во пренежната младост, се покажува во сета резигнација. Пармиџанино и неговите браќа по стил, во спротивност со виталното изобилие на Леонардо, уште на почетокот доаѓаат до крајот. "Генијалниот" младич има црти на Хамлет. Пармиџанино умре очајно барајќи ги "магичните" тајни на светот, во лудило. Тој светот го доживеа како магичен божји лавиринт, но не барајќи го влезот, дури ни излезот. Заглави во мистериозноста. Загубеноста беше сосема пријатна, а со "лудилото" можеше да се игра... уште тогаш.

Што е тоа вистински поет, се прашува хуманистот *conte e cavaliere di Gran Croce don Emanuele Tesauo* (1591-1667.) во своето, денес веќе заборавено, монументално дело, со за тоа време мошне прецизниот наслов: *Аристотеловскиот двоглед или идејата за остроумно пишување... објаснејќи според принципите на божественост Аристотел* (објавено во Џенова 1654; до 1682 осум изданија). Веќе во прологот, Тесауро изјавува дека надарениот со остроумност се разликува од плебеецот; таквиот најнапред раздвојува а потоа спојува. Никако не треба да се биде едноставен. Вистински поет е оној што е способен "да ги поврзе најодалечените околности".

Оваа рецепта на Тесауро се однесува токму на тогашниот европски маниризам што се одвива под различни имиња: во Шпанија *conceptismo* или *gongorismo*, во Италија *concettismo* или *marinismo* (според поетот Марино, 1569-1625), во Англија *euphizm*, *wit*, *conceit*, во Франција *preciosite*, во Германија *Sinnspiel*, *Sinngedicht*. Тесауровата *discordia concors* во Англија тогаш ја толкувале вака: "комбинирање на разнородни слики или откривање на скриени сличности во привидно разнородни нешта". Тесауро, на пример, мисли дека на ова стилистичко средство во архитектурата му соодветствува илузионистичката перспектива која се препознава и во сликата на Пармиџанино. Тој укажува и на славната галерија на столбови во римската Palazzo Spada, и тврди дека со пишувањето треба да се создаваат "перспективистички продори".



Palazza Spada

Ново гледање

Тесауро живее на самиот крај на маниристичката фаза, меѓу ренесансата и високиот барок. Во средбата со него добиваме две нешта: уште неколку формулации за одредување на суштината на маниризмот и поширок поглед на неговата тогашна и сегашна застапеност во Европа. Но, конечно, што е со ликовната уметност? Во тогашната Европа таа барем за половина век е пред поезијата, а трактатописателите за поезијата ги остава на раздалечина од стотина години. Првата значајна уметничка револуција на новиот век започна уште пред смртта на Рафаел (1520). Корените ѝ се во Фиренца. Неколкумина млади, образовани, крајно сензибилни сликари, вдahновени со антикласицистичко самоволие, бараат нов стил. Понтормо, Росо, Бекафуми, Берегуете свесно ѝ се спротивставуваат на академската култура на своето време. Уметниците на високата ренесанса во хаотичното време на застрашувачки новото гледање од онаа страна на религиските вредности бараа нов ред заснован на хармонизирачкиот логос. Ренесансните уметници се спасуваа со ублажување на проблематиката, додека астрономскиот и географскиот свет стануваше сè поголем, додека содржините на верата се абеа, додека беше напаѓан политичкиот и општествен поредок - владееше, неминовно кусо време, канонот на класичната уметност. Но веќе во работата на Леонардо, "надгледувана" од неговиот силен интелект, се чувствува дека противречностите се претвораат



Raphael-Stanza Della Segnatura - детал

во халуцинација; светот и човекот се кинат. Погледот е фатен во лавиринт без излез. Леонардо сè повеќе е опседнат со тоа, токму со лавиринтот. Убавината станува таинственост. Површините и цртите се одвојуваат од исклучиво предметната врзаност, се осамостојуваат, најнапред во горчливи игри. Дури и Рафаел го губи, цртајќи ги нацртите за фреските за ватиканската Stanza, трпението за милност и достоинство кои и нему му стануваат напорни; во приказот на потопот се гледа склоност кон апстракцијата, радост и уживање во храброста, во насетената снага да се совлада не само убавината туку и Горгона, она стравичното.

Но духовно-историскиот премин од раната во доцната ренесанса, од сублимирачката класична ренесанса во новата "маниристичка" експресија, пресудно и витално се одвива низ делото на Микеланџело. Тоа пред сè се однесува за неговиот доцен опус, *Сџрашниот суд од Сикстинската капела* (1541), *Преобраќувањето на св. Павле* (1545) и *Петар на крст* (1550) во Капела Паолина, како и неговите последни цртежи на младата генерација делуваат онака како што во 20-иот век делуваат делата на Пикасо. Експресивноста на стариот Микеланџело, кој како подобро да ги познава бездните на пеколот од Данте, го разорува статичкиот поим за хармонија и неговата рационална техника на скусување. Драматичното движење, острото делување на шокот поради необичните композициски решенија ги прават имитаторите на природата ограничени ситничари. Тогашниот футуристички манифест на Микеланџело е краткокијасен: **Сеслика со главата, а не со раката** (Si pinge col cervello, non con la mano). Во своите последни песни самиот себе се опишува како поразен, како просјак, понижен и навреден, како некој кој е сместен во квартал за сиромашни. Ја мрази својата околина, буката, раскошот,

самозадоволноста. Како и помладите сликари, како Понтормо, Бронзино, Росо и Пармиџанино, себеси се доживува, наспроти славата, како бедник, циган, молер, како морално сомнителен. Во последните моменти му доаѓа неговата највисока и единствена хермафродитска љубовница: *Игеја*; тука, тој е крал на духовната Европа.



Микеланџело- Систеринска капела -детали



Jacopo Pontormo

Сатурнска меланхолија (портрет на сликарот Понтормо)

Фирентинскиот сликар Јакопо Понтормо (1494-1557) од 1554. до 1556. пишувал еден од најнеобичните дневници што било кога ни биле оставени од некој европски уметник. Во него најчесто се зборува за сиромашните оброци што овој чудак си ги подготвувал, за деновите на пост, за грижата за интимната хигиена, за ретките средби со пријателите; еден од нив дури успеал и да го претепа Понторма, кој бил првиот значаен отпадник од хармоничниот свет на ренесансата. Едвај е можно да се замисли побезбоен, пооскуден но и почовечки документ, во една сосема елементарна смисла на "човечноста". Овој дневник е објавен, што е изненадувачки, дури 1916-та, и тоа во Америка, на англиски јазик, како додаток на делото за цртежите на Понтормо, а на изворниот јазик, во Италија, дневникот е објавен дури 1956-та. Некаде

во средината на овие мрачни записи наоѓаме на занимлива примедба за зимските месеци 1555-та година: во Фиренца владее чума. Понтормо пишува дека било како да се "слуша огнот што пече во вода". Вината за чумата ѝ се припишува на месечината. Во записите често се сретнуваат исплашени укажувања на страшната сила на месечината, на стравичноста на ноќта. Понтормо бил меланхолик, тнр. „temperamento lunatico“, под влијание на Сатурн. Познати се и приказните што за него ги собрал неговиот современик Џорџо Вазари (1511-1574), познат по своите анегдоти. Овој peintre maudit кој своите први слики ги насликал уште пред смртта на Рафаел (1520), бил сметан за намуртен мизантроп, а во своето атеље, велат, се качувал по скали кои ги подигал со себе така што неговото бедно дувло било потполно недостапно. Вазари го нарекува „un uomo fantastico e solitario“. Како и Леонардо, Понтормо бил обвинуван за некрофилија - лешевите, наводно, не ги ископувал само за студиски цели. На такви напади обично биле изложувани личности што предизвикувале страв - Леонардо како "волшебник", Аретино поради публицистичката дарба, Понтормо како аутсајдер. Во дневникот на Понтормо не се споменуваат жени, што веројатно ја поттикнало пријавата против него. Со извесност можеме да претпоставиме дека Понтормо, како Леонардо и Микеланџело, својот идеал го наоѓал во сликата на платонскиот и не само платонскиот ефеб. Не може да се избегне ова нагласување на еротската инвертираност.

...) Средбата со уметниците и писателите - пред сè со нивните дела - треба да ни го овозможи заклучокот за тоа што стои во "суштината" на овој исконски гест, што стои во поривот да се отфрли класичното токму на крстосниците, на почетокот на новиот век или во нашево време. Зборувајќи за гестот, за движењата и изразот на една исконска сила, се служиме со термините кои играа голема улога во маниристичките трактати од 17-иот век, а потекнуваат од античката реторика. Готфрид Бен пишува за одредена принуда на изразувањето. Посебна принуда од тој тип раѓа и посебен гест, посебно движење. Тесауро укажува на тоа дека уште Цицерон бараниот, набиен начин на зборување и пишување кончетизми (грчки: *shemata*, латински: *figurae*, италијански: *concetti*) го споредувал со одредена "гестика" („*gestus orationis*" е еднакво со „*shemata*"), со гестови со одреден дуктус. Во најопшта поривно-психолошка смисла маниризмот е специфичен гест наметнат со одредена принуда нешто да се изрази.



МАНИРИЗМОТ ВО ЛИТЕРАТУРАТА

"Природно" и "вештачко"

Најпрво човечкото огледало непрекинато и искривено ќе одразува два изрази на лицето: едноставно речено, "природен" и "вештачки". Истото двојство ќе биде запомнато во огледалото и што се однесува до изворниот дуктус на пишувањето. Ако на "одмерениот", додуша исто така стилизиран но сепак не-"расцутен", не-"преплеткан" му го спротивставиме рас-цутениот и за-плеткан говор тогаш книжевниот маниризам (како форма на изразување на проблематичниот човек) е стар колку и самата книжевност. За таа спротивност беа свесни уште во времето на Платон. Спорот меѓу *атицистите* (класицистите) и *азијанците* (маниристите) спаѓа во архајските напнатости на европскиот дух. Зборот "класичен" во нашиот речник доаѓа доцна; во стариот Рим тој отпрво бил израз од пореското право. *Classicus* спаѓал во највисоката пореска категорија.

Атицизам и азијанизам

Атицистички, тоа во античката реторика значи: јадровито, концентрирано, одмерено, уметнички, битно. *Азијански*, пак, насочува на нешто спротивно, на прекумерност, многузначност, извештачено започнување со дребулии и итро, речито заобиколување на јадрото, субјективно, перспективистички свесно "лажно" прикажување. Атицистичкиот стил Едуард Норден го нарече конзервативен, а азијанскиот модерен. Можеме, значи, да ги прошириме нашите стожерни поими: класично = атицистичко, хармонично, конзервативно. Маниристичко = азијанско, хеленистичко, дисхармонично, модерно. На атицистичкиот стил идеал му е опуштената регуларност, а на азијанскиот *phantasiai* (израз на Квинтилијан), пренапнатата ирегуларност.

Зошто тој стил се нарекува азијански? Настанал - уште во 5 век пр. н. е. - во грчката Мала Азија. Порешителни набои стекнува по средбата на матичната земја, Грција, со културите на стариот Исток. Како најстари узори за овој стил се сметаат Георгиј од Леонтина, Емпедокле, а особено "темниот" Хераклит, "прататкото на надреализмот" (Бретон) со своите загадочни антитези, метафори и игри со зборови. Описи на тогашните спорови меѓу двата стила наоѓаме во Цицероновите расправи и во учебникот по реторика на Квинтилијан. "Највисокиот закон на азијанизмот е самоволието" (Норден), но, ќе видиме, мошне често станува збор за многу добро промислена и пресметана самоволија.

Еден од италијанските писатели на програмата на тогашниот маниризам, Матео Перегрини, во својата книга *Fonti del Ingegno* (1650) пишува дека "идеите се нешта во

нашите гради". Тука се заштитени како на некој саем на модели или како во преградите за букви во слагарната на некоја печатница. Затоа можат да се наречат *imagini* или *fantasmi*. Шекспир (Сонот на зимската ноќ): "И додека во фантазијата слики се раѓаат / На сè уште непознати нешта, поетското / Перо нив ги претвора во ликови / Па на воздушното "ништо" стан и име му даваат".

Филострат (во својот животопис *Ајолониј од Тијана*, околу 250 г. пр. н. е.) пишува: "Фантазијата е уметничка помудра од имитирањето (*mimesis*). Имитирањето го слика она што го гледа, а фантазијата и она што не го гледа". "Вредноста на нестварната слика создадена во фантазијата сè повеќе ја надраснуваше вредноста на стварниот узор; сè потенка беше нишката која уметничкото дејствување го врзуваше со сетилниот свет". Сенека, еден од омилените писатели на меродавните европски маниристи, таа реченица ја собира вака: "Сосема е неважно дали моделот кон кој уметникот го насочува погледот е надвор или внатре..."

Кон таа хипостаза на фантазијата се придружува нова - повеќе естетичко-психолошка - примена на платонскиот концепт за восхитеност, *mania*. Значи, не интерферираат само азијанизмот и маниризмот, туку и *phantasia* и *mania*. Да не забораваме меѓутоа дека во хеленистичкиот новоплатонизам сето тоа е скриено во некој митски пратемел. Едната од најдлабоките формули за античката естетика е напишана од Плотин: "Искривената земна стварност тежнее за надополнување во некаква убава слика, колку за да се покаже убава толку и за воопшто да биде". Хиперсубјективистичкото секуларизирање настапува подоцна.



Albrecht Durer

Во Вилата на мистериите кај Помпеја (атицистичките) фрески се јасни, едноставни, припрости, непрекинати, мирни, ненапрегнати, без одвишни акценти. Во Боскорале, пак, (азијанските) фрески се претерани, формалното богатство е расцутено над содржината. Таа уметност нагласува, напрегнува, изобилува, но тоа го прави со барани, пресметани уметнички средства. Во "маниристичката" уметност на стара Грција (нпр. во пергамската пластика) "ниедна контура не се развива без мноштво треперливи ломови, ниедна без вртења и пак пресвртувања" (Рајнхард Хебриг). Никаде не наоѓаме "големи, непрекинати развојни замави". Премините се одвиваат со "жестоки ломови". Токму како и Квинтилијан пред 1900 г., и Грасиан пред 300 години, 36 години по смртта на Шекспир, во својот трактат *La Agudeza y Arte de ingenio*, меродавен за поетскиот маниризам на тоа време, насочува кон тој дуализам меѓу природното (*laconico*) и вештачкото (*asiatico*).



Parmagianino-The mystic marriage of saint Catherine

Книжевните четириаголници

Законитоста на лавиринтот! Поттикнат од дејствувањето на Мариновите ученици, Хофмансвалдау и Лохенстеин, Јохан Кристоф Манлинг 1704-та го објавува Европскиот Хеликон, еден вид поетски учебник. Манлинг обајцата ги прогласува за негова "Аријаднина нишка". Токму како што тоа подоцна го правеа Маларме, Валери, Бен, и тој се враќа кон изворното значење на грчкиот збор *poietes*; таа доаѓа од "творење". Вештината на "поетското" творење најасно се гледа при создавањето на "лудопесните" (*Irrge-dicht*), "коцките", т.е. *carmen labyrinthicum*, "која воведува во блудоградината и се чита одлево и оддесно, озгора и оздола, напречно, по ширина и должина. Меѓутоа, целата мајсторија се состои во онаа средишна буква што, голема и чудна, непрекинато стои, а од неа сите други одат во други насоки, што јасно ќе го покажеме во следниов пример: *Gott ist mein Trost* (Господ е мојата утеха). Во средиштето значи *G* го создава почетокот на читањето, и сè може да се чита повеќе од 40 пати". Во Овиедо (Астурија) се наоѓа една црква на Светиот Спасител, изградена од кнезот Сило. На надгробната плоча на нејзиниот градител стои еден натпис кој изгледа како некаков таен запис. Од средината кон четирите агли *t, t, t, t*, може да се прочита реченицата *Silo princeps fecit*, и тоа на 45.760 начини.

Најтаинствениот "магичен квадрат" кој ги соединува анаграмите и палиндромите, е славната формула *Sator Arepo*. Еве неколку куси разјаснувања: Селанецот (сеач) *Arepo* (сопствено име) со својата рака го води (работа) плугот (тркалата). Верско толкување: Бог (*sator*) управува (*tenet*) со суштеството (*rotas*), со човековите дела (*opera*) и со производите на земјата (*arepo*). Отпрво зборовите можат да се читаат вертикално и хоризонтално четири пати. Од тие неколку букви составени се 13 анаграмски (латински) реченици. Обата збора *tenet* соединети во средиштето создаваат крст. Со коњички скок се обликуваат зборовите *Pater noster* и *A O = Крстовиот монограм*, итн. итн. Затоа тој квадрат бил сметан за волшебен знак.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Ако уште додаме кон латинските букви алфа и омега, добиваме:

A
P
A
T
E
R
R
O
S
T
E
R
O
A P A T E R N O S T E R O

Постојат прастари формални маниризми. И тие досегаат сè до грчко-ориенталната антика. На нив можеме да гледаме како на темелни маниристички форми, но и како израз на силните напнатости меѓу природата и духот.

Во врска со комбинациите со букви најстари формални маниризми се "липограмските" (на пр. песни без буквата с и сл.) и "панграматските" домислувања (на пр. што е можно повеќе наспоредни зборови со иста почетна буква). Еден од најславните панграматски "потфати" е оној на Ениј: O Tite, tute, Tati, tibi, tanta, tyranne, tulisti. Освен тие два формални маниризми и ликовните и песните со букви, Курциус пронаоѓа четири "главни вида": 1. logodaedalia, т.е. употребата само на едносложни зборови во стиховите; 2. асиндет кој го исполнува целиот стих, т.е. натрупување на зборови во стихот; 3. versus rapportati, т.е. "повеќе вкрстени набројувања, при што именките, глаголите, придавките, прилозите итн. најчесто доаѓајќи во тројства можат да се препознаат како взаемно припаѓачки елементи дури со разрешувањето на целата стиховна комбинација, а обликот на реченицата што се слуша заведува на лажни патишта, се губи, и станува погоден само за окото". Еве еден пример од Опиц: "Сонцето ми, стрела, ветар, пали, ранува, вие / Со оган, војна, бура, очите, срцето, што бие". Решение: Сонцето со оган ми ги пали очите, итн. 4. Заеднички множител или рекапитулација, т.е. собирањето на сите мотиви на песната во заклучниот стих.

O Petrus - Proteus

Маниристичкиот стремеж кон предизвикување и зачудност, онаа meraviglia на Марино, води кон една од елементарните постапки со букви. Еве само неколку примери од латинскиот јазик, кој тука е особно згоден! Параномазија: amans - amens = заљубен - залуден. Ист звук а различна должина на самогласките и значењето: malo malo malo malo. (Повеќе сакам да сум јаболкница отколку човек во неволја.). Придружување и испуштање на една буква: Amore, more, ore, re, coluntur amicitiae (Пријателствата се негуваат со љубов, обичаи, збор и дело). Анаграми: Со преместување на буквите во Рома можно е да се добијат разни зборови: Roma, amor, armo, maro, mora, oram, ramo. A Verolinum (Берлин) станува lumen orbi. Од Angelus со анаграмирање се создадени 1.200 пофалници за Марија. Од колебливецот O Petrus настанува Proteus. Славен бил и стихот на Бернард вон Банхојсен: Tot tibi sunt dates, Virgo, quot sidera caelo. Некој пресметал дека тој стих повторно може да се напише и искомбинира 1.022 пати, токму колку изнесувал бројот на тогаш познатите небески тела. Затоа и го нарекувале "хомерско чудо".

Тука меѓутоа се јавува уште една тенденција: намерно затемнување, настојување да се создадат тајни системи од шифри и да се заматат значењата. Новалис: "Мудроста на

загатката, или вештината со која супстанцијата се крие под своите својства". Во веќе споменатиот трактат Грасиан ја фали техниката на "извртување" на буквите и зборовите. На тој начин се создаваат "лабиринти" од зборови. Буквите и слоговите можат да се заменуваат така што се создава *pueva y misteriosa significacion*. Анаграмите, меѓу сето друго, не служат значи само за играње и разонода, не се само банален виц.

Тајни пораки



Во Шекспировите трагедии и комедии нема само изобилство од игри со зборови. Во комбинациите со букви и тајните согласја на зборовите се наоѓаат и многу "тајни пораки". Околу нивното дешифрирање постојат расправи и веќе многу години и објавени се стотици книги. Често низ таквите шифри се докажувало дека писателот на сите тие драми всушност е Бекон.

На рабовите на книжевноста постојат цела една криптологија и енигматологија, и тие прилично влијаат на литературата, без разлика што за тоа мислат не-адептите. Посебно во 16 и 17-иот век цутат "тајните" записи. Леонардо тука е недостиген предок. И Ројхлин замислил некое

тајно писмо. Галилеј на Кеплер му пишувал шифрирани писма за своите откритија. Од Тритенхајм ни остана "полиграфијата" заедно со нејзината „clavis“. Најчесто се работи за криптограми со букви, т.е. секоја буква може да се замени со некоја друга. Најславниот систем од шифри бил создаден од Лордот Френсис Бекон. Тука спаѓа и "абecedата од две букви". Својот систем Бекон го објаснува вака: "Шифрата го има тоа својство билошто да може да биде означено со билошто". Тоа е, ете, клучот за менталитетот на Хамлет, клучот за заменливоста на животот и играта, сонот и јавето... во "пресекот на фантазијата". Атанасиус Кирхер го создал првото практично употребливо кодирано писмо во своето дело *Polygraphia nova et universalis* (1663) и таа книга и денес е една од најбараните на тој неуморен германски исусовец. Уште еден германски исусовец има напишано учебник по криптографија, Гаспар Скот.

Волшебници на буквите

Артур Рембо ја напиша *Alchimie du Verbe* (*Алхемијаџа на буквиџе*), а во песната *Voyelles* (*Самогласки*) тој самогласките ги обележува со бои (на пр. A noir, E blanc). Во *Алхемијаџа на буквиџе* тој пишува: Je notai l'inexprimable (Го бележев неизрекливото). "Тогаш ги објаснив своите магични софизми со халуцинација од зборови!" Маларме поетот го нарекува "волшебник со букви", а алхемичарите



во едно писмо ги нарекува "претци". Означувањето на буквите со бои го наоѓаме уште во старите тибетански текстови. Покрај многу други писатели за магијата на буквите пишувале и Јингер и Бен. "Кога значи во иднина ќе најдете на некоја песна", препорачува Готфрид Бен, "тогаш ве молам земете молив како да решавате крстозбор..." Поетот ја "поседува нишката на Аријадна". Секој човек поседува сопствени сензори, "тие се однесуваат на шифрата, нејзината печатена слика, на **црните знаци**, само на нив". Создавачот на денешниот летризам Исидор Исои (роден 1925. во Романија) пишува во еден трактат: "Средишната идеја на летризмот поаѓа од тоа дека во духот нема ништо што не е буква или што тоа не може да стане".

„Cabala simplex“

Јохан Кристоф Манлинг, книжевниот теоретичар на втората шлеска поетска школа, во својот *Евројски Хеликон* ги фали "кабалистичките мајстории". Тој поучува за "една нова наклонетост, кадешто се постапува според аритметиката ABC, и според неа се пресметува рамковната изрека или збор". Станува збор за *cabala simplex* или *poesia artificialis*. Манлинг значи е свесен дека веќе значајно се оддалечил од онаа митска кабала. *Cabala simplex!* Манлинг дава табела со низи од букви и бројки за вештачко составување на поетски изреки и имиња. И самиот на тој начин пишува една песна и целината ја нарекува "огледало" коешто ни го покажува "блаженството и вистинскиот живот". Да се сетиме на автопортретот на Пармиџанино во конвексното огледало, од почетокот на нововековниот маниризам.

Манлинг фали и некои други "параграми", на пр. палиндромите, анацикличките ("раковски") стихови, речениците што можат да се читаат од двата краја. Тие пак дојдоа во мода меѓу 1910-та и 1920-та, во врска со книжевниот "конструктивизам", пред сè во

Русија. Таквите "наопачки" се тешки во германскиот јазик. Манлинг дава еден пример: Gewiss sie rette, reiss sie weg (Ако навистина се спаси, исфрли ја). Еве и на англиски: Madam, I'm Adam! (Госпоѓо, јас сум Адам!). Или: Was it a cat I saw? (Дали тоа видов мачка?). И Шопенхауер има еден прилог: Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie (Црнец на дожд никогаш не тера со газела).

И пак тука имаме работа со "линеатури ослободени од смисла", со гротескни литературни форми типични за историјата на маниристичката уметност. На гротеската (и гротескното) денес во книжевната наука се гледа како на континуиран "род" во историјата на европската литература. Имено, уште од антиката гротеската спаѓа во најомилените средства на маниризмот. Вештачката ирегуларност на азијанизмот се соочува со вештачката регуларност на атицизмот! "Духот (ingenio) е игрив анаграм



Fabrizio Clerici-Римски сон

на природата", пишува Жан Пол во својата Vorschule der Asthetik, "а фантазијата е нејзина хиероглифска абецеда". Fanta-"siai"! Вистинската привлечност на игрите со зборови, според Жан Пол, е "зачуденоста над случајот што се движи низ светот играјќи се со

звучите и деловите на светот", и "слободата на духот што сјае од нив, и во состојба е погледот од нештата да ги сврти кон нивните знаци". Елементарните структури од тој тип се потрајни, во чисто формална смисла, од променливите стилски моди на одредени раздобја и од различните историски состојби.

Игра на хомоними / Мрежи од зборови

Претходникот на современиот летризам е еден француски филолог, професорот Пјер Брисет. Тој веруваше дека во комбинациите од букви го пронашол новиот светски поредок, и тоа многу години пред дадаизмот. Според Бретон, неговиот систем на одгатнување на светот со комбинирање на букви и слогови ја поттикна вербалистичката "патафизика" на Алфред Жари, "параноичната критика" на Салвадор Дали, лириката на Рејмонд Расел, Роберт Деснос и Марсел Дишан. Сепак на прво место се споменува Џејмс Џојс, чиешто дело сигурно е врв на европската alchimie du Verbe. Тој користеше цела палета на сочувани формални маниризми (диафора - комбинација на различни

значења во употребата на еден ист збор; амфиболија - двојна смисла; параномазија - спротивставени истозвучни или слични зборови), но измислуваше и некои сопствени "маниристички" постапки, со што, на крајот на својот живот, успеа да создаде сопствен уметнички јазик. Со единствената јазична сила, со уметничката моќ, со суптилната лична смисла за лудило, Џемс Џојс останува навистина посебен случај.

Но, во времето на Џојс се појавуваат и други писатели што се надоврзуваат на "стариот маниризам", како Алтагор во Франција или Есенин со својот "имажизам", или трансменталните "буквести песни" на Хлебников и воопшто на руската авангарда меѓу 1920 и 1925-та.

Рускиот дух отсекогаш бил поблизок до Александрија и Византија отколку на Атина. Велимир Владимирович Хлебников (1885-1922), на пример, сакаше одново да го создаде универзалниот прајазик, токму како што Јаков Беме сакаше да го создаде јазикот на Адам. Тој прајазик требаше да се оформи од симболичното значење што наводно го поседува секоја буква, од некоја значи митски шифрирана азбука. Магијата на зборовите од тој тип се хранеше потоа со нивното метафоричко благо.

Мистика на буквите

alef

Секој хиероглиф за Египјаните бил слика на зборот божји. Буквата и писмото за Евреите немаа само божје потекло; тие - низ симболи и комбинаторика - воделе директно до Бога. Буквата алеф, на пример, во чисто сликовна смисла значела Бог. Во ориенталната и грчко-ориенталната литература има многу теологија, космогонија, ангелологија и антропологија, сè на темелите на комбинации од букви. За алхемичарот



Зосима буквите поседувале својства, и давале својства. Езотеричната мистика на буквите на раната ориентална антика пред сè е (како и кинеската) теогностичка. Таа ги обликуваше елементите на мистиката, магијата, оздравувачката и севладеачка магија, но и на онаа евокативна, звуковна магија што го привлекува бога. Со букви можело и да се маѓепсува. "Египетските свештеници дури и боговите ги величаат со помош на седумте самогласки, и тоа така тие да им звучат наредено, па наместо аулус и китара поради нивната складност се слушал звукот на буквите" (Дорнснеф).

Во таа теолошка криптографија на буквите зацртани се цели симболички системи на букви. Во најнесфатливата книга на еврејската кабала, Sefer jecirah, Елохим својот универзум го обликувал со помош на само три книги: Sefer (писмо), Sofer (број)

и Sifur (збор). Значи: универзум, време, тело. Од Зефир, создаден од Елохим, "духот над духовите обликувал 22 букви и ги врежал во каменот"; тие 22 букви се подлога за: трите мајчински букви, седумте двојни и дванаесетте едноставни букви. Од нив се гради целиот свет. "Алфabetот станува космички систем од шифри". (Менендес Пелајо)

Тука постоеле и одредени техники, на пример нам познатите палиндроми, повратниците или раковските стихови, потоа kaimat (зборовите се пишуваат еден под друг, при што секој пат се испушта по една буква), па аналогии. Основачот на манастирот св. Саб, на пример, во својот текст Мистеријата на грчките букви ги доведува во врска следните хебрејски узорци: 22 букви на хебрејскиот алфabet со 22 творечки дела Господови со 22 книги на Стариот Завет со 22.000 говеда на Соломон, и

Isopsephic stele



со 22 доблести (reta) на Христ. Постојат седум самогласки, токму како и седум планети, седум сфери, седум жици на лирата, седум тонови во октавата, седум музички модуси.

Изопсефија

Друга техника на античко-семитската и ориентално-грчката аритмомантија и гемантрија е таканаречената изопсефија, т.е. воспоставувањето на искривени значења на зборовите со комбинирање на букви и броеви, и тоа е еден од најомилените методи во Талмудот, во кабалата, алхемијата, но веќе и во старохебрејската лирика. Еве, на пример, една анализа на специјалистите за тајните на Шекспир; според системот $a=1$, $b=2$ итн., сè до $y=23$, $z=24$, со "адиција" од вербалниот монструм во *Загубениот љубовен шруг*: honorificabilitudinitatibus (бројната

вредност изнесува 287) се добива: Hi ludi, tuiti sibi, Fr. Vacono nati.

Додаток

Секој маниризам секогаш се наоѓа пред задачата да "реинтегрира", да ги хармонизира различните субјективни, често само уште субјективистички тенденции. Првата таква реинтеграција на една од најголемите маниристички епохи - меѓу 1520 и 1660. - значајна и за историјата на светот, ја направи Блез Паскал. Станува збор за една религиозна интеграција со најстрог духовен предзнак. Нашата епоха сè уште ја нема направено

таа задача. А се чини дека со обичните традиционални средства тоа и не може да се направи. Маниристичката ингениозност во модерната техника почна да се ослободува од своите врски со човекот и станува "самостојна". А "класиката", како соединувачка сила, како *ordo*, има загубено многу нешта од својата волшебност бидејќи во новото време таа за жал неретко се профанира станувајќи декоративен идеолошки систем за диктатурите од сите бои. За опасностите пред кои стоиме, значи, ќе бидеме свесни токму ако грижливо ги одржуваме маниристичките де-каденции и дис-хармонии. Тие нè водат кон духовните бездни на човештвото. Дека тоа не се само "теориски" бездни, разбираме подобро од нашите родители бидејќи денес се соочуваме со еден свет кој во многу нешта е тотално апсурден. Задачата на нашето поколение е своите енергии да не ги троши само во посветената работа на спознавањето. Од неа ние треба да влечеме и етички заклучоци. Средбата со целата традиција на ирегуларноста може да ни покаже нови патишта. И тоа веќе со превладувањето на предрасудите на оној којшто на свој начин ја бара сопствената слобода. Доколку таа слобода секогаш ѝ останува приврзана на вистината и доколку ѝ служи на љубовта кон ближниот. Нема други елементи за современите реинтеграциски задачи. Секако, тие се - зборувајќи апсолутно - и најтешки.

За писателот

Dali-Leda and the swan

Густав Рене Хок (Gustav Renè Hocke) е роден во Брисел 1908-та. Неговите претци потекнуваат од Чешка. 1934-та кај Ернст Роберт Курциус, неговиот највлијателен учител, Хок е промовиран за доктор по филозофија. Во триесеттите години патува на студиски престои во Франција, Англија и Италија, кадешто, во Рим, останува и да живее.

Поважни дела: *Духовниот Париз* (1937), *Исчезнајќо лице* (1939), *Господ што танцува* (1948), *Светиот како лавиринт* (1957), *Римски есеи* (1961), *Европски дневник* (1963).

За подготовката на овој темат (што продолжува) користевме делови од две книги на Хок: *Светиот како лавиринт* (1957) и *Маниризмот во лиџераџураџа* - алхемијата на јазикот и езотеричната вештина на комбинирање (прилози за споредбената историја на европските книжевности, 1959). Ги користевме хрватските преводи на тие книги.



превод и подготовка: П. Вулкански

Р. Д. ЛЕВИНЦ



David Lavine

МИСТИФИКАЦИЈА НА ДОЖИВУВАЊЕТО

Не е доволно да се уништи сопственото или тугото доживување. Ова пустошење мора и да се обложи со лажна совест, отрпната, според Маркузе, на сопствената лицемерност.

Искористувањето не смее да се посматра како такво. На него мора да се гледа како на добротинство. Прогонувањето, по можност, не би требало да биде осудено како измислица на параноидната имагинација туку треба да биде доживеано како љубезност. Маркс ја опиша мистификацијата и ја покажа нејзината улога во неговото време. Орвеловото време веќе настапи. Колонизаторите не ги мамат само домородците на начини што Фанон толку јасно ги покажа, туку мораат да се мамат и самите себе. Ние во Европа и во Северна Америка сме колонизатори, и за да ја сочуваме онаа запрепастувачка слика што ја негуваме за себе, а според која ние сме дар божји за најголем дел од прегладнетото човештво, приморани сме сопственото насилство да го восприемаме како да е насочено против самите нас и против нашите деца и овој процес да го објаснуваме со помош на беседи за моралноста.

За да го оправдаме својот индустриско-милитаристички комплекс, мораме во себе да ја уништиме како способноста за гледање на она што ни е пред нос, така и способноста да замислиме нешто подалеку од тоа. Сопственото душевно здравје ќе мораме да го разориме многу пред воопшто да биде можно да дојде до термонуклеарна војна. Почнуваме од децата. Најважно е да се грабнат на време. Без најтемелно и најбрзо можно испирање на мозокот, нивните расипани умови би можеле да проникнат во нашите валкани ујдурми. Децата сè уште не се будали, но ние веќе ќе ги преобратиме во малоумници какви што сме и самите, со високи коефициенти на интелигенција, ако е можно.

Од моментот на раѓање - кога бебето од камено време се соочува со мајката од дваесеттиот век - детето се подложува на тие сили на насилство наречени љубов, како

што биле подложени и нивните родители, а пред тоа - родителите на нивните родители. Овие сили главно се насочени кон уништување на најголемиот дел од нивните можности. Во целост - потфатот успева. Во времето кога новото човечко суштество ќе ја наполни петнаесеттата, наоѓаме суштество слично на нас самите: полулудо, помалку или повеќе прилагодено на лудиот свет. Во нашево време - тоа е нормалност.

Право зборувајќи, љубовта и насилството се поларни спротивности. Љубов - тоа е да се остави другиот на мир, но со внимание и грижа. Насилство - тоа е обид да се ограничи слободата на другиот, да се примора да делува како што сакаме ние, но со крајно отсуство на грижа, проследено со рамнодушност кон неговото сопствено постоење и судбина.

Ние всушност, се уништуваме самите себеси преку насилство претворено во љубов.

Јас сум експерт, бог да ми е на помош, за случувањата во внатрешниот простор и време, за доживувањата што се нарекуваат мисли, слики, фантазирања, сеќавања, соништа, визији, халуцинации, соништа на сеќавање, сеќавања на соништа, сеќавања на визији, соништа за халуцинации, за прекршени прекршувања, прекршувања на она почетното Алфа и Омега на доживувањето и стварноста, онаа Стварност на чие што потиснување, одрекување, цепење, проекција, фалсификување и општо сквернавење и обесветување нашата цивилизација се потпира повеќе отколку на што и да е друго.

Живееме исто онолку вон своето тело колку и вон својот дух. Вака обземен со тој внатрешен свет, гледајќи го од ден на ден неговото опустошување, прашувам: зошто се случи тоа?

На еден дел од одговорите укажав во првото поглавје: можеме да влијаеме врз своето доживување на нас самите, на другите и на светот, и исто така да преземаме активности кон светот низ самото однесување. Ова опустошување за кое што зборувам, главно е дело на насилството направено врз секој од нас, насилство кое секој од нас го извршил над самиот себе. Вообичаено име под кое минува најголем дел од тоа насилство е љубов.

На сопственото доживување делуваме под налог на другите, исто како што учиме како да се однесуваме во согласност со нив. Нè научија што да доживуваме, а што да не доживуваме, исто како што нè научија кои движења да ги изведуваме и кои звуци да ги испуштаме. Двегодишно дете веќе се однесува, зборува и доживува во согласност со моралот. Тоа веќе се движи на „правилен начин“, испушта „правилни“ звуци и знае што треба да чувствува, а што не треба. Неговите движења стануваат стереотипни и така му овозможуваат на антропологот низ нивниот ритам и стил да ги идентификува неговите национални, па дури и регионални карактеристики. Како што е научено (детето), од сите можни движења да изведува само некои, така е научено и да стекнува само по нешто од севкупната низа можни искуства.

Најголемиот дел од современите општествени науки ја продлабочува оваа мистификација. Насилството не може да се согледа низ призмата на позитивизмот.

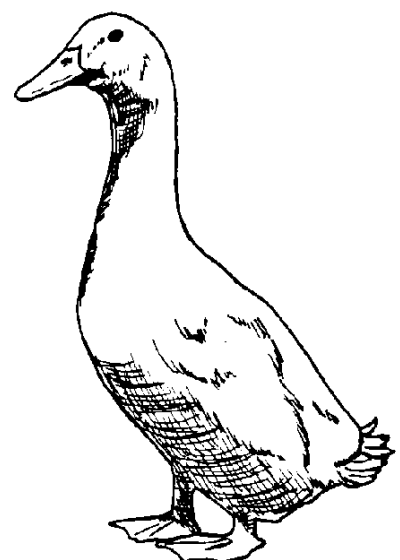
Жена ѝ набива на гуска инка во грлото и ја клука. Дали ова е опис на сурово однесување кон животните? Жената ја порекнува секоја помисла или желба за суровост. Кога „објективно” би ја опишале оваа глетка, само би го разоткриле она што е „објективно”, или, подобро речено, она што е онтолошки присутно во таа ситуација. Секој опис е заснован на нашите онтолошки премиси во однос на природата (битието) на човекот, животното и односот меѓу нив.

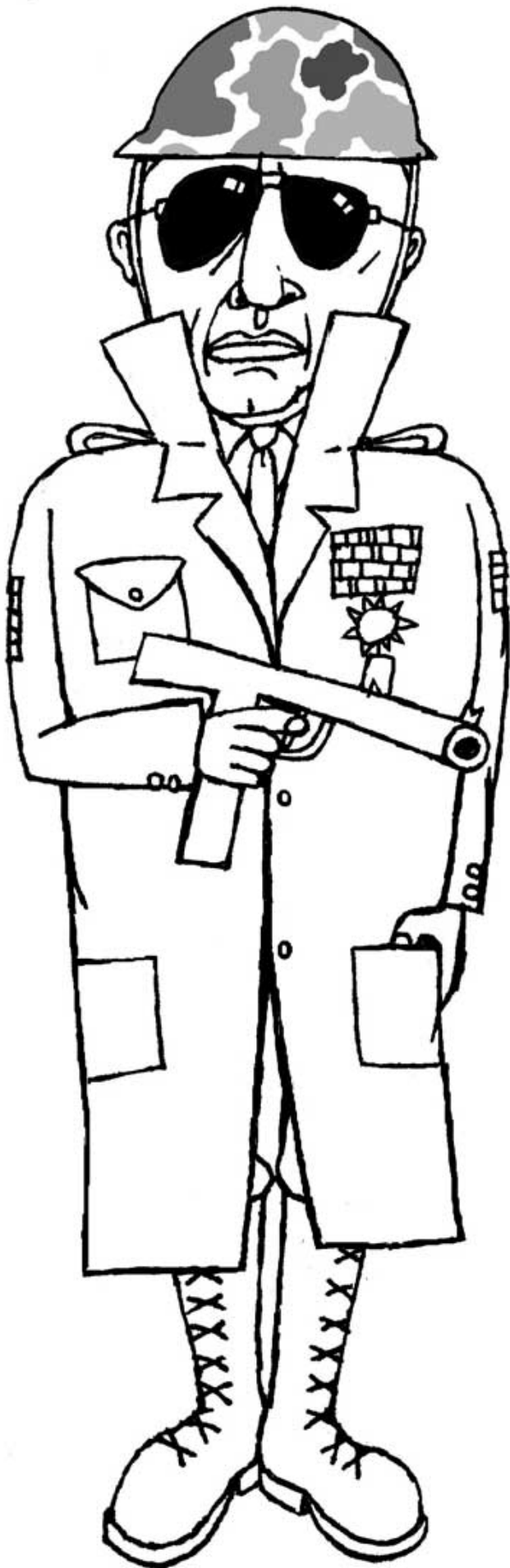
Ако толку понижиме некое животно што тоа за нас да стане вештачки создаден производ, некаков вид биохемиски комплекс - а неговото месо и органи, само мек, или жилав, или тврд материјал во нашите усти, со одреден вкус а можеби и мирис - тогаш, во таа смисла позитивистички да се опише животно, значи паѓање под секое ниво, понижување на самото битие. Позитивистичкиот опис не е „неутрален” ниту „објективен”. Кога станува збор за гуска како суровина за паштета, доколку описот треба да се потпре на важечката онтологија - тој може да биде единствено негативен. Тоа значи да се опише клукањето на гуската во светлина на фактот дека тој чин претставува расчовечување, спуштање под ниво и осквернување на вистинската природа на човечките битија и животните.

Описот мора да се даде во светлина на фактот дека човечките суштества станале толку расчовечени, изветени, затупавени - што не се свесни за сопственото понижување. Со ова над „неутралниот” опис не се поставуваат никакви вредносни судови кои ги загубиле сите мерки на „објективното” вреднување, за кое секој чувствува дека треба да го земе навистина сериозно. Додека станува збор за „субјективните” прашања, сè е во ред. Но од друга страна, политичките идеологии се толку пронижани со вредносните судови, непрепознаени како такви, што немаат никаква онтолошка вредност. Надрипросветари ги учат младите дека на такви прашања за вредностите нема одговор, дека тие не можат да се проверат ниту да се разјаснат, и дека тоа, всушност, и не се некои прашања или дека тоа се прашања „пред сите” прашања. Во меѓувреме, војната во Виетнам продолжува.

Под знакот на отуѓувањето, секој божји ден од човечката стварност може да се фалсификува, а позитивистичкиот опис само го чува од заборав тоа отуѓување кое самиот не може да го даде, единствено успева понатаму да го продлабочи така што уште повеќе ќе го преправи и прикрие.

Затоа, мораме да го отфрлиме позитивизмот којшто стекнува „сигурност” така што успешно





Scott Menchin

го прикрива она што е и она што не е, така што го униформира светот, го преобразува она што е стварно дадено, во заграбено, а потоа го зема тоа како дадено, така што светот го лишува од битија, а светот на битијата го прогонува во земјата на сенките на субјективни „вредности“.

Во истражувањата на полето на општествените науки главно се употребува наизглед „објективен“, неутрален речник, но видовме колку многу тоа може да залаже. Изборот на синтаксата и речникот е политички чин кој го одредува и ограничува начинот на којшто треба да се доживеат „фактите“. Изборот, всушност не сопира овде, туку дури и создава факти кои се проучуваат. „Податоците“ (добиени) со истражувањето, не се толку добиени, колку што се извлечени од недофатливата матрица на настани. Наместо да зборуваме за добиените податоци, подобро би било да зборуваме за податоците што сме ги грабнале. Количински променливото меливо што го уфрлуваме во водениците на скалите на проценки и статистички проверки, е израз на нашето прередување на стварноста, а не на процесите кои во стварноста се случуваат.

Природо-научните истражувања се вршат на предмети, или нешта, или облици на односи меѓу нив, или на системите на „случувањата“. Луѓето се разликуваат од нештата по тоа што го доживуваат светот, додека нештата делуваат во светот. Настаните кои им се случуваат на предметите немаат својство на доживување. Настаните кои им се случуваат на луѓето се доживувачки.

Грешката на природонаучниот сциентизам е во тоа што ги претвора личностите во предмети, со попредметување коешто само по себе не претставува вистинска природонаучна постапка. За така добиените резултати да можат да се изразат со човечки говор, претходно мораат да се ослободат од товарот на квантификација и попредметување.

Во суштина, грешката е во несфаќањето дека постои онтолошки прекин меѓу човечките битија и предметните битија.

Човечките битија не доаѓаат во врска едни со други само површно, како две билијардни топчиња, туку преку поврзувања што се создаваат кога двајца луѓе ќе се сретнат во световите на доживувањата.

Ако човечките суштества не се проучуваат како човечки суштества, тоа повторно претставува насилство и мистификација.

Кога денес се пишува за единката и семејството, најчесто се наидува на претпоставката според која постои прилично среќен спој, да не речам претходно воспоставена ускладеност, меѓу вроденото и стекнатото. Можеби двете страни малку треба да се прилагодат, но сè се одвива во корист на оние што сакаат само сигурност и рамнотеженост.

Секое чувствување на можна трагедија, страдање, е исчезнато. Исчезнат е јазикот на восхитување, радост, страст, пол, насилство. Остана јазикот на советувањата. Нема повеќе примарни сцени, туку родителски сојузи; нема веќе потиснување на сексуалните желби кон родителите, туку детето ги „поништува“ своите едиповски копнежи. На пример:

Кога таткото ќе ги обезбеди издржувањето, статусот и заштитата на семејството, мајката може целосно да ги вложи своите сили во грижата за малото дете. Исто така, таа својата катекса со детето подобро може да ја ограничи на мајчинските чувства кога нејзините потреби како сопруга се задоволени од страна на сопругот.*

Овде нема валкани зборови за полниот однос, дури ни за „примарната сцена“. Вешто се ракува со јазикот на економијата. Мајката „вложува“ во своето дете. Што се однесува до функцијата на мајот, откриваме дека таа се состои во обезбедување на издршка, статус и заштита - точно по тој редослед.

Често се спомнува сигурноста, почитувањето на другите. Се претпоставува дека човек сака да живее за да „извлече задоволство од тоа што другите го почитуваат и сакаат“. Ако тоа не го прави - тогаш е психопат.

Во одредена смисла таквите ставови се вистинити. Тие се однесуваат на исплашените,

обесхрабрениите, понизните суштества, какви што - доколку сакаме да бидеме нормални - и ние треба да бидеме, суштества кои меѓусебно си нудат заштита од сопственото насилство...семејството како „заштитна мрежа”.

Овој јазик го крие ужасот што демне зад сето тоа взаимно уредување, тоа давање и примање почит, статус, поддршка, заштита и сигурност. Низ сета таа отмена измазнетост и понатаму зјаат пукнатини.

Во оваа светлина ние сме „жртви што горат на клата и низ пламените преколнуваат за помош,.. Но, за Лидз нештата лесно течат натаму. „Современиот живот бара прилагодливост”. Од нас уште се бара да го „користиме умот”, а неопходна ни е и „емоционална рамнотежа”, која ќе ни овозможи да бидеме совитливи и да им се прилагодуваме на другите без страв од губење на идентитетот во таа промена. Тоа бара базична доверба во другите и потпирање врз интегритетот на сопственото јас.

Понекогаш може да се забележи повеќе чесност. На пример, кога „го разгледуваме општеството а не единката, животниот интерес на секое општество е индоктринација на децата коишто ја сочинуваат неговата нова сила”.

Можеби авторите и го напишале ова во иронична смисла, но за тоа нема докази.

Прилагодување кон што? Кон општеството? Кон полудениот свет?

Смисла на семејството е потиснување на Еросот, обезбедување лажно чувство на сигурност; негирање на смртта со избегнување на животот; пресекување на трансцендентното; верување во Бога за да не се доживее Празнината; накратко, создавање на еднодимензионален човек; поттикнување на почитување, конформизам, послушност; насочување на децата против играта; предизвикување страв од неуспех; поттикнување почит за работата; поттикнување почит за „почитуваност”.

Сега ќе наведем две гледишта за семејството и за човековото прилагодување.

Луѓето не стануваат она што требале да станат според својата природа, туку она што од нив го прави општеството...благородните чувства...како да се собираат, свенуваат, насилно отргнати и отсечени за да ни доликуваат во општењето со светот - налик на деца-питачи, осакатени и унакажани од родителите, за да што подобро се вклопат во она што ги чека во животот.

И друго гледиште:

Всушност, светот како и понатаму да е населен со дивјаци кои се доволно глупави за во сопствените новородени деца да гледаат реинкарнација на предците. Пред очите на¹ детето се мафта со оружјето и накитот што му припаѓале ма мртов човек; ако детето ја

*T.Lidz: The Family and Human Adaptation(London,Hogarth Press,1964),p.54



пружи раката - се слуша восклик: Дедото повторно се вратил во живот. Овој „старец“ ќе цица, ќе ја валка својата постела, ќе го носи името на предокот; оние од неговото старо поколение коишто сè уште се живи, ќе уживаат гледајќи како нивниот стар другар од ловиштата и битките мафта со своите малечки екстремитети и вреска; штом ќе проговори, ќе му ја наполнат главата со сеќавања за починатиот; строгата обука ќе го „поврати“ неговиот поранешен карактер, ќе го потсетат дека „тој“ бил гневен, суров или широкоград, и тој ќе биде убеден во тоа наспроти секако доживување на спротивното. Какво варварство! Да се земе живо дете, да се соши во кожа на мртовец - и тоа ќе се задуши во тоа старско детство во кое не треба да прави ништо друго освен по сопствената смрт да загорчува други детства. Не е никакво чудо, после сè, ако за себе зборува со најголема можна претпазливост, со шепот, честопати во трето лице; ова кутро суштество е сосем свесно дека е сопствениот дедо.

Овие заостанати примитивци можат да се најдат на островите Фиџи, на Тахити, во Нова Гвинеја, во Виена, Париз, Рим и Њујорк - секаде каде што има луѓе. Се нарекуваат родители. Одамна пред да нè родат, дури и пред да нè зачат, нашите родители имаат решено кој ќе бидеме.

Некои сметаат дека науката е неутрална и дека ова е проблем на вредносни проценки.

Лидз на шизофренијата гледа како на неуспех на човекот да се прилагоди. Во тој случај - и ова е вредносна проценка. Дали можеби некој сака да каже дека ова е објективен факт? Одлично. Да ја наречеме тогаш шизофренијата успешен обид за

Boris Artzybasheff



неприлагодување кон псеудоопштествените стварности. Дали и тоа е објективен факт? Шизофренијата е неуспех на функционирањето на егото. Дали тоа е наутрално одредување? И што, или кој е, тоа „его“? За да се вратиме на она што егото е, на вистинската стварност на која ѝ е најблиско, мораме да го повратиме од состојбата на растуреност, обезличеност, апстракција, предметеност, поствареност и така повторно пристигнуваме до тебе и до мене, до начините или стиловите на кои стапуваме во контакт едни со други во општествениот контекст. По дефиниција, егото е орудие на прилагодувањето и така се враќаме на сите оние прашања во врска со кои овој привиден неутрализам извлекува погрешни претпоставки. Шизофренијата е етикета којашто едни луѓе ѝ ја прилепуваат на други, во ситуации во кои дошло до интерперсонално разделување од посебен вид. Ова, за сега е најблизу до некое таканаречено

„објективно” тврдење, што би можеле да го наведеме.

Семејството, пред сè е вообичаено орудие на она што се нарекува социјализација, те процесот на наведување на секоја „нова сила” на човековиот вид да се однесува и да доживува на, во суштина, истоветен начин како и нејзините претходници. Сите ние сме синови на Провидението и сме научиле да умираме во Духот и повторно да се раѓаме во плотта.

Ова е познато уште и како продажба на правата за првородство за чинија манџа.

Еве неколку примери од перото на Џил Хенри, американски професор по антропологија и социологија, а од неговата студија за американскиот школски систем:

Советничката влегува во училницата на петто одделение. Учителката вели: Кој од вас, златни учтиви момчиња би сакал да го земе капутот (на советничката) и да го закачи?” Според подигнатите раце изгледа дека сите би сакале да ја заслужат таа чест. Учителката одбира едно дете кое го зема капутот... На часовите по аритметика учителката обично прашува: Кој би сакал да даде одговор на следното прашање? Ова прашање е проследено со вообичаена густа и развиорена шума од раце, со очигледно големо натпреварување кој ќе биде тој што ќе го даде одговорот.

Овде посебно нè погодува точноста со која учителката е во состојба да ги придвижи можностите на момчињата во насока на правилното општествено однесување, и брзината со која тие возвраќаат. Големiot број дигнати раце покажува дека повеќето момчиња веќе станале апсурдни; но тие немаат избор. Што би се случило кога тие само би седеле без да се мрднат?

Вешт наставник многу ситуации поставува така што негативниот став би можел да се смета единствено како предавство. Целта на прашањата како што се: ”Кој од вас, златни, учтиви момчиња би сакал да го земе капутот и да го закачи”?, е децата слепо да се турнат во апсурд и да се примораат да сфатат дека апсурдот е - постоење, да сфатат дека е подобро да постојат апсурдни отколку воопшто да не постојат. Читателот ќе забележи дека прашањето не гласеше „Кој го знае одговорот на следното прашање?”, туку „Кој би сакал да го каже”. Она што во нашата култура своевремено беше формулирано како предизвик во аритметичката вештина, станува повик за учество во група. Всушност, станува збор за тоа дека не постои ништо вон она што е создадено со алхемијата на системот.

Во општество во кое натпреварот во основните културни добра е стожер на делувањето, луѓето не можат да бидат научени да се сакаат меѓусебно. Затоа е неопходно училиштето да ги научи децата да мразат, а тоа да не изгледа така, зашто нашата култура не може да ја истрпи помислата дека мали деца можат да се мразат едни со други. Како училиштето ги исполнува овие противречни задачи?

Еве уште еден пример што го дава Хенри:

Борис запна при сведувањето на $12/16$ на најкраток израз и успеа да стаса само до $6/8$. Учителката мирно го прашува дали тоа е сè што успеал да стори. Го убедува да „размисли“. Останатите деца сите горат од желба да го поправат, дигаат раце, мафтаат. Борис е прилично потиштен, веројатно и ментално парализиран. Учителката - мирна, трпелива - не обрнува внимание на останатите и се сосредоточува на Борис, со погледот и со гласот. По една или две минути, се свртува кон одделението и вели: „Па добро, кој може да му каже на Борис кој е вистинскиот број“? Се дига шума од раце и учителката ја прозива Пеги. Пеги одговара дека и броителот и именителот можат да се поделат со четири.

Хенри објаснува:

Неуспехот на Борис на Пеги ѝ овозможува да успее; неговата несреќа претставува можност таа да се израдува. Ова е сосем вообичаено во современото американско училиште. За индијанците од племето Зуни, Хопи или Дакота, она што Пеги го стори би било нешто сурово и преку мерка - бидејќи натпреварот, извлекувањето успех на грбот на нечиј неуспех, е форма на мачење, непозната за овие нетакмичарски култури.

Од гледна точка на Борис, агонијата пред училишната табла му служи и како лекција за самоконтрола, така што, изложен на огромниот притисок од другите, сепак е во состојба да не излета од училницата врескајќи. Такви доживувања, приморуваат секој човек што е одгледан во нашата култура, секогаш, постојано, додека заспива, кога се буди, дури и кога се наоѓа на врвот на успехот - да сонува не за успехот, туку за неуспехот. Во училиште, децата таа агонија ја впиваат во себе засекогаш. Она што Борис го учи не е само аритметика; тој ја учи и таа основна агонија. За да се биде успешен во нашата култура, мора да се сонува за неуспехот.

Хенри тврди дека воспитувањето во пракса никогаш не ни било алатка за ослободување на умот и духот на човекот, туку орудие кое ги врзува. Мислиме дека сакаме креативни деца, но што всушност сакаме да создаваат?

Ако младината низ сето школување би била поттикнувана да ги оспорува Десетте заповеди, светоста на верата, основите на патриотизмот, мотивите за стекнување добивка, двопартискиот систем, моногамијата, законите за родосвернување итн....

...би имало толку многу творештво што општеството не би знаело на која страна да се сврти.

Децата не ја изневеруваат лесно својата вродена имагинација, љубопитност, фантазирање. За да ги наведете на тоа, морате да ги сакате. Љубовта е онаа патека, низ која попуштањето води кон дисциплина; а низ дисциплина, премногу често, и кон предавство на самиот себе. Училиштето мора да ги наведе децата да мислат на оној начин на којшто сака училиштето. „Во американските забавишта и нижите одделенија на основните училишта” -пишува Хенри -”сведоци сме на трогателната капитулација на малите деца”. Ќе ги препознаете, верувам, овие начела - било да се тие применети порано или подоцна, во училиште или дома.

Согледувањето на овие работи во сопствената култура, тоа е најтешкото нешто на светот.

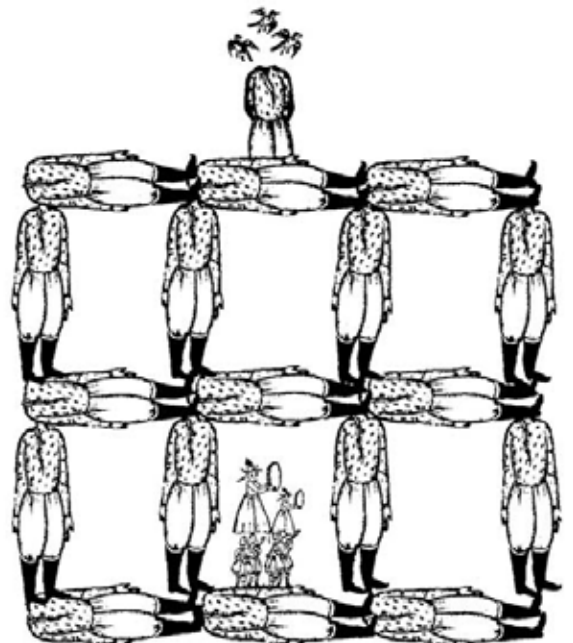
Во едно одделение на лондонското основно училиште „со просечна возраст на децата од десет години, приреден е натпревар меѓу девојчињата. Требало да испечат колачиња, а судии би биле момчињата. Едно девојче победува. Тогаш нејзината другарка издава дека победничката ги купила своите колачиња, наместо самата да ги испече. Победничката е посрамена пред целото одделение.

Забелешки:

1. Училиштето овде ги воведува децата во сосема одредени машки и женски улоги.
2. Јас лично сметам дека е соблазнувачко девојчиња да се учат дека нивниот статус зависи од вкусот што можат да го предизвикаат во устите на момчињата.
3. Етички вредности се воведени во игра, во ситуација која што, во најдобар случај, е невкусна шега. Ако возрасните веќе го принудиле детето на таква игра, тогаш најдоброто што тоа може да го стори е да си игра систем, но да не биде и самото опфатено. Искрено му се восхитувам на девојчето коешто победило, и се надевам дека во иднина „другарките” ќе ги избира повнимателно.

Јас и моите колеги честопати во британските семејства го забележувавме она што Хенри го опишува како стратегија во американските училишта.

Оваа дволичност со која, од една страна се уништуваме, а од друга тоа го нарекуваме љубов - претставува вештина достојна за почит. Човечките суштества како да имаат скоро неограничена моќ за измамување на самите себе, и тоа на тој начин што сопствените лаги ги сметаат за вистини. Со таквите мистификации ја постигнуваме и одржуваме својата



прилагоденост, социјализираност. Но бидејќи сме измамани, и со измама самите себе сме се измамиле од сопствената свест, те. од личниот свет на доживување - таа единствена смисла со која би можеле да го даруваме надворешниот свет - резултат на тоа прилагодување на општеството, е тоа што истовремено сме намамени во илузијата дека секој од нас е издвоено, „со кожа обвиткано его“. Бидејќи едновремено го губиме сопственото јас и ја прифаќаме лажгата дека имаме автономно его, од нас се очекува во себе да ги почитуваме надворешните ограничувања, и тоа речиси до неверојатни размери.

Не живееме во свет на јасно одредени идентитети, дефиниции, потреби и стравови, надежи и разочарувања. Страотните општествени реалности на нашето време се духови, сеништа на убиените богови и на нашата сопствена човечност, коишто се свртеле против нас за да нè опседнуваат и уништуваат. Црнци, Евреи, Црвени. Тие. Дури и ти и јас - во случај да сме различно облечени. Материјалот од кој што се создадени овие халуцинации, заеднички за сето општество, е она што го нарекуваме стварност, а лудилото во кое сите сме соучесници - душевно здравје.

Нека никој не помисли дека ова лудило постои само некаде на темното или светло небо, некаде каде птиците на смртта лебдат во стратосферата. Тоа постои во меѓупросторите на нашите најинтимни и најлични мигови.

Сите ние сме биле легнати на Прокрустовата постела. Барем некои од нас успеале да го одмрзнат она што е направено од нас. Неминовно е другиот да го гледаме како одраз на нашето сопствено саморасцепување.

Другите се сместиле во нашите срца и ние ги именуваме со нас самите. Секој човек, бидејќи ни за себе ни за другиот не е самиот тој, како што ни тој другиот не е самиот тој ни за себе ни за нас - а бидејќи е некој друг за некој друг - ниту се препознава себе си во другиот, ниту другиот во себе. Бидејќи веќе не е ни таму ни ваму, опседнат со сеништето на убиеното сопствено јас, не е никакво чудо тоа што човекот на нашето време веќе не може без другите, а колку што повеќе на нив се навикнува, толку е понезадоволен, поосамен.

Но, спиралата уште повеќе се извртува, маѓепсаниот круг продолжува да се врти, вртелешката и понатаму се движи. Сега љубовта станува понатамошно отугување, следен акт на насилство. Моја потреба е - потребата да бидам потребен, мој копнеж - копнежот по мене да се копнее. Јас сега настојувам да го востоличам она за што верувам дека сум јас самиот, во она за што верувам дека е срце на другиот. Марсел Пруст пишува:

Откаде ни е храброста да посакуваме да живееме, како можеме да сториме нешто за да се заштитиме од смртта, во светот во којшто љубовта се предизвикува со лажење,

а се состои исклучиво од потребата страдањата да ни бидат ублажени од истото она битие коешто и ни го предизвикува самото страдање?

Но никој не нè присилува да страдаме. Насилството што го вршиме и што сме го извршиле над себе, взаемните обвинувања, смирувања, љубовните занеси и страдања - почиваат на општествено условената измама дека постои врска меѓу две дадени единки. Како што стојат работите, ова е опасна состојба на халуцинации и сеништа, дар-мар измислици, полнење и празнење, на скршени срца, лажни помирувања и освети.

При сето тоа сепак не ја исклучуваме можноста љубовниците кои се најмногу изгубени взаемно да се пронајдат, оние мигови во кои се случува препознавање, кога пеколот се преобразува во рај и слегува на земјата, кога таа луда забава станува радост и празнување.

Но на Изгубените деца, во најмала рака и им наликува едни на други да си пружат малку топлина, во случај воопшто да им останало малку сожалување и сочувствување.

Но кога насилството ќе се преправи во љубов и кога ќе се појави пукнатина меѓу сопственото јас и егото, внатрешното и надворешното, доброто и лошото - сè друго станува пеколна игра на лажни двојства. Отсекогаш се знае дека - ако го располовиш Битието по средина, ако настојуваш да го грабнеш ова, а да го оставиш на страна она, ако се држиш до доброто а го избегнуваш злото, ако заради едно се откажуваш од друго - замавот на злото, сега двојно повеќе кобен, ќе се сврти во спротивна насока, ќе го впие длабоко во себе и ќе го претвори во зло.

Кога големиот Тао ќе се изгуби, се јавуваат добрината и правдата.

Кога ќе се воздигнат мудроста и остроумноста, се јавуваат големите лицемери.

Кога односите во семејството веќе не се складни, имаме приврзани деца и посветени родители.

Кога меѓу народот ќе настане неред и сметеност, се препознаваат вистинските патриоти.

Мораме добро да се чуваме од сопствената заслепеност само пред некои појави. Германците ги учеа децата, за своја должност да го сметаат истребувањето на Евреите, славењето на водачот, убивањето и гинењето за Татковината. Повеќето мои современици зборуваат дека подобро е да се умре, отколку да се биде „Црвен“, а не сметаат ниту сметале дека сето тоа се лудачки ломотења. А никој од нас, верувам, не поминал многу бессони ноќи заради заканата од уништување надвисната над човечкиот род, и заради сопствената одговорност за таквата состојба на работите.

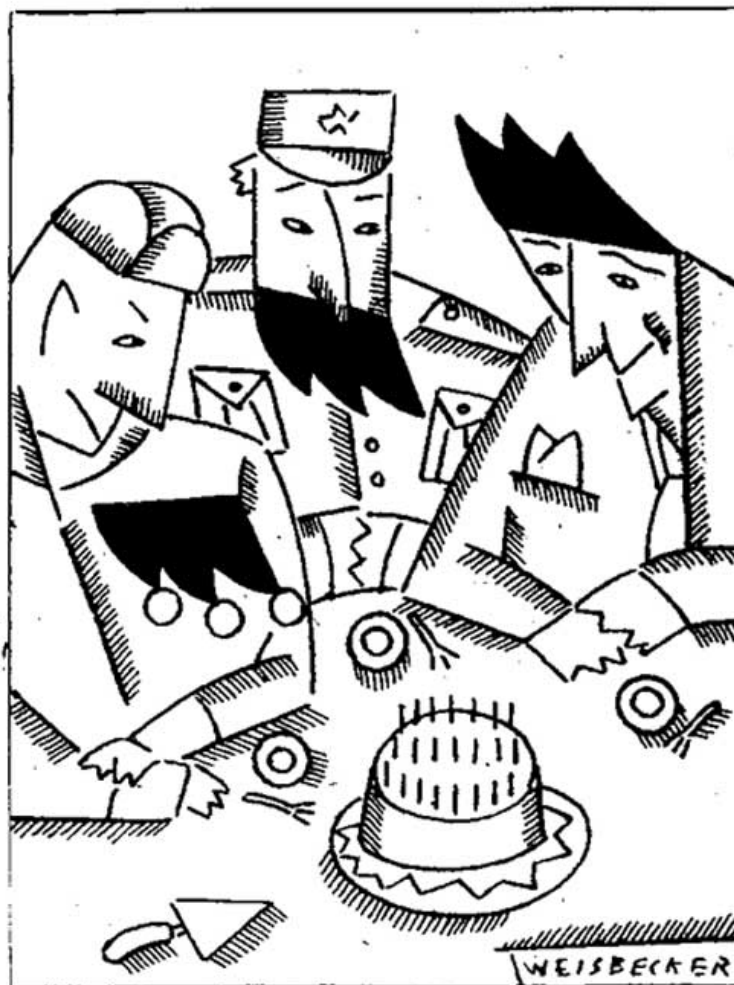
Во последните педесет години ние, човечките суштества, со сопствени раце сме убиле околу сто милиони припадници на сопствениот вид. Сите ние живееме под постојана закана дека ќе бидеме целосно уништени. Изгледа дека кон смртта и уништувањето тежнееме исто толку колку и кон животот и среќата. Наведени сме да убиваме и да бидеме убивани, исто толку колку и да создаваме живот и да живееме. Дури откако ги извршивме најгласните насилства над себе, успеавме да се оспособиме за живот во релативен склад со цивилизацијата што очигледно стреми кон сопствената пропаст. До одреден степен можеме и да го поправиме тоа што ни е сторено и тоа што си го сторивме самите на себе. Можеби луѓето и жените се создадени да се сакаат меѓусебно, едноставно и вистински, наместо што учествуваат во таа лакрдија наречена љубов. Кога би можеле да престанеме да се уништуваме самите себе, би можеле да престанеме да ги уништуваме и другите. Мораме да започнеме со тоа што ќе го признаеме, па дури и ќе го прифатиме сопственото насилство, наместо со него слепо да се уништуваме, а тогаш ќе мораме да сфатиме дека сме исто толку длабоко исплашени да живееме и да љубиме, колку и да умреме.

превод: Венка Симовска

извор:

R. D. Laing (1974)

The Politics of Experience



Philippe Weisbecker

СОПСТВЕНОТО И ЛАЖНОТО ЈАС КАЈ ШИЗОФРЕНИКОТ

Сега ќе се обидеме да ги поткрепиме своите зборови со избрани описи на шизофренијата што ги даде еден американски пациент во фазата на закрепнување. За случајот известуваат двајца американски автори, Хејворд (Hayward) и Тејлор (Taylor) (1956), од кои еден психијатриски го третираше споменатиот пациент. Тие велат:

Џоан е дваесет шестгодишна бела жена. Нејзината болест прв пат се појавила на почетокот на 1947г., кога имала седумнаесет години. Во текот на следните две години била лекувана на четири приватни клиници со психотерапија, а воедно примила и триесет и четири електрошокови и имала шеесет инсулински денови и педесет коми. Покажувала „слабо, или подобро кажано, никакво подобрување“, па најпосле е упатена кај еден од авторите (М.Л.Х.) како безнадежен случај.

Во почетокот на третманот, Џоан била ладна, повлечена, затворена и сомничава. Визуелните и аудитивните халуцинации биле чести. Не се впуштала во никакви болнички активности и честопати станувала ступорозна до таа мерка што било тешко од неа да се извлече каков и да е одговор. Ако врз неа се извршел притисок да се подвргне на лекувањето, таа се спротивставувала, или зловолно барала да биде оставена на мира. Три пати се обидела да изврши самоубиство со сечење на вените со скшено стакло или со земање на преголема доза седативи. Повремено била толку жестоко воинствена, што морале да ја сместуваат во затворено одделение за немирни болни.

Овој случај го избрав поради повеќе причини. Начинот на којшто оваа девојка ја опишува својата психоза се чини дека чудесно ги потврдува претходно изнесените ставови. Ги потврдува дотолку повеќе, што оваа книга беше напишана пред да биде

објавен материјалот на американските психијатри. Споменатите американски автори се служат со класичната психоаналитичка терминологија - его, супер-его и ид, за која сметам дека поставува непотребни препреки за разбирање на случајот; описот на пациентката изгледаше како токму нејзе својствен начин на гледање на себе, не како наметнат или сугериран. Во овој случај, значи, е избегната можноста пациентката како папагал да ги повторува моите зборови.

Најпосле, оваа пациентка дава толку јасен и продлабочен опис на својата состојба со „секојдневен“ јазик, како малкумина други што ги знам. Се надевам дека описот ќе ни покаже дека доколку екстраординарното однесување на психотичниот го посматраме од негов сопствен агол на гледање, голем дел од таквото однесување станува разбирливо.

Првин, би сакал да дадам краток преглед на до сега изнесените ставови.

Раздвојувањето на сопственото јас од телото е болен процес и болниот очајнички копнее некој да му помогне да ја залепи пукнатината, но тоа раздвојување тој истовремено го користи како основно орудие за одбрана. Всушност тоа го одредува основното двоумење: сопственото јас тежнее да се вкорени и отелотвори, па сепак тоа постојано се плаши да пушти корени во телото, бидејќи на тој начин би било изложено на напади и опасности од коишто не би можело да избега. А сепак, сопственото јас, иако е вон телото, не може да ги искористи предностите кои ги очекува, и на кои им се надева од оваа состојба. Веќе споменавме што се случува:

1 Ориентацијата на сопственото јас е примитивно орална; обземено со недоумица како да ја одржи својата животност, додека при тоа е претрашено да се впушти во што и да е. Тоа е очајно и прежднето.

2. Сопственото јас е исполнето со омраза кон сè што е таму. Тоа насетува дека единствен начин да се уништи она што е таму, а сепак да не се уништи, е - да се уништи себеси.

3. Обидот да се убие сопственото јас може да се преземе намерно. Тој е делумно одбрамбен („Ако сум мртов, никој не може да ме убие“); делумно е обид да се потврди поразителното чувство на вина кое ја измачува индивидуата (отсуство на правото да се биде жив).

4. „Внатрешното“ јас самото станува еден расцеп и го губи сопствениот идентитет и интегритет.

5. Тоа ја губи сопствената реалност и непосредниот приод кон стварноста вон себе.

6. а) Безбедното засолниште за сопственото јас станува затвор. Привидниот рај станува пекол.

б) Тоа веќе ја нема сигурноста на самица. Неговата сопствена чаура станува мачилница. Внатрешното јас во ќелијата е прогонувано од откинатите конкретизирани

делчиња на сопственото јас или од неговите фантоми коишто се отргнале од негова контрола.

Одреден дел на неразбирливост на говорот и на постапките на шизофреничарот ќе ни бидат поразбирливи ако се потсетиме дека во него постои примарен расцеп уште од шизоидната состојба. Индивидуалното битие е раздвоено, чинејќи обестелесено јас и тело кое е предмет што сопственото јас го посматра, сметајќи го од време на време за обичен предмет меѓу останатите предмети во светот. Свкупноста на телото, како и многу „ментални“ процеси, се отргнале од сопственото јас, кое може да продолжи да оперира во еден зачаурен облик (фантазирајќи и набљудувајќи), или пак потполно да престане да функционира (да биде мртво, убиено). Овој опис, секако, е многу шематизиран, и ги има недостатоците на секое прелиминарно поедноставување.

Веќе оцртавме некои од начините како овој расцеп може да не успее во својата поддршка на здраворазумското искуство, и да стане клица на психозата.

Кај многумина шизофреничари, расцепот јас-тело останува како најважен. Кога „средиштето“ повеќе не се држи, ниту доживувањето на сопственото јас, ниту доживувањето на сопственото тело не можат да го задржат својот идентитет, интегритет и виталност, и индивидуата се стрмоглавува во состојба која на крајот резултира во состојба што, според наше мислење, може да се опише како состојба на „хаотичен не-ентитет“. Во својод конечен облик, толку совршената дезинтеграција претставува хипотетичка состојба за која нема јазичен израз.

Сметаме дека, наспроти тоа, имаме право да постулираме една таква хипотетичка состојба. Во својот најекстреман облик таа можеби и не е

можно да се сообрази со она што го нарекуваме живот. Крајно растопен хроничниот кататоничар-хебефреничар е личност во која овие процеси го достигнале највисокиот степен кај некој што сè уште може да се смета за жив.

Една од најголемите пречки за запознавање на шизофреничарот претставува неговата чиста недофатливост: настраност, бизарност, опскурност во сè негово што може да се забележи. За ова постојат многу причини. Дури и кога пациентот од петни жили се напрега да ни ја изрази, колку што може појасно, природата на своите стравувања и доживувања, содржината на говорот - структуриран на начин различен од нашиот - тешко се следи. Уште повеќе, формалните елементи на говорот и самите се изградени

Muller



на невообичаен начин и се чини дека овие формални настраности, барем во извесна мерка се јазичен одраз на алтернативното устројство на неговото искуство, со пукнатини онаму каде што ние без проверка претпоставуваме дека владее кохерентност и со заедничко струење на елементи коишто ние ги држиме строго разделени.

Но сепак, овие несомнени тешкотии ќе бидат практично мултиплицирани, барем при првите средби со пациентот, заради неговата или нејзината намерна опскурност или сложеност зад која се крие, како зад димна завеса. Тоа доведува до ситуација исполнета со црна иронија, бидејќи пациентот често игра улога на психотичен или се преправа дека тоа го прави. Всушност, како што рековме, шизофреничарите честопати се служат со преправање и двосмислености. Причините за таквите постапки, во секој поединечен случај, се повеќекратни. Најочигледна причина е тоа што овие постапки ја заштитуваат тајноста, приватноста на сопственото јас од туѓото наметнување (втопување, имплозија). Сопственото јас, вели еден пациент, се чувствува смачкано и осакатено, дури и при најобичен разговор. И покрај копнежот да биде сакан заради своето „вистинско јас“, шизофреничарот е згрозен од љубовта. Каква и да е форма на разбирање го загрозува неговиот целокупен одбрамбен систем. Неговото надворешно однесување е одбрамбен систем којшто е аналоген на безбројните отвори кон подземните премини за кои човек си замислува дека ќе го воведат во подземната цитадела, но тие водат во други насоки или не водат никаде. Шизофреничарот нема да му се открие на површниот преглед или испитување на кој било добронамерен минувач. Сопственото јас е безбедно, ако е непознато. Безбедно од продирање на забелешки; безбедно пред опасноста од преплавување со љубов, како и од уништување со омраза. Доколку шизофреничарот е инкогнито, со неговото тело можете да ракувате и да манипулирате; можете да го милувате, галите, да го тепате; можете да му ставате инекции или сè што ви е волја, но „тој“ е посматрач, неповредлив.

Истовремено, сопственото јас копнее да биде разбрано; уште повеќе, тоа копнее по една целовита личност којашто би можела да го прифати целото негово битие и при тоа да го „остави на мир. Но потребно е да се продолжи понатаму, со голема внимателност и претпазливост. „Не обидувајте се“, пишува Binswanger, „да пријдете премногу блиску, премногу брзо“.

Џоан вели: „Ние шизофреничарите зборуваме и правиме многу безначајни трици и глупости и потоа во сето тоа вплетуваме нешто што е навистина важно, за да видиме дали психијатарот е загрижен за нас и дали ќе ја забележи разликата“.

Еден шизофреничар ми објасни една варијанта на оваа техника на мешање на важни работи со мноштво безначајни глупости. Во текот на првата средба со психијатарот, тој кон него почувствувал жесток презир. Се исплашил да не се издаде, а истовремено силно сакал да се изрази. Како што разговорот се развивал, тој сè повеќе чувствувал дека тоа е само обично преправање, и тоа залудно, бидејќи тој се преправал само

површно, во предниот план, а психијатарот ова преправање очигледно го земал совршено сериозно. Сè повеќе му се чинело дека психијатарот е обичен глупак. Психијатарот го запрашал дали слуша некој глас. Пациентот помислил дека тоа е глупаво прашање, зашто го слушал неговиот глас. Затоа одговорил дека слушал, а на следното прашање одговорил дека гласот бил машки. Следело прашање: „Што ви кажува гласот“? - и одговор: „Вие сте будала“. Глумејќи лудило тој успеал некажнето да го каже она што навистина го мислел за психијатарот.

Поголем дел од шизофренијата е обично мафтање, игра миженка, поставување препреки и замки во текот на разговорот, за непожелните луѓе да ја загубат трагата, за да се предизвика досада и впечаток дека за нив не вреди човек да се труди. Шизофреничарот често прави будала и од себе и од психијатарот. Тој си игра лудак за по секоја цена да избегне да биде одговорен за една кохерентна помисла или намера.

Џоан ги наведува следните примери:

Пациентите се смеат и се мангупираат кога ќе утврдат дека лекарот којшто тврди дека ќе им помогне всушност тоа не го сака или не може. За една девојка претставува вистински предизвик да се преправа пред лекарот, но тоа истовремено е и настојување да го сврти неговото внимание од нејзините карлични функции. Пациентките се обидуваат да го разонодат и да му го расеат вниманието. Тие се трудат да го задоволат лекарот, но и да го збунат, испрескокаат, за тој да не допре ништо навистина важно. Кога ќе најдеме на луѓе кои навистина сакаат да ни помогнат, немаме потреба да ги пренесуваме жедни преку вода. Можеме да се однесуваме природно. Умеам да насетам кога лекарот не само што може, туку и сака да ми помогне.

Ова силно го поддржува Јунговиот став дека шизофреничарот престанува да биде шизофреничар кога ќе најде на некој што го разбира. Кога тоа ќе се случи, повеќето настраности што се сметаат за „знаци“ на „болеста“, едноставно исчезнуваат.

Средбата со вас ме наведе да се почувствувам како патник којшто се загубил во земја во која никој не го зборува неговиот јазик. И што е најлошо, патникот не знае дури ни каде тргнал. Се чувствува сосема изгубен, беспомошен, и осамен; тогаш однадеж сретнува странец кој зборува со неговиот јазик. Дури иако самиот странец не го знае патот, толку е убаво со некого да се подели проблемот, да се има некој што разбира колку бедно се чувствувате. Ако не сте повеќе сами, веќе не се чувствувате безнадежно. Тоа некако ви влева живот и волја за борба.

Да се биде луд - тоа е слично на еден од оние кошмари во кои се обидувате да повикате за помош, а никаков глас не ви излегува од устата. Или, ако повикот дури и се слушне,



нема никој што ќе го прими и разбере. Не можете да се разбудите од кошмарот, освен ако некој не ве слушне и ви помогне да се разбудите.

Важен агенс во повторното соединување на пациентот, во овозможувањето парченцата повторно да се сретнат и да се стопат во едно, е љубовта на психијатарот, љубов којашто го признава целокупното битие на пациентот, и го прифаќа без ограничувања.

Меѓутоа, тоа е праг, а не крај на односот со психијатарот. Пациентот останува психотичен дотолку што расцепот во неа или во него опстојува, иако воочливи надворешни „знаци“ не мора да постојат.

Споменавме дека сопственото јас го загубило контактот со стварноста, дека не може да се почувствува себеси како стварно или живо.

Џоан наведува некои примери на начините на кои шизофреничарот се обидува себеси да си долови дека е жив со тоа што е видлив, па според тоа, барем присутен. Шизофреничарот такво уверување не може да стекне од внатрешни извори.

Пациентите врескаат и се тепаат кога не се сигурни дека психијатарот ги гледа. Најужасно е да се сфати дека психијатарот не го гледа вашето вистинско јас, дека не сфаќа што чувствувате и дека само си тера напред по однапред скроен план. Се чувствував како да сум невидлива, или како воопшто да не сум присутна. Морав да кренам врева за да тој изреагира на мене, а не само на своите сопствени идеи.

Низ сета своја исповед оваа пациентка постојано го спотивставува своето вистинско јас на поводливото јас, кое е лажно. Расцепот меѓу нејзиното „вистинско јас“ и нејзиното тело е живописно изразен во следниот извадок:

Да ме прикleshтевте, тоа ќе расипеше сè, ќе ме увереше дека вас ве интересира единствено моето анимално тело и дека воопшто не ви е гајле за оној дел од мене што е личност. Тоа ќе значеше дека ме искористувате како жена, кога всушност јас не сум тоа и кога ми е потребна помош, многу помош, за да израснам во жена. Тоа ќе значеше дека сте во состојба да го видите само моето тело, но не и вистинската мене којашто сè уште е мало девојче. Моето вистинско јас ќе беше на плафонот посматрајќи што правите со моето тело. Тоа ќе значеше дека не ви е грижа ако моето вистинско јас умре. Кога храните девојче, со тоа правите да се чувствува како нејзиното тело и нејзиното јас да се пожелни. Тоа ѝ помага да се спои во едно. Кога ќе ја прикleshтите, таа чувствува дека нејзиното тело е одвоено и мртво. Луѓето можат да го прикleshтат мртвото тело, но никогаш не го хранат.

Нејзиното „вистинско јас“ би требало да биде поаѓалиште за развој на самосвојниот интегрален статус. Тоа „вистинско јас“, секако, не беше лесно пристапно заради опасностите кои му се закануваат:

Нашите разговори беа единствено место каде што се чувствував доволно сигурна да бидам со себе, да им дам израз на своите чувства и да видам како изгледаат навистина, без стравот дека ќе се налутите и ќе ме напуштите. Ми бевте потребен како голема карпа која би ја туркала и туркала, а која никогаш нема да се отркала и да ме остави. Се чувствував сигурна што можев кон вас да бидам пес. Пред другите се обидував да бидам поинаква одошто сум, за да им угодам.

а и затоа што тоа (нејзиното јас) беше толку исполнето со омраза и разурнувачки потенцијал, што сè што ќе влезеше во него не ќе можеше да опстане.

Омразата доаѓа прва. Пациентот го мрази лекарот затоа што одново ја отвара раната и затоа што тој (пациентот) тоа му го допушта. Пациентот верува дека тоа само уште подлабоко ќе го повреди. Единственото што тој навистина го сака е да биде мртов и сокриен таму каде што ништо не може да допре до него и повторно да го извлече надвор.

На лекарот треба многу да му е грижа за пациентот, за овој најпоследно навистина да го замрази. Ако мразите не можете да бидете силно повредени како кога сакате, но сепак се чувствувате живи, не само мртви и студени. Луѓето повторно нешто ви значат.

Лекарот не смее да крене раце од пациентот сè додека овој не го замрази, тоа е единствен начин работите да се мрднат од мртвата точка. Но никогаш на пациентот не му влевајте чувство на вина заради омразата кон лекарот. Лекарот мора да чувствува дека има право да продре во болеста, токму како што родителот знае дека има право да влезе во детската соба во секој момент, без оглед на мислењето на детето за тоа. Лекарот мора да знае дека постапува правилно.

Пациентот ужасно се плаши од сопствените проблеми, бидејќи тие го растроиле, па се чувствува ужасно виновен што го пушта лекарот да се плетка во проблемите. Пациентот е уверен дека лекарот исто така ќе биде уништен. Не е фер од лекарот да бара да дозвола да влезе. Тој мора да се избори за својот пат; во тој случај пациентот не се чувствува виновен. Пациентот тогаш чувствува дека сторил сè што можел за да го заштити лекарот. Лекарот мора на свој начин да каже: „Доаѓам без оглед на тоа што мислиш ти“.



Понатаму:

Проблемот со шизофреничарите е во тоа што тие не му веруваат никому. Не се осмелуваат да ги стават своите јајца во иста кошница. Лекарот мора да го пробие својот пат, без оглед колку пациентот се буни. Прекрасно е да се биде претепан или убиен, бидејќи тоа никогаш никој не би ви го сторил, доколку стварно не е загрижен за вас, и може да биде вознемирен. Човек убива затоа што сака другото суштество да воскресне, не за да биде мртов како трупец.

Најпрвин љубовта е невозможна затоа што ве преобразува во беспомошно бебенце. Пациентот не се осмелува да сака, сè додека не е апсолутно сигурен дека лекарот разбира што му е потребно, и дека тоа ќе му го обезбеди.

Ужасот во себе да се внесе што и да е, или кој и да е, се однесува колку на доброто, толку и на злото. Злото ќе го уништи сопственото јас, сопственото јас ќе го уништи доброто.

Сопственото јас, според тоа, едновременно е и празно и изгладнето. Сопственото јас е сето обземено со копнеж за храна, но храната треба да биде уништена или таа ќе го уништи.

Некои луѓе одат низ животот со остатоци од блујавица на усните. Ја чувствувате нивната страотна глад, но тие не ви дозволуваат да ги нахраните.

Бескрајно бедно е да гледате гради кои се нудат со љубов и да знаете дека, ако им се приближите, ќе ги мразите колку што ги мразевте мајчините. Тоа прави да се чувствувате проклето виновни, зашто пред да можете да сакате, морате да умеете да почувствувате омраза. Лекарот треба да покаже дека е свесен за омразата во вас, но дека ја разбира и дека таа не го навредува. Страшно е ако лекарот може да биде повреден од болест. Пколно е толку многу да се сака млеко, но истовремено да се биде распнат поради чувството на вина што толку ги мразите градите. Така, шизофреничарот во исто време прави три работи. Тој се обидува да дојде до градите, но и да умре. Третиот дел од него се обидува да не умре.

Ќе се вратиме подоцна на темите од овој последен фрагмент. Во овој момент, ќе го задржиме вниманието на овој напор на сопственото јас, да не допушти било што да продре во него, за да не биде (сопственото јас и/или објектот), уништено.

Сопственото јас, како што рековме, настојува да биде вон сè. Сето битие е таму, ништо не е овде.

Тоа најпосле може да доведе до состојба во која сè што пациентот е, тој самиот го чувствува како „не-јас”. Тој одрекува сè што е како чисто огледало на туѓиот реалитет. Таквото апсолутно негирање на сопственото битие „го” прави неговото „вистинско” јас, да биде точка на работ на исчезнување. „Тој” не може да има актуелен идентитет или актуелна личност. Сè што тој е, по дефиниција, потпаѓа под системот на неговото лажно јас. Тоа може да ги премине границите на дејства и зборови, и да се прошири на мислите, идеите, дури и на сеќавањата и фантазиите. Таквиот систем на лажно јас е легло на параноидни стравови, бидејќи лесно доаѓа до тоа системот на лажно јас, којшто се шири за да опфати сè и од којшто сопственото јас се има откажано, сметајќи го за чисто огледало на туѓиот реалитет (објект, предмет, механизам, робот, мртовец), да почне да се смета како туѓо присуство или туѓа личност во своина на индивидуата. Бидејќи сопственото „јас” се има откажано од секакво учество во него, системот на лажно јас станува територија во рацете на непријателот, контролирана и раководена од туѓа, непријателска разурнувачка сила. Што се однесува до сопственото јас, тоа егзистира во вакуум. Но овој вакуум постепено се инкапсулира, иако отпрвин само на моменти, и тоа на релативно добродушен и заштитнички начин.

Се чувствував како во шише. Чувствував дека сè е надвор и не може да ме допре.

Но тоа се преобразува во кошмар. Сидовите на шишето стануваат затвор, го исклучуваат сопственото јас од сè, додека во меѓувреме сопственото јас е прогонувано како никогаш порано, дури и внатре во границите на својот сопствен затвор. Крајниот резултат е, во најмала рака, онолку ужасен колку што е ужасна состојбата против која што тој отпрвин служел како одбрана.

Оттаму:

Нема благородност, благост, топлина

во оваа длабока пештера.

Моите раце бараа долж камените сидови на пештерата

и, во секоја пукнатина, лежи само црна бездна.

Понекогаш недостасува воздух.

Тогаш барам нов воздух.

Иако, цело време, го вдишувам

Истиот оној воздух во пештерата.

Нема отвор ниту излез.



Заробена сум.
Но не и сама.
Толку многу луѓе ползат кон мене.
Тенок сноп светлина дотекува во оваа пештера
Од сосем малиот процеп меѓу две карпи.
Темно е овде.
Мемливо е и воздухот е толку многу устоен.
Овде луѓето се огромни, натприродно големи.
Оддекнува кога зборуваат едни со други.
А нивните сенки, на ѕидовите од пештерата,
Ги следат додека се движат.
Не знам на што личам
Ниту како изгледаат овие луѓе.
Овие луѓе ме газат
Понекогаш, од чисто невнимание.
Мислам. Се надевам.
Тоа се тешки луѓе.
Овде станува сè потегобно и
потегобно.
Се плашам.
Ако се извлечам одовде, може да
биде и страшно.
Уште повеќе луѓе ќе има надвор.
Тие ќе ме згмечат, сосема,
Зашто се уште потешки од овие
Овде, мислам.
Наскоро, луѓето, овие овде, ќе газат
по мене,
По грешка, сметам, и тоа толку
често, што
Нема многу да остане од мене.

Boris Artzybasheff



Јас ќе станам дел од сидовите на пештерата.
Ќе бидам ехо и сенка
Заедно со останатите луѓе, овде.
Кои веќе станале оддеци и сенки.
Не сум веќе толку отпорна.
Се плашам.
Нема ништо за мене, вон ова.
Луѓето се поголеми и би ме турнале
Повторно во оваа пештера.
Луѓето надвор, ме нејќат.
Луѓето внатре, ме нејќат.
Сеедно ми е.
Сидовите на пештерата се толку страшно рапави и груби.
Наскоро, ќе бидам дел од нив, крута и
Неподвижна, исто така. Толку страшно крута.
Трпнам од што ме изгазија толку многу луѓе,
Овде, но не ме газеа намерно,
И тоа го прават само од невнимание,
Мислам, се надевам.
Би било интересно да знам на што личам.
Но никако да допрам до тој сноп светлина
Што се вовлекува во пештерата, бидејќи луѓето ми
Стојат на патот, случајно, мислам, се надевам.
Но би можело и страшно да биде да видам како изгледам.
Зашто, тогаш, би можела да видам дека сум како
Другите луѓе, овде.
Не сум. Се надевам.
Излупи ја оваа пештера!
Излупи ја од овие сурови рабови.
Што ги истоштуваат и параат моите екстремитети.



Истури светлина во неа.
Исчисти ја!
Пушти ги сенките и оддеците да излезат!
Загуши ги човечките мрморења!
Разнеси ја пештерата! Со динамит!
Не, не сакам - не сè уште.
чекај додека не се исправам во својот агол.
Сега чекорам.
Еве, те згазнав,
И тебе, и тебе, и тебе!
Ја чувствуваш ли мојата петица?
Те боли ли ударот?
Ха! Сега газам по тебе!
Плачеш ли?
Е баш добро.

Шишето станува пештера со остри рабови што ги параат и дерат нејзините мускули,
населена со заканувачки оддеци и сенки коишто, за возврат, таа самата ги прогонува.
Но сепак, таа и понатаму се плаши да се откаже макар и од таквата пештера исполнета
сета со ужаси, бидејќи насетува дека единствено во неа може да задржи барем мало
чувство на идентитет.

Таму! Нема веќе пештера.
Отиде.
Но кога јас отидов
Не можам да се пронајдам себе.
Каде сум?
Изгубена.
И сè што знам е дека ми студи.
И луѓето - тие газеа по мене,
Како да не бев тука, меѓу нив -

Случајно, мислам. Се надевам.
Да, ја сакам пештерата, Таму знам каде сум.
Можам да опипувам, во темнината,
И да ги почувствувам сидовите на пештерата.
И луѓето, таму. знаат дека сум таму,
И газат врз мене, случајно -
Мислам, се надевам.
Но надвор -
Каде сум?

Најпосле, можеби никогаш не смееме со сигурност да тврдиме дека „јас“ е засекогаш загубено или уништено, дури и во потполно „растопениот хебефреничар“, да се послужиме со Саливеновиот (Sullivan) прикладно одвратен термин. Тука сè уште постои едно „јас“ кое не може да се пронајде „себе“. Едно „јас“ не престанало да постои, но е без супстанца, лишено од телото, му недостига квалитет на реалност, нема идентитет, нема едно „себе“ што би одело заедно. Иако звучи како противречност, тврдењето дека „јас“ нема идентитет, сепак се чини дека е адекватно. Шизофреничарот или не знае кој, или што е тој самиот, или станал некој, односно нешто друго од она што е. Во секој случај, без тоа последно парталче, или трошка на сопственото јас, една „јас“ - терапија од каков и да е вид е сосем невозможна. Немаме причина да се сомневаме дека таков последен партал постои во секој пациент кој може да зборува, или барем да изведува некакви координирани движења.

Видовме, исто така, во случајот на Џоан, дека нејзиниот идентитет беше она што таа очајнички сакаше да го сочува. Но сепак, таа чувствуваше дека не може, дека не се осмелува да биде сама со себе како една отелотворена личност. Проблемите на нејзиното карактеристично негување на чувството на вина, нејзината неинтегрираност, природата на нејзиниот систем на лажно јас и нејзината немоќ да го издиференцира своето битие од битијата на другите, беа тесно поврзани.

Би требало секој да биде во состојба да се загледа наназад во минатото и да биде сигурен дека имал мајка што го сакала, целиот, без услови, дури и кога ќе се покакал или помочкал. Тој мора да биде сигурен дека неговата мајка го сакала едноставно затоа што постоел, не заради она што можел да го стори. Во спротивно, тој чувствува дека нема право да постои. Чувствува дека не требало ни да се роди.

Што и да ѝ се случувало на таквата личност во животот, колку и да била повредувана,

таа секогаш може да погледне во минатото и да почувствува дека може да биде сакана. Таа може да се сака себеси и нема да се скрши. Ако не може да се потпре на тоа, лесно ќе пропадне.

Вие можете да се скршите само ако сте веќе напукнати. Сè додека моето бебе-јас не беше сакано, јас бев расцепена. Сакајќи ме како бебе, вие ме исцеливте.

Понатаму:

Постојано сакав да ме истепате зашто бев сигурна дека никогаш не би можеле да го сакате мојот задник, но ако го истрескавте, тоа ќе значеше дека барем на некој начин сте го прифатиле. Тогаш и јас ќе можев да го прифатам и да го направам свој составен дел. Не ќе морав да се борам да го пресечам.

Бидувањето луда, ѝ даваше одредена посебност којашто не беше сосема за отфрлање.

Ми беше многу тешко да престанам да бидам шизофреничар. Знаев дека не сакам да бидам Смит (нејзиното семејно име), бидејќи тогаш не бев никој друг освен внуката на стариот професор Смит. Не бев баш сигурна дали би можела да се чувствувам како ваше дете, а не бев сигурна ни во самата себе. Единствено нешто во што бев сигурна е дека сум „кататоничар, параноичар и шизофреничар“. Бев видела дека така стои на мојот здравствен картон. Тоа барем имаше некаква смисла и ми даваше одреден идентитет и личност. (Што ве наведе да го промените мислењето?) Кога се уверив дека ќе ми дозволите да се чувствувам како ваше дете и дека ќе се грижите за мене со љубов. Ако вие можевте да ме засакате вистинската мене, ќе можам и јас. Ќе можам да си дозволам себеси да бидам само јас и нема да ми биде потребна никаква етикета.

Неодамна отидов во болницата и за момент за малку ќе се загубев во минатото. Таму внатре, би ме оставиле на мир. Надвор, светот се вртеше околу себе, но јас во себе носев цел еден свет. Никој не можеше да му пријде и да го вознемири. За момент почувствував силен копнеж да се вратам. Тука сè беше толку безбедно и тивко. Но тогаш согледав дека можам да уживам во љубовта и во радостите на стварниот свет и почнав да ја мразам болницата. Ги мразев четирите сидови и чувството на заточеништво меѓу нив. Ја мразев помислата дека моите фантазии никогаш вистински ме немаа задоволено.

Таа беше неспособна со сопствени сили да го одржува самодоволното право да биде самата таа и да биде автономна.

Таа беше неспособна да одржи вистинска автономност, бидејќи сè што умееше да биде пред родителите, беше советлив предмет.

Сите лекари од ред се обидуваа од мене да направат „добро девојче“, да ги измазнат работите меѓу мене и моите родители. Се обидуваа да ме вклопат меѓу родителите. Тоа беше безнадежен труд. Не можеа да согледаат дека јас копнеам по нови родители и нов живот. Изгледа ниту еден лекар не ме сфаќаше сериозно, ниту согледуваше колку многу бев болна и колку ми е потребна некаква голема промена во животот. Никој не разбираше дека, ако се вратам кај родителите, повторно ќе потонам и ќе се загубам себеси. Тоа би било слично на фотографија на голема семејна група, снимена оддалеку. Гледате дека на сликата се луѓе, но не можете да распознаете кој е кој. Јас едноставно би се изгубила во групата.

Па сепак, единствен начин на којшто умееше да се отплетка, беше преку празната трансценденција во „светот“ на фантоми. Дури и кога беше почнала да „биде самата таа“, на почетокот се осмелуваше да биде тоа единствено одразувајќи ја стварноста на психијатарот. Таа можеше така да постапи бидејќи неговата стварност (неговите желби во однос на неа), не ѝ беа сосема туѓи, иако тоа беше стварност на некој друг; соодветствуваше со нејзината сопствена автентична желба да биде она што е.

Постоев само затоа што таква беше вашата желба во однос на мене, и можев да бидам само она што вие сакавте да го видите. Се чувствував стварна единствено заради реакцијата што во вас ја предизвикував. Ако ве гребнев, а вие тоа не го осетевте, ќе бев навистина мртва.

Можев да бидам добра само ако вие можевте да видите добрина во мене. Единствено ако се гладав себеси со вашите очи, ќе видев нешто добро. Инаку се гледав себе како изгладнето, здодевно дериште коешто сите го мразат и коешто самата го мразев затоа што е такво какво што е. Сакав да ја искорнам сопствената утроба зашто беше толку многу гладна.

Во оваа фаза нејзе ѝ недостасуваше вистинска автономност. Јасно забележуваме како чувството на вина на шизофреничарот му стои на пат на неговото настојување да биде она што е. Едноставниот чин на постигнување автономност и одвоеност, за него е чин на бесправно грабање на нешто што не му припаѓа; чин на прометејскиот хубрис. Да се потсетиме дека Прометеевата казна се состоеше во тоа да си ја разорува и прождира сопствената утроба („сакав да ја искорнам сопствената утроба зашто беше толку многу гладна“), додека беше закован за карпата. Според една верзија на митот,



дури, Прометеј донекаде го губи својот посебен идентитет, стопувајќи се со карпата на која е закован. Без да се обидуваме да дадеме врамнотежено толкување на целиот мит, сепак ќе забележиме дека карпата и орелот можат да се согледаат како две страни на мајката, за која некој е врзан: (карпа: „гранитни гради на очајот“) и која го прождира (орелот). И ненеситниот орел и утробата, која се обновува единствено за да биде повторно излапана, претставуваат кошмарна верзија на нормалниот циклус на исхрана.

За шизофреничарот, да се сака некој, е еднакво на тоа да се биде сличен со тој некој; да се биде сличен на некоја личност е еднакво со тоа да се биде ист како таа личност, па оттаму, тоа е рамно на губење на идентитетот. Да се мрази и да се биде мразен, поради тоа, се доживува како помала закана за губењето на идентитетот одошто сакањето и бидувањето сакан.

Утврдиме дека основниот расцеп во шизоидната личност е пукнатината што го отргнува сопственото јас од телото:

Јас/(тело-свет)

Таквиот раскол го кине индивидуалното сопствено битие на две, на таков начин што јас-чувството станува лишено од телото, а телото станува средиште на системот на лажно јас.

Тоталитетот на доживувањето се диференцира долж линијата на раскол во внатрешноста на индивидуалното битие, на сопствено јас/тело.

Кога тоа е примарен расцеп, или кога тој постои заедно со понатам, ошен вертикален расцеп сопствено јас/тело/свет, телото зазема исклучително двосмислена положба.

Како два основни отсецоци можат да се сметаат:

овде таму

Што понатаму се диференцира на нормален начин во:

внатре (јас) надвор (не-јас)

Шизоидниот раскол ја нарушува нормалната смисла на сопственото јас, со тоа што „јас“ е лишено од осетите на телото. Според тоа, посеано е семе за непрекинато такмичење, стопување или збрка, на меѓупросторот меѓу овде и таму, внатре и надвор, бидејќи телото не е цврсто прочувствувано како јас, наспроти не-јас.

Единствено кога телото е така издиференцирано од останатите, сите проблеми опфатени со односот споеност/раздвоеност меѓу целосните личности можат да се разработат на вообичаен начин. Тогаш сопственото јас не посакува толку очајнички да се воздржува од своите одбрамбени трансцендентности. Личноста може да биде како некој друг, а при тоа да не биде тој некој друг; чувствата можат да се споделуваат, не мешајќи се и не втопувајќи се во чувствата на другиот. Таквото споделување на чувства

може да се јави само врз основа на јасно разлучување меѓу овде/јас и таму/не-јас. На овој степен, од клучна важност за шизофреничарот е да ги почувствува сиот шарм и сите убавини што почиваат во меѓупросторот меѓу внатрешното и надворешното, и на сето она што е опфатено со доживувањето и откривањето на она што навистина му припаѓа на сопственото јас. На тој начин, сопственото јас станува вистински самосвојно, отелотворено јас.

Кога заплакав прв пат, направивте голема грешка; ми ги избришавте солзите со марамче. Немавте поим колку посакував да чувствувам како солзите ми се лизгаат низ образите. Барем еднадвор ќе имав некакви чувства. Само да ми ги излижевте солзите со јазикот, ќе бев совршено среќна. Тогаш ќе знаев дека ги делите моите чувства.

Џоан повеќе пати се навраќа на тоа дека станува мртва и на желбата за смрт. Пациентот, вели таа, „навистина сака да биде мртов и скриен некаде каде ништо не може да го допре и да го извлече надвор”.

Укажавме на желбата да се биде мртов, на желбата кон не-битието, како на најопасна желба кон која може да се стреми. Кај шизофреничарите двата главни мотиви се вообличуваат во единствена сила која делува во насока на создавање на состојба на смрт-во-животот. На ова место тука примерно е чувството на вина, без право на живот, и оттаму чувството дека во најдобар случај, има право на мртов живот. Второ, тоа е можеби најекстремното можно одбрамбено однесување. Човек веќе не се плаши дека ќе биде смачкан, задавен, совладан од стварноста и животот (било такви побуди да се јавуваат кај другите луѓе, или во „внатрешните чувства и емоции), бидејќи веќе е мртов. Мртов, тој не може да умре ниту да убие. Тегобноста што ја следи фантастичната сеомќ на шизофреничарот е поткопана од страна на животот, со состојбата на фантастична немоќ.

Бидејќи не можеше да биде ништо друго освен она што нејзините родители сакаа да биде, а нивната желба беше таа да биде момче, Џоан можеше единствено да биде - ништо.

Ми беше потребно вашето надгледување - да знам што вие сакате да бидам. Тогаш ќе можев да бидам сигурна дека таква ќе ме сакате. Не можев да бидам момче за своите родители, а тие никогаш јасно не ми кажале, што друго, освен тоа, би сакале да бидам. И така настојував да умрам пропаѓајќи во кататонија.

Таа целата работа ја поставува прилично јадровито во следниот извадок:

Кога бев кататонична, настојував да бидам мртва, сива и неподвижна. Мислев дека тоа ќе ѝ се допадне на мајка ми. Ќе можеше да ме носи наоколу како кукла.

Се чувствував како во шише. Чувствував дека сè е надвор и дека не може да ме допре. Морав да умрам за да се спасам од умирање. Знаам дека звучи малку лудо, но еднаш едно момче ги повреди моите чувства и јас сакав да скокнам под подземната железница. Наместо тоа паднав во кататонија за да не чувствувам повеќе ништо. (Сметам дека мора да се умре емотивно, во спротивно сопствените чувства ве убиваат). Тоа е точно. Насетувам дека попрво би се убила себеси одошто би повредила некој друг.

Се разбира, изложениот случај би можеле да го посматраме од други агли. Тој има и многу други лица. Намерно се задржавме првенствено на доживувањето на Џоан на нејзиното „вистинско“ и нејзиното „лажно“ јас, за да покажеме дека таквиот начин на согледување на проблемот не го нарушува сопствениот опис на пациентот, ниту бара од нас бришење на оние линии кои не се „вклопуваат“. Во случајот на Џоан, доволно беше минимално реконструирање од наша страна, бидејќи таа јасно ни ја изложи феноменологијата на својата психоза, со непосреден и едноставен јазик. И покрај тоа, кога се бавиме со пациент којшто е активно психотичен, мораме да го преземеме ризикот на преведување на пациентовиот јазик на нашиот, освен доколку не сакаме таквиот случај да го прикажеме со јазикот на шизофренијата.

превод: Венка Симовска

R.D. Laing (1965); *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*



Светот, според Хегел, е „единство на даденото и конструираното“. Диференцијацијата меѓу она што е „дадено“ и она што е наш „конструкт“ е прилично сложена. Еден од начините е да се споредат навиките со кои луѓето го доживувале светот во различни (дури и во идентични) времиња и простори. Секој од нас веќе бил, или ќе се изненади, можеби скептично, при прегледот на антрополошките податоци за огромната варијабилност во начините на доживување.

Ние знаеме многу малку и непрецизно за тоа како настанува оваа варијабилност. Единствено што можеме да тврдиме е дека децата по раѓањето не го доживуваат светот на начинот на кој тоа го прават возрасните во одредена култура.

Тие го толкуваат она што е оригинално „дадено“, на начини кои ние возрасните некогаш сме ги употребувале, но сме ги заборавиле. Проучувањата на искуствата во раното детство наидуваат на тешкотии: децата не можат да ни соопштат, на јазикот што ние го разбираме, а ние најчесто не се сеќаваме.

Нашето возрасно искуство е многу софистициран производ на повеќе процедури.

Законите што управуваат со него, претпоставувам, се истовремено и природни и социјални. На одредено ниво на реализација, можеме да правиме дистинкција меѓу природните и социјалните закони.

Месопотамскиот универзум - бидејќи не бил составен од мртва материја, бидејќи секој камен, секое дрво, сè што е појмливо во него, било доживувано како волево суштество со свој карактер - „... се базирал на авторитет; и неговите членови, намерно или автоматски се покорувале на редот кој наметнувал соодветно дејствување. Овој ред го нарекуваме закон на природата.”

„Подлабоките“ социјални закони се имплантирани; колку повеќе се „впрограмирани“ или „конзервирани“ во нас, толку повеќе ни изгледаат како „природни“. Навистина, ако некој ги игнорира овие „длабоко“ втиснати социјални

закопи, склони сме да речеме дека тој е „неприроден“.

Следуваат алузии на неколку наизглед „природни“ карактеристики на секојдневни искуства, стекнати во тек на раното детство.

Ние го артикулираме даденото со термини на дистинкција, соодветно на правилата. Ги применуваме операциите врз нашето искуство, со цел да им се покориме на правилата. Преку овие операции во согласност со правилата, се генерираат производите (во однос на дистинкциите).

Ние создаваме дистинкции. Иако родени без нив, ги присвојуваме како ready made.

Претпоставувам дека постои група примитивни дистинкции во рамките на кои го конструираме она што се претставува самото себеси: и нашето прво диференцирано искуство е примарен производ на нашата најпримитивна конструкција и дадената невиност. Овој производ подоцна изгледа како вроден. Споредено со нашето возрастно искуство, ова „оригинално“ искуство е „невино“ или наивно. Но, секое искуство во кое даденото се диференцира на кој и да е начин, не е наивно и не е вродено, колку и да изгледа така. Слободни сме да ги користиме ознаките на различни начини, но нашата група на термини е детерминирана исто како и фонемите од нашиот јазик.

Претпоставувам дека ваквите дистинкции се стекнуваат, и тоа се стекнуваат рано.

Група од примитивни дистинкции е формирана.

Правилата раководат со формирањето на таа група и операциите применети во неа.

Верувам дека во првата година од животот, меѓу другите, се јавуваат следните дистинкции:

- 1** внатре и надвор
- 2.** задоволство и болка, пријатно - непријатно
- 3.** реално и не-реално
- 4.** добро и лошо
- 5.** јас и не-јас
- 6.** овде и таму
- 7.** тогаш и сега

За сегашните цели ирелевантна е возраста на која се создадени овие дистинкции: или дури и нивната природа. Некои дистинкции се создадени, така или инаку, тогаш или друг пат: овие дистинкции не постоеле примарно. Со нив, ние влијаеме врз *prima materia* на даденото. Нашето искуство е производ, создаден во согласност со

восприеменото, со сето правила за тоа какви дистинкции да создадеме, кога, каде и врз што. Правилата самите по себе се дистинкции во акција. Еднаш воспоставените операции меѓу дистинкциите, континуирано се спроведуваат и се усогласуваат со понатамошните правила.

Јас го разделувам моето искуство на внатре-надвор; реално- нереално; добро и лошо; јас и не-јас; овде и таму; сега и тогаш. За мене тоа е пријатно или болно.

Да претпоставиме: внатре - јас - овде - сега - добро - реално - пријатно припаѓаат на иста категорија. Вие можете да чувствувате дека сум среќен. Не значи дека ако целото мое јас е добро, сè реално е јас: ниту дека дури и ако јас сум овде-сега, јас не сум бил таму-тогаш. Но, јас навистина имам „идентитет“, којшто има висока цена во нашата култура. Јас - нереален - лош - овде - внатре - сега - бол не е толку необично.

Една од нашите базични дистинкции е внатре и надвор. Таа не може долго да се посматра изолирана од останатите дистинкции што ги правиме: оваа дистинкција (како и сите останати) делува со другите, во согласност со правилата за нивно комбинирање. Дистинкцијата внатре-и-надвор се употребува приближно во сите аспекти од нашето искуство. Скоро невозможно е да не направам ваква дистинкција. Многу ретко ќе ја напуштам. Замислете ги следниве активности:



I голтнете ја плунката во вашата уста;

II земете чаша со вода: напијте се и голтнете;

III плукнете во неа, голтнете ја плуканката и водата;

IV напијте се малку вода: плукнете ја назад, напијте се, и голтнете сè.

Вие можеби сте способни лесно да ги направите сите четири, но многу луѓе не можат, а посебно се згрозуваат од III-то и IV-то барање.

Свесни сме за разликата меѓу плунката внатре во нечија уста, и некоја плунка во просторот, пет сантиметри вон устата.

Уште поостра е разликата кога предмет на експериментот е фецес, внатре и надвор.

Ние себе се чувствуваме внатре, спакувани во кожа: она што е вон тој кожен пакет е не-ние. Јас - внатре. Не-јас - надвор.

Во моменти на екстаза, оваа дистинкција се губи. Водење љубов, гладување, слушање музика, треска. Малкумина не ја искусиле таа промена, но имам впечаток дека не многумина имале чести, или долготрајни такви искуства.

Ваквите моменти се привилегирани исклучоци. Под вообичаени околности

дистинкцијата внатре-надвор е една од тие кои се комбинираат со останатите според правилата на искуствена синтакса, и се чини дека ни помага да почувствуваме дека нашето искуство има смисла. Таа му припаѓа на семејно-социјалниот, а не природниот ред.

Сè уште синтаксата на здравиот разум е исто толку опскурна колку и очигледна. Во модерните градови се преферира да се земе здраво за готово дека јас сум внатре во мојата кожа и вон твојата, а ти си внатре во твојата кожа и вон мојата!

Но, тешкотиите воскреснуваат. „Јас“ сум внатре во мојата кожа, но како надворешно можам да го почувствувам она што е внатре во мене, и она што е вон мене. Каде сум тогаш јас? Не сум сосема внатре во нешто? Не сум сосема надвор од нешто? Што сакам да бидам одвнатре? Што сакам да бидам однадвор? Што сакам да има внатре во мене? Што сакам да биде вон мене? Дали сакам да биде внатре тоа што е внатре во мене? Дали сакам да е надвор тоа што е внатре во мене? Дали го чувствувам внатре она што е вон мене? Дали тоа што е внатре мене, е она што би го сакал вон мене? Дали тоа што е вон мене, е она што би сакал да е во мене? Веројатно можам да направам размена. Преку проекција, да го ставам тоа што е внатре во мене, вон мене. Преку интоекција, да го ставам тоа што е надвор, во мене. На тој начин ја извртувам мојата внатрешност - надвор и надворешноста - внатре. Но, и покрај таа рокада сè уште е можно да ја чувствувам надворешноста внатре, и внатрешноста надвор. Дозволете ми да ја претставам дистинкцијата добро - лошо. Да претпоставиме дека мојата внатрешност била лоша, и сум ја проектирал кон надвор. Мојата лоша внатрешност, сега надвор, ме прогонува. Или претпоставете дека јас сакам да го стекнам надвор тоа што е внатре во мене. Тешко, без да сфатам дека јас го поседувам тоа што го имам внатре, внатре во мене. Сомнително подобрување. Ако сум полн добрини одвнатре, можат да бидат украдени од некој кој не поседува добрини како мене. Ако ги сместам добрините надвор, станувам испразнет од нив, и зависен од снабдувањето со добрини однадвор. Обидите да најдам задоволувачки стабилна комбинација меѓу добро - лошо, празно - полно, внатре - надвор, јас - не-јас, можат да одземаат големо количество на енергија и поради тоа да се чувствувам исцрпено, испразнето одвнатре и однадвор. Да ги додадеме реален и нереален, вистински и лажен кон оваа пеколна игра: да бидеш реален значи да си автентичен, а да бидеш нереален значи да си лажен. Јас морам да избегнувам да сум нереален, но ако сум внатре реалноста, реалноста може да е однадвор, и ако сум веќе празен одвнатре, ќе се најдам себеси во опасност суштествувајќи празен, нереален, лажен и лош. А јас сакам да сум полн со реалност, вистина и добрина. Ајде да направиме друга размена. Веднаш Тие (другите) се оние кои што се лажни, празни, нереални и лоши.

Но, не го наоѓа секој своето одмориште на овој начин. Претпоставете дека бидувањето реален значи да се биде внатре реалноста, но однадвор е нереално бидејќи ја имам ставено реалноста внатре. Па, обидете се да ја ставите надворешноста

внатре, направете ја внатрешноста реална, реалноста - потполна, а потполноста - автентична. Тогаш јас сум добар бидејќи сум потполн, но и лош истовремено, бидејќи не сум потполн со себеси, па оттаму сум нереален. Но, не можеме ли да ги распоредиме работите малку порамномерно?

Сигурно има доволно реалност да се живее. Да кажеме: внатре во мене е реално, и внатре во нив е реално. Реално е вон мене и јас сум внатре реалноста, и реалноста е во мене самиот. Каде е тогаш нереалноста? Нереалноста не пестои, и не заслужува да постои.

Ние, нашето семејство и семејството на нашето семејство, нашето училиште, нашата црква, нашиот град и нашата земја, нашата телевизија и филџанот за кафе и уметничката комода, и нашата тетка Џеси, се реални: и тоа е тоа; можеме да си веруваме едни на други: и имаме исполнет живот. Светот доаѓа во нашиот град; и ако повремено грешиме, правиме најдобро што можеме. Не посакуваме зло никому. Ние сме. И оние за кои ние не постоиме, не постојат, и ако ние се прашуваме, и не треба да постојат.

Поради тоа мора да ја одбраниме реалноста од празнотија, лукавство и зло, од Нереалност. Тоа е она за кое се бориме. Да го одбраниме реалното од нереално, вистината од лага, исполнетиот живот од празен, добрината од зло. Она што е, против тоа што не е.

Но тогаш, против што се браниме себе си? Против „ништо“? О, не! Опасност, загрозеност, непријатели, Тие, сè тоа е многу реално. Значи, треба да почнеме од почеток...

Тие Се Реални. Тие се опасни, бидејќи тие се. Се додека тие се, ние сме во опасност. Значи, мора да ги уништиме. Ако ние треба да ги уништиме нив, тие мора да не уништат нас за да го спречат сопственото уништување, и ние мора да ги уништиме нив пред тие да не уништат нас пред ние да ги уништиме нив пред тие да не уништат нас... што всушност ја претставува точката во која сме ние во моментот.

Тие може да изгледаат нереални и непостоечки, реални и постоечки, нереални и постоечки, или реални и непостоечки. Тие постојат за да бидат уништени и се уништуваат за да се измислат повторно.

Нема потреба од грижа дека размерот на убивања меѓу Нив и Нас ќе отиде превисоко. Секогаш има уште од каде тие излегуваат. Од нашето внатре.

Поседувајќи ги нашите дистинкции и нашите принципи, мора да работиме на тоа да го нормализираме нашето искуство. Никогаш немаше да успееме ако немавме можност врз него да употребиме уште една група операции. На дел од нив веќе претходно алудирав. Повеќето се познати во психоанализата како „одбрамбени механизми“.

- Негација е еден од наједноставните. „Ова се случува“ е променето во: „Ова не се случува“; или „Јас сум љубоморен“ се менува во: „Јас не сум љубоморен“.
- Поделба. Една целина е распарчена на две потцелини. При комплетна поделба, не постои никаква комуникација меѓу нив.
- Преместување. Лут сум на Том, наместо на Дик. Се враќам дома и се „истурам“ на жената, поради моите чувства кон шефот.
- Скотоматизација. Не го гледам тоа што не сакам да го видам.
- Замена. Гледам едно наместо друго.
- Проекција. Ја проектираам внатрешноста кон надвор.
- Интроекција. Ја проектираам надворешноста кон внатре.
- Рационализација. Ги објаснувам работите со оправдувачка приказна (cover story).
- Потиснување. Заборавање и заборавање на веќе еднаш забораеното.
- Регресија. Одење наназад.
- Идентификација. Два различни ентитета се сметаат за едно.
- Мистификација. Недостаток на јасно и логично објаснување на работите.
- Превртување. Јас го мразам него е превртено во: тој ме мрази мене.

Многу повеќе механизми се опишани во психоаналитичката литература вклучувајќи: инверзија, реакциона формација, изолација, редупликација, свртување против себе, преисправање, идеализација, дереализација. Допрва преостанува да се пишува за овој предмет. Дадената листа не е добра класификација, бидејќи некои од овие „одбрани“ се многу едноставни, а други се комбинација од повеќе прости операции. Предметот е комплициран во техничка смисла, има многу преклопувања меѓу термините; различни автори користат исти термини со различни значења; литературата е напишана на три водечки јазици: германски, англиски и француски, што уште повеќе го потенцира проблемот на преведување. Фројдовите теории, во еден или друг поглед, еволуираа и се менуваа низ повеќе од четириесет години.

Операциите применуваат дополнителни ограничувања врз производите. Тие „поништуваат“ и заменуваат согласно со правилата, и тоа со оние правила кои управуваат со самите операции. Ако на искуството (И) му е дозволено да биде пријатно или мора да е такво, тогаш И ќе делува, за да го направи навидум пријатно. Но, ако правилата не го дозволуваат или бараат тоа, ако задоволството е забрането или презрено, тогаш тоа ќе биде жртвувано за некои вредности поставени повисоко во хиерархијата.

Повеќето операции врз И се под влијание на она што го нарекуваме „несвесно“.

Само ако ни појде од рака да ги неутрализираме тие операции врз операциите, нашето дејствување врз И може самото да стане елемент од И, така што можеме да го истраживаме. Сè додека не сме способни за тоа, мора да го попречуваме. Таков пример е блокирањето на неговото постоење од операции како скотомизација, негирање.

Дејствувањата (операциите) врз нашето искуство (за кои што веќе дискутиравме) обично не можат самите себе да се доживеат. Толку тешко може некој себеси да се фати „на дело“, што ќе бев во искушение да признаам дека воопшто постојат овие, во суштина неелементи на искуството, да не бев понекогаш во ситуација случајно да ги забележам во акција кај другите, а тие да не ми ги пријавиле. Многу е полесно да се фати некој друг во овој чин. Тоа ме води кон претпоставката дека постои дејство или класа дејства, кои дејствуваат врз нашите доживувања на нашите дејствувања, ги бришат од нашето искуство: дејствувањето од оваа последна класа на некој начин делува врз нашето искуство за нив самите, така што ние не ги доживуваме ниту нашите први дејствувања, ниту тие што ги исфрлаат (сега веќе бившите дејствувања) од нашето искуство. Ова е посебно јасно при потиснувањето.

Кога имав тринаесет години доживеав засрамувачко искуство. Нема да ве засрамувам прераскажувајќи го. Две минути откако тоа се случи, се фатив себе си во процес на исфрлање на истото од мојата меморија. Повеќе од половина го имав заборавено. Да бидам попрецизен, бев во процес на запечатување на целата операција, заоравајќи дека сум заборавил. Колку пати сум го правел тоа дотогаш, не можам да кажам. Веројатно се случувало често, бидејќи не можам да се сетам на ни едно друго слично искуство, ниту пак на таков акт на заборавње на заоравањето, сè до тринаесетата година. Сигурен сум дека овој трик не сум го користел ниту прв ниту последен пат, повеќето случки се сè уште успешно потиснати, па не можам да се сетам дека некогаш сум ги заборавил.

Ова претставува потиснување. Таа не е едноставна операција. Ние заораваме нешто и заораваме дека сме го заоравиле тоа. Колку подоцна ќе се заинтересираме, толку повеќе ни се чини дека ништо не е заборавено. Операцијата „чист рез“ кај потиснувањето достигнува до потполно исклучување, па

- (а) ние го заораваме X
- (б) несвесни сме дека постоело некое X кое сме го заоравиле
- (в) несвесни сме дека сме го заоравиле X
- (г) несвесни сме дека сме несвесни за заоравањето на заоравеното X.

Потиснувањето е анихилација, не само на нешто од меморијата, туку на меморијата на нешто, заедно со анихилирање на доживувањето на операцијата. Таа е продукт на најмалку три операции. Кога размислуваме за некоја конкретна инстанца од било кое дејствување, откриваме дека е скоро невозможно да најдеме чист пример

на изолирана операција. Тоа е нешто што треба да се очекува. Тоа не значи дека ако бебето ги мрда одеднаш сите прсти од раката, тоа нема пет посебни прсти. Негирањето и преместувањето формираат заеднички резултат на сопственото дејствување. „Тоа не е моја грешка. Твоја е.” Негирање и преместување може да се изедначат со проекција.

Исполнување на желбите и идеализација се варијации на операции на кои се надоврзуваат проекцијата и негацијата. Секоја проекција во одредена мера вклучува негација на парче од И. Јас сум несреќен. Јас не сум несреќен (негација). Јас не порекнувам дека сум несреќен (негација на негацијата).

Чинам дека најважна функција на сите овие операции е: создавање и одржување, во семејството, на И кое е, во најдобар случај пожелно, а во најлош толерирано од самото семејството.

Операциите на кои алудирам се однесуваат на нечие сопствено искуство. Ги создаваат тој или таа врз себе. Тие не ќе беа неопходни ако принципите на семејството не ги побаруваат: и неефектни без соработка на другите. Негацијата е барана од другите: таа е дел од трансперсонален конспиративен систем, преку кој ние се конформираме со останатите и тие со нас. На пример, некому му е потребен имплицитен договор за играње на „Среќно Семејство”. Јас, лично сум несреќен. Се негирам себе си, негирам дека нешто сум негирал кај себе и кај другите. И тие мора да го прават истото. Јас мора да соработувам со нивните порекнувања и тајни договори, како и тие со моите.

Така ние сме едно среќно семејство и немаме
тајни едни пред други.

Ако сме несреќни (мора да ја чуваме тајната)
па стануваме несреќни што мора да чуваме тајна
и несреќни што мора да чуваме тајна (фактот) дека
мора да ја чуваме тајната
и дека ги чуваме сите тие тајни.

Но, бидејќи сме среќно семејство, забележувате дека
оваа тешкотија не се јавува.

Потиснувањето на поголем дел од детската сексуалност е одобрена, самиот акт на потиснување се негира, а репресијата, нејзиното одобрување и негацијата на актот, сè заедно се негира. Ништо не се случило. „Јас немам поим за што зборуваш,“. На пример, дали некогаш некој слушал за добро момче и нормален маж дека некогаш посакале да го цицаат пенисот на својот татко? Сосема е нормално, во еден период од развојот да се посака да се цицаат мајчините гради. Како и да е, најдобро од сè е да не се поврзуваат градите на мајката и градите на партнерката, или ако сте женско, женските гради со машките гениталии. Најсигурно од сè е да се сепарираат (split-ing)

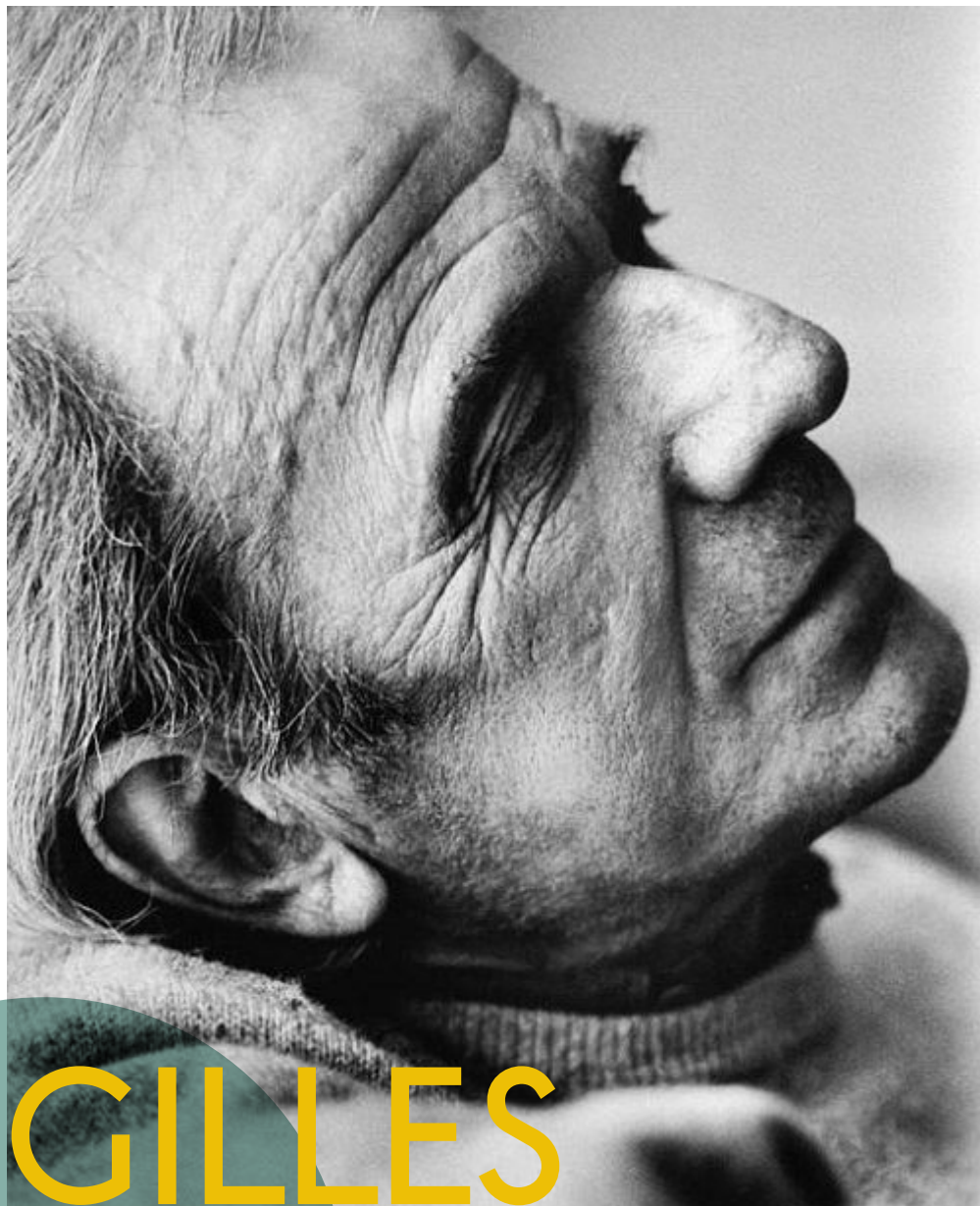
овие меѓусебно поврзани делови и да се потиснат, што сигурно, сите инфантилни нагони во случај да се премногу перверзни, да се изврши што порано разделувањето и потиснувањето итн, и да се негира постоењето на било која од тие операции, за на крај да се негира негацијата. Добиениот производ е последица на многу правила без коишто тој не би бил генериран или одржан, но да се признае нивното постоење значи да се признае она што тие принципи и операции се обидуваат да поништат.

Од некој кој е веќе во брак, се очекува да биде способен за страстни доживувања, но да немал многу доживувања на страст пред бракот. Ако ова е премногу сложено, мора најнапред да се преправа дека не ја чувствува страста што навистина ја чувствува, потоа да ја глуми страста што не ја чувствува и да се преправа дека некои силни напливи на огорченост, омраза и завист се невистински, или не се случуваат, или се нешто сосема друго. Ова предусловува погрешна реализација, погрешна дереализација и алиби пред самиот себе (рационализација). По еден ваков скоро комплетен холокауст на сопственото искуство на жртвеникот на конформизмот, секогаш мора да се почувствува празнотија што може да се надомести со трка по богатство, позиција, респект, восхит, завист кон пријателите, професионален и општествен успех. Ова, заедно со разорниот репертоар, допуштениот или компулзивниот, служи да го одвои човекот од сопствената деструкција. Ако тој, по големи напори, се почувствува прегорен во работата, постојат додатни, совршено безбедни линии на „одбрана“. Тука е можноста за употреба на наркотици, стимуланси, седативи, транквилизери за да гопотиснат спознанието за сопствената депресија, да му го „подобрат“ апетитот, или да му „помогнат“ да засpie. Постојат и линии на одбрана коишто одат уште подалеку, тоа се електрошоковите или едноставно отстранување на заболените делови од телото, посебно од централниот нервен систем. Секако, ова крајно решение се користи само ако нормалната социјална и хемиска лоботомија не успеале да ѝ „помогнат“ на жртвата.

Не можам да замислам начин за создавање „нормален“ производ од суровините на личното јас, освен на некој ваков начин: еднаш кога ќе ги допреме матриците на нашите дистинкции, ги имаме правилата за нивно комбинирање и разделување во множества и потцелини. „Нормалниот“ производ бара овие операции да бидат порекнати. Ние сакаме храната да биде сервирана елегантно пред нас. Не нè интересира што се случува во фармите, кланиците или кујните. Нашите сопствени градови се наши сопствени фарми; семејствата, училиштата и црквите се кланици на нашите деца; колеџите и другите места се кујните. Како возрасни, во бракот или професијата, ги јадеме производите.

превод: Емилија Георгиевска

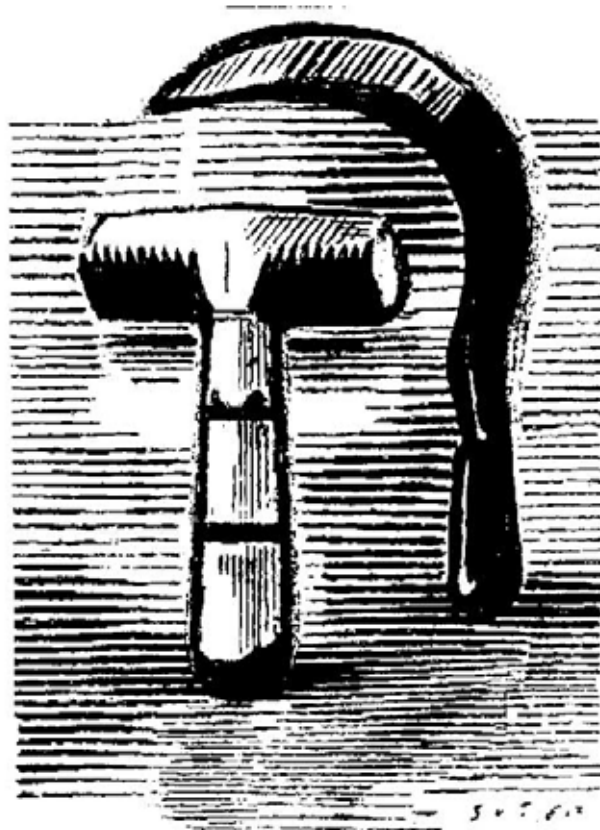
извор: R.D.Laing (1969) The Politics of the Family and other Essays



GILLES DELEUZE

ЖИЛ ДЕЛЕЗ

делови од интервју



David Suter

Gilles Deleuze (интервју)

Неодамна, по повеќегодишно болудување, скокајќи од прозорецот на својот стан во Париз, изврши самоубиство еден од највлијателните современи филозофи, Жил Делез.

„Тој е вон сите норми, единствениот комплетно филозофски дух во Франција”, зборуваше за Делез исто така несреќно починатиот „гуру”, Мишел Фуко.

Роден 1925-та година во семејство кое традиционално имало десничарски политички уверувања, Делез целиот живот го мина како левичар. Беше речиси „свезда” во универзитетскиот Латински кварт, а неговите предавања за Кант, Бергсон или Ниче се прераскажувале меѓу неколку генерации студенти.

Последната негова книга беше „Критика и клиника”, 1993-та, во која пишуваше за делата на Мелвил, Бекет, Керол, Кафка. Делез вели: „Големиот писател е странец во однос на јазикот на кој се изразува, дури и кога станува збор за мајчиниот јазик”.

Книгата со која Делез стана славен е „Анти-Едип”, напишана заедно со Феликс Гатари, 1972-та. Книгата ги скандализира психоаналитичарите, и оттогаш Делез речиси непрекинато е во фокусот на медиите, како контроверзен и провокативен мислител кој отвори нови „илјада платоа” на мислењето.

» Во продолжение ви пренесуваме неколку опсервации на Делез од едно негово поново интервју.

» Филозофијата се состои од непрекинато измислување на концепти. Никогаш не бев преокупиран со надминувањето на метафизиката или со смртта на филозофијата. Задачата на филозофијата секогаш е совршено актуелна - создавање концепти. Тоа никој не може да го направи наместо неа. Се разбира, филозофијата отсекогаш имала противници, од Платоновите „соговорници“ до лакрдијашите на Заратустра. Денес, на пример, информатиката, комуникацијата, трговската промоција ги придржуваат зборовите „концепт“ и „креативност“, а тие „концептори“ богами се една дрска дружба која чинот на продавањето го прогласува за врховна мисла на капитализмот, cogito на трговијата. Филозофијата се чувствува малецка и осамена наспроти таквите сили, но и ако умре, тоа ќе биде од смеене.

Филозофијата не е комуникативна, како што не е ниту контемплативна или рефлексивна: таа по природа е креативна или дури револуционерна, со оглед на тоа дека не престанува да создава нови концепти. Единствен услов е тие да бидат потребни во било која смисла, но и да поседуваат одредена „туѓинскост“, која ја поседуваат во онаа мера во која одговараат на вистинските проблеми. Поимот е она што на мислата ѝ пречи просто да биде стојалиште, мислење, расправа, дрдорење. Секој концепт нужно е парадокс. Феликс Гатари и јас се обидовме да востановиме одредена филозофија во делата *Anti-Oedipe* (Анти-Едип) и *Mille plateaux* (Илјадници рамнини), а посебно во ова второво, таа голема книга со многу концепти. Не соработувавме, прво напишавме една книга, потоа и втората, не во смисла на единство, туку како некаква бесконечна статија. Секој од нас зад себе ги имаше своето минато и својата претходна работа: тој во психијатријата, политиката, филозофијата, веќе богати со концепти, а јас со објавените книги - *Differrence et repetition* и *Logique du sens*. Но, ние не соработувавме како две личности. Повеќе бевме како два потока кои се влеваат еден во друг за да создадат трет, кој би бил „ние“. Конечно, во „филозофијата“ секогаш е важно тоа прашање: како да се толкува „филозофијата“. Да се втемели една филозофија значеше за мене едно ново раздобје во кое немаше да влезам да не беше Феликс. Најпосле, да замислиме дека станува збор за третово раздобје во кое се занимавам со сликарство и кинематографија - на прв поглед со слики. Но, всушност станува збор за филозофски книги. Концептот, имено, убеден сум, се состои од уште две димензии - перцепт и афект. Токму тоа ме интересира, не сликите. Перцептите, имено, не се перцепции, туку склопови од сензации и релации што ја надживуваат личноста која ги доживува. Афектите не се чувства; тие се постоења што го надминуваат оној што ги чувствува (тој станува другост). Големите англиски или американски романописатели често пишуваат на темели на перцепти, додека Клајст и Кафка тргнуваат од афекти. Афектот, перцептот или концептот се три нераздвоиви сили што се движат од уметноста кон филозофијата и назад. Најтешка е, се разбира, музиката, а зачетокот на нејзината анализа се наоѓа во книгата *Mille plateaux* - прегибот ги опфаќа трите сили. Се обидовме прегибот да го направиме еден од нашите средишни поими во однос на тлото и Земјата, малиот и

големиот прегиб. Најпосле, сите тие периоди се продолжуваат и мешаат, што ми стана појасно низ пишувањето на книгата за Лајбниц и за наборот.

» Животот на професор ретко е возбудлив. Секако, тука се патувањата, но професорите ги плаќаат своите патувања со зборови, искуство, колоквиуми, тркалезни маси, зборување, секогаш зборување. Интелектуалците имаат фасцинантна култура, секогаш имаат мислење за сè. Јас не сум интелектуалец од причина што немам таква некаква култура, никакви резерви. Го знам единствено она што ми е потребно за некоја работа во тек, и доколку на истата содржина ѝ се враќам по неколку години, обично тргнувам од почеток. Фино е да се нема мислење, ниту сопствени идеи во врска со некое прашање. Не страдаме од недостаток на комуникација, туку, напротив, од сите оние сили што нè принудуваат да се изразиме и кога немаме нешто посебно да кажеме. Да се патува значи да се заmine, некаде другде да се каже нешто и потоа враќање нешто да кажеме и овде. Освен ако не се вратиме и таму направиме дом. Всушност, баш и не ги сакам патувањата, не треба премногу да се мрдаме, за да не ги исплашиме постоењата. Ми остави впечаток една реченица на Тојнби: „Номади се оние што не се мрдаат, а стануваат номади затоа што одбиваат да заминат”.

Доколку сакате врз мене да ги примените библиографско-биографските критериуми, можам да речам дека првата книга ја напишав доста рано, а потоа осум години не напишав ништо. Знаам, меѓутоа, што правев за тоа време, каде и како живеев тие осум години, но тоа го знам апстрактно, делумно како некој друг да ми раскажувал спомени во кои верувам, но кои всушност не ги поседувам. Тоа раздобје е како некаква пукнатина во мојот живот, пукнатина во траење од осум години. Токму тие пукнатини во животот ми изгледаат интересни, белините, понекогаш драматични, некогаш не. Каталепси или некакви типови сомнамбулизам во одредени периоди постојат речиси во сите животи. Можеби токму во тие пукнатини настанува движењето. Бидејќи, имено, прашање е како започнува движењето, како да се пробие ѕидот за веќе да не удираме со главата. Можеби тоа се постигнува ако не се движиме премногу, ако не зборуваме премногу: да се избегнуваат лажните движења, да се престојува таму каде што веќе нема сеќавања. Фицџералд има убав расказ за една личност што шета низ градот со пукнатина стара десет години.

» Во филозофијата всушност нема простор за расправи. Доволно е тешко да се сфати проблемот што се изложува и начинот на кој тоа се први; а после треба да се збогати, да му се изменат условите, да му се придодава, надоврзува, а не да расправаме за него. Тоа беше како некаква комора на одеци, спона, во која некоја мисла се повторува како да минала низ неколку филтри. Тогаш сфатив во која мера на филозофијата ѝ е потребно не само филозофското разбирање, преку концептите, туку и она нефилозофско разбирање кое е на дело преку перцептите и афектите. И двете се потребни. Филозофијата е во битен и спротивен однос со не-филозофијата: таа им се обраќа непосредно на не-филозофите. Да го земеме најчудниот пример,

Спиноза: станува збор за филозоф во апсолутна смисла, а Етика е една голема книга на концепти. Но, едновременно, најчистиот филозоф е оној кој навистина им се обраќа на сите. Секој може да ја чита Етика ако му се препушти на тој ветар, тој оган. Или пак примерот на Ниче. Напротив, изобилството од знаење го убива она живото во филозофијата. Не-филозофското разбирање не е недостатокно или привремено; тоа е едната од двете половини, една од двете помошнички.

» Размислував за тој зборник на студии со заеднички наслов Критика и клиника. Не мислев да соопштам дека големите автори, големите уметници се болни, макар и возвишени, ниту се трудев во нив да пронаоѓам некакви знаци на неуроza или психоза кои ќе ги „разоткријат“ тајните на нивните дела, нивните „шифри“. Тие не се болни, туку, напротив, тие се лекари, и тоа прилично специјализирани. Зошто името на Мазох ја означи перверзијата стара колку и светот? Не поради тоа што тој „страдал“ од тоа, туку затоа што ги „улови“ знаците на тој феномен и создаде изворна слика, правејќи од договорот еден темелен знак и поврзувајќи го мазохистичкото однесување со положбата на етничките малцинства и со улогата на жените во тие малцинства: мазохизмот така станува чин на отпор, неодвоив од некаков тип на духовитост на малцинствата. Мазох е голем симптоматолог. Кај Пруст не се испитува помнењето, туку сите типови на знаци чија природа се открива со испитување на нивната градба и поредок. Трагањето е општа сериологија, симптоматологија на световите. Делото на Кафка е дијагноза на сите ѓаволски моќи што нè демнат. Ниче вели дека уметникот или филозофот се лекари на цивилизацијата. Затоа е јасно зошто не ги интересира психоанализата. Во психоанализата е присутна силна редукција на тајната, големо неразбирање на знаковите и симптомите, сè се сведува на она што Лоренс го нарече „мала нечиста тајна“.

Не станува збор само за дијагнозата. Знаковите упатуваат на еден начин на живот, на можностите за опстанок; тие се показатели на еден буен или истоштен живот. Но уметникот не може да се задоволи со истоштениот или сопствен живот. Не пишуваме со своето „јас“, со своето сеќавање и болести. Во чинот на пишувањето е присутен обидот од животот да се направи нешто повеќе од „сопствениот живот“, животот да се ослободи од некои стеги. Уметниците и филозофите често имаат крeвко здравје, слаб организам, несигурна рамнотежа - Спиноза, Ниче, Лоренс. Но нив не ги крши смртта, туку претераноста на животот кој го виделе, искусиле, промислиле. Животот е премногу голем за нив, но токму преку нив „знакот се приближува“: крајот на Заратустра, петата книга Етика. Пишуваме во име на некоја идна пловидба за која сè уште не постои јазик. Да се создава не значи со-обраќање туку спротивставување. Постои длабока врска меѓу знаците, настаните, животот, витализмот. На дело е силата на неорганскиот живот, она што се гледа во потегот на некој цртеж, во пишувањето или музиката. Тие организми умираат, а не животот. Секое дело назначува некој животен излез, а не создава патека на плочникот. Сè што напишав беше во име на животот,

барем се надевам, и претставуваше некаква теорија на знаци и настани. Не верувам дека проблемот се постави инаку во книжевноста отколку во другите уметности, но, ете, просто немав прилика за книжевноста да ја напишам книгата што сакав.

» Книгата што ја напишав не е историја на филозофијата, туку е текст што сакав да го напишам за Фуко, за тоа како јас го доживувам и како му се восхитувам. Доколку книгата поседува некоја убавина, тогаш тоа е онаа која поетите ја нарекуваат „погребна“. Разликите меѓу нас сепак се споредни: она што Фуко го нарекува диспозитив, а што Феликс и јас го нарекуваме подесеност, нема исти координати со оглед на тоа дека Фуко ги поврзува изворно историските низи, додека ние поголема важност им придаваме на географските состојки, на територијалитетите и движењето за детериторијализација. Нас нè интересира светската гео-историја, а Фуко ја презира. Но тоа за мене сепак беше нужна потврда за да го следам неговото дело. Често погрешно го разбираа, што не му пречеше, но го збунуваше. Ги плашеше другите, имено, со сопственото постоење ја спречуваше бесрамноста на глупците. Фуко ја одредуваше онаа задача на филозофите што ја одреди Ниче: „да ѝ се наштети на глупоста“. Неговата мисла е како скок кој секогаш искри малку светлина. Таа мисла предизвикува набори, за одеднаш сè да се израмни како опруга. Меѓутоа, не верувам дека на него посериозно влијаел Лајбниц. Но една реченица на Лајбниц необично прилега за Фуко: „Верував дека стигнав во пристаништетето, а се најдов на отворено море“. Мислител како Фуко дејствува низ кризи, грчења, има во нив нешто сеизмичко.

» Не можеме да мислиме на државата а да не мислиме на она што е од онаа страна, имено, единствениот светски пазар, и за она што ѝ доаѓа од оваа страна, имено, малцинствата, постоењата, „луѓето“. Од онаа страна владеат парите; тие се основа на сообраќањето и денес исцело не ни недостасува некаква критика на марксизмот, туку една модерна теорија за парите која ќе биде на нивото на Маркс, и која ќе го надополни (попримерено би било да ја втемелат банкарите отколку економистите, иако Бернард Шмит на тоа поле прилично е напред). А од оваа страна, постоењата се измолкнуваат од контрола, малцинствата непрекинато воскреснуваат и ја подигаат главата. Постоењата никако не се исто со историјата: историјата по својата структура најчесто мисли во термините минато, сегашност, иднина. Ни велат дека револуциите завршуваат лошо или дека иднината раѓа чудовишта: стара мисла за која не требаше да се чека Сталин; тоа веќе го беа потврдиле Наполеон и Кромвел. Кога велам дека револуциите немаат добра иднина, сè уште ништо не кажувам за револуционерното постоење на луѓето. Номадите толку нè интересираа затоа што тие имаат иднина и не се дел од историјата; исклучени се од неа, но се преобразуваат за да се промолкнат инакви, во неочекувани форми и во бегство од одредено општествено поле. Токму тука лежи една од разликите меѓу нас и Фуко: според него, општественото поле е прекриено со мрежи на стратегии; ние мислиме дека тоа се измолкнува на сите страни. Мај '68-та беше иднина што продри во историјата и затоа таа толку слабо го разбра, а историското општество толку лошо го прифати.

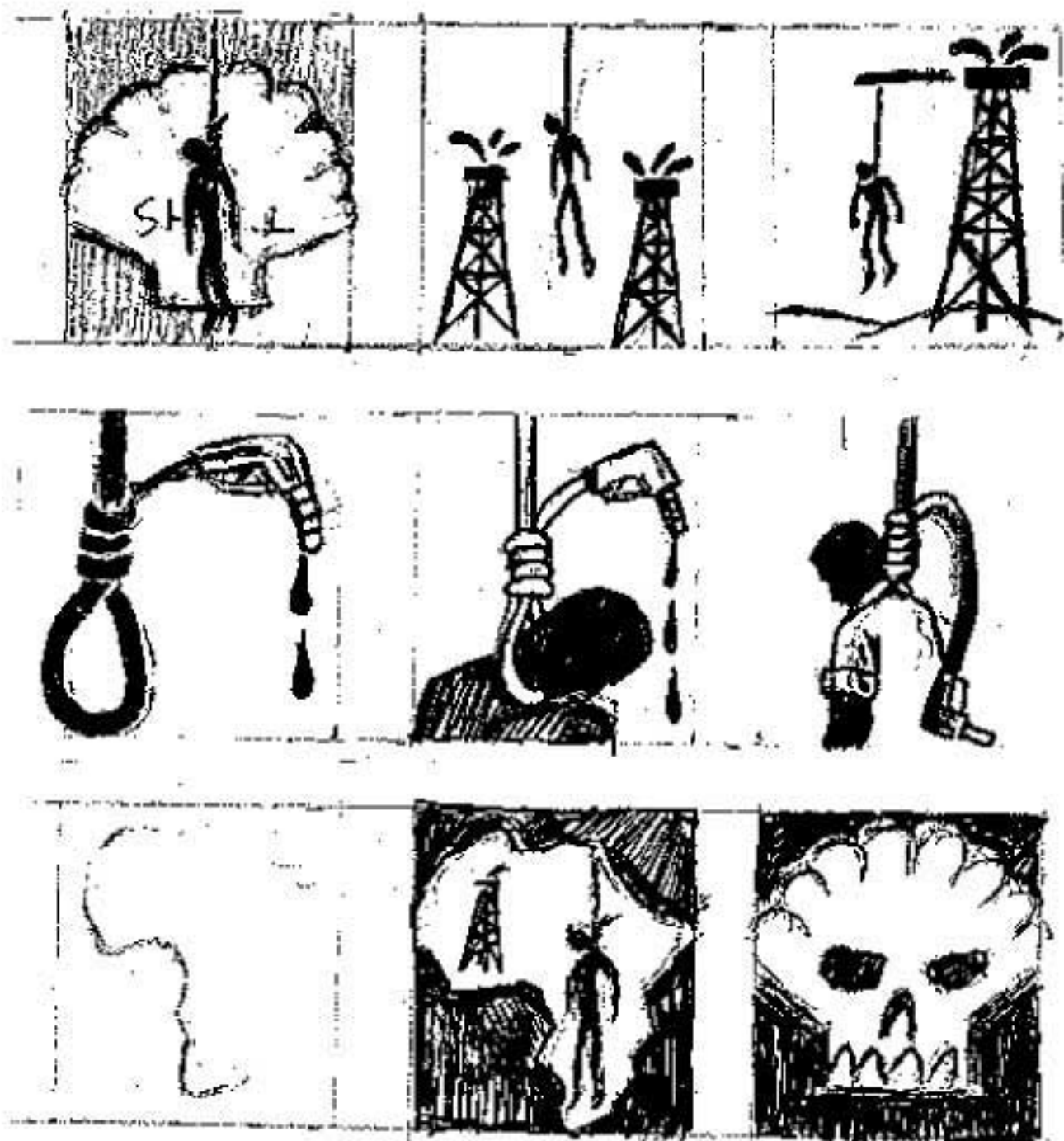


Ни зборуваат за историјата на Европа и за потребата од поврзување на банките, осигурителните компании, внатрешните пазари, полициите, консензус, консензус, но кога станува збор за иднината на луѓето дали Европа ни подготвува нови чудесни збиднувања како '68-та? Што ќе стане со луѓето? Прашањето е полно со изненадувања и не ѝ е поставено на иднината туку на сегашниот момент, малку незгоден. Палестинците се „незгода“ за Блискиот исток, а тие најголема важност му даваат на територијалното прашање. Во неправните држави е значајна природата на процесите на ослободување кои нужно се од номадска природа. Во правните држави не се спорни стекнатите и утврдени права, туку сето она што во сегашниот момент претставува проблем и поради што она што е постигнато секогаш ѝ е изложено на опасноста да биде доведено во прашање. Денес не недостасуваат такви проблеми, граѓанскиот законик пука по сите шевови, а кривичниот минува низ иста криза како и затворите. Правото не го создаваат ниту кодовите ниту декларациите, туку правната наука. Правната наука е филозофија на правото и тргнува од поединечноста, се надоврзува на поединечноста. Се разбира, сето тоа е доволно да заземеме одредени стојалишта ако имаме што да кажеме. Но денес не е доволно да се „заеме стојалиште“, па дури ни во конкретна смисла. Потребен е барем минимален надзор над средствата за изразување. Во спротивно, брзо ќе се најдеме на теве-екранот одговарајќи на глупави прашања, или пак со некого „лице в лице“ или „грб со грб“, за малку да „расправаме“. Дали тогаш треба да се учествува во производството на некоја емисија? Тешко, се работи за занает, а ние веќе не сме правите „муштерии“ на телевизијата; првите купувачи се спикерите, познатите либерали. Не би било весело филозофите да бидат спонзорирани, кога би ставале разни маски, но тоа веројатно веќе е случено. Се зборува за отстапување на интелектуалците, но како да се изразуваат со универзални средства кои се навреда за мислењето? Мислам дека на филозофијата не ѝ недостасуваат публика и прифатеност, но како да станува збор за некоја тајна состојба на мислите, номадска состојба. Единствената комуникација која можеме да ја посакаме како совршено прилагодена на современиот свет е примерот на Адорно, шише в море, или пак ничеовскиот образец за стрела истрелана од еден а прифатена од друг мислител.

извор: Quorum, 3-4, 1994.

превод: Г.Н.Ом

ЛОКАЛНА СЦЕНА



Seth Tobocman



Во Локалната сцена најнапред го имаме скулпторот од Скопје, Ибрахим Беди (36), еден, така, лирски и метафизички дух кој знае прилично работи, посебно за оние јазолни мултикултурни точки на нашиот град, а бидејќи ние сме, се разбира, мебиусовски маргини врз кои миговно фрчат разлики/рабови, за нас Беди е благодарен соговорник. Нормално дека нашиот соработник Бузони се обиде да го нас'ска и испровоцира питомиот човек Беди, но сè што, во таа смисла (на подигање адреналин), добивме од Беди е благата критика на една во македонските уметничките кругови влијателна госпоѓа, на што, пак, нашиот соработник се насочи ко скопска џукела на контејнер, па оттаму и двојното (со ова тројно!, пих!!!) споменување на глупавата Антологија.

Во вториот дел на Локалната сцена се наоѓа еден текст (расказ?!) на П. Вулкански, со што го завршуваме троделниот блок за човекот чии што први петнаесетина книги беа објавени во вкупен тираж од 100 примероци (од секоја по шест-седум). Господинот Вулкански, по двата проекти реализирани со Темплум (Речникот на одлепените зборови и Призрак против Сенка) веќе две години не пишува и ќе видиме што ќе биде од таа работа. Инаку, што се однесува до неговото присуство во Маргина, ние се обидовме, низ еден пресек од неговото творештво, да ви покажеме како гледа едно троглаво (по милионити пат бројка во текстов!!) чудовиште. Се надеваме дека, посебно во светлината на тематот за Маниризмот, ќе знаете да ги респектирате "намерните внатрешни ин-кохеренции", и воопшто целата игра на манири толку иманентна за самата уметност, меѓу чии ретки претставници на нашава почва е и господинот Вулкански (иако тој не го сака тој квалификатив, "уметник", но во овој контекст на "манирист", ќе се согласиш?! Добро). И уште нешто за текстот "Во тебе повеќе од тебе"; тој е напишан пред околу шест-седум години и една негова варијанта авторот се обиде да ја прилагоди за еден проект на хипер-текст, такашто на крајот имате мало упатство за еден од начините на читање на овој текст, кој инаку е "многуглав" и дел е од еден друг поголем текст. Придружен дел на овој текст беше и едно интервју кое Vuzoni го направи со Вулкански некаде 1992-та и кое беше објавено во една од книгичките во шест примероци, од кои Маргина нема ниту еден, такашто тоа интервју (според некои индикации доста значајно,

бидејќи самиот Вулкански открива некои "автопоетички" шифри за провалување во неговите текстови) може да се смета за загубено (по потрагата што ја преземавме). Ако некој во градот има примерок од таа книжичка ("У теби више од тебе", со Пикасо на кориците) љубезно го молиме да ни ја позајми.

Во оваа прилика би сакале да посочиме и на уште еден македонски уметник кој во сферата на ликовното творештво е некаков тип на "манирист", но и многу повеќе од тоа, што фино го покажува и изложбата "9 1/2" во МСУ, кадешто делата на Ацо Станковски (за него станува збор), со својата "моќ за комбинирање" и со големата сликарска вештина (толку нетипична за нашиве простори) оставија апсолутно супериорен впечаток. Во една од следните Маргини ќе подготвиме еден голем тематски блок за, според нас, најзначајниот уметник во Македонија, А. Станковски.

Во третиот дел ви пренесуваме две стрип-табли од едно чудно типче, "некаде од внатрешноста", кое се потпишува како Herman Hess, и чија трага води некаде во насоката на Терористичкиот Бенд Трачери. Бидејќи нашето стрип-списание Лифт е хибернирано, двете табли ги објавуваме во Маргина ко некакво најелементарно претставување на господинот Hess, околу кој се плетат мистериозни "провинциски приказни". Се надеваме дека во еден од следните броеви (Лифт/Маргина) неговиот (и литерарен) опус ќе биде пообемно претставен.



РАЗГОВОРОТ ГО ВОДЕШЕ АBBE BUZONI

И Б Р А Х И М Б Е Д И

МАРГИНА ИНТЕРВЈУ



Беди, кажи ми колку долгу се бавиш со уметност?

Беди: Вака, некаде од 1973 година. Имав еден роднина кој имаше голема библиотека и атеље, јас таму се привлекував, фасциниран, и така... Потоа тоа средно уметничко, интересно што јас и од таму имам позитивни искуства пред сè затоа што таму „учиш занает“, акцентот е на праксата, а освен тоа бевме навистина добра генерација, дури мислам најдобра, Пепси, Панта, Славчо, Штурец, Станко Павлевски, Благоја Маневски... Интересно е што во тоа време со една руска супер-осум камера снимивме три филма Ајкула, Слепец слепци води и Ајкула два. Тие филмови денес се кај Љупчо Бојаров, мислам.

Значи, во времето кога се појавуваат Секс Пистолси, четири години пред Спилберг да ја сними својата Ајкула, ти го завршуваш уметничкото училиште. Тогаш уште бевте хипици, така?

Беди: Зафркавав. Јас, впрочем ко и денес, бев вон тоа, потполно. Од таа 1977 до некаде 1981, кога се запишав на Академија, јас сум потполно слободен, освен што волонтирав кај Хаџи-Бошков, што е исто добро искуство...

Ти си првата генерација на ФЛУ?

Беди: Да. Тоа беше супер. Без предрасуди, без традиција, вкупно, комплет и професори и ученици, бевме некаде околу триесетина, професорите беа одлични, Мазев, Кондовски, Маневски... Имавме настава во природа, се расправавме по цел ден, „теоретизиравме“... Проблемот настанува по завршувањето на факултетот. Дури тогаш си некако изгубен...

Но ти не беше. Отприлика тогаш вие неколкумина „стари пријатели“ (Перица Георгиевски, Ацо Станковски, Сениша Цветковски, Игор Тошевски, Златко Трајковски?!)

го формирате ЗЕРО, така? Тоа е една од позначајните работи во македонската уметност во осумдесеттите, иако тоа некои сè уште не го сфаќаат, имаш таков впечаток? Впрочем, никогаш ниту вас како група ниту тебе лично таа „академска“ (читај) полу-образована и вон сите можни токови на современата уметност) критика не ви обрнала некое внимание. Или се лажам?

Беди: Не се лажеш. Во монографијата за историјата на македонското сликарство Соња Абациева не го ни спомнува Зеро, што е...

Кретенизам.

Беди: Не, немој така. Слушај, тие осумдесетти, посебно тој период 85-89, мислам дека се прилично важни за нашата уметност. Не само заради Зеро. А Зеро, инаку, некако настанува, тоа морам да го спомнам, под закрилата на тогаш отворената чајцилница Галерија Седум, која беше некаков вакумски, анти-простор меѓу „моќните“ институции, универзитетот, ФЛУ, музеите и Уметничката галерија. Таму се собираа буквално најразлични можни луѓе и богами „зрачеше“, беше интересно.

Беди, да го разбиеме овој хронолошки тек. Дали се чувствувааш како УМЕТНИК, со големи букви, или ти е блиска идејата за вештина, занает, или едноставно се работи за некаква мистика, предестинираност...

Беди: Па не сум баш уметник. Да речеме, зен-градинар. Се будам, ја чешлам земјата во градината, преместувам камења... Или суфист. Или „постмодернист“ во смисла на еден човек од дванаести век кој вџашено стои пред портата на една џамија во Анадолија која е направена од сталактити, во еден, така, кубистички стил, и врз која, зависно од времето на денот, сончевите зраци формираат портрет на девојка, кој дневно постои една минута, да кажеме, доколку има сонце. Холограм!

Кажи ми нешто за Турскава чаршија која заинат засекогаш ќе ја нарекувам Турска, ко некаков мал јазичен пиетет кон Турците што ги истеравме пеесетите. За сите тие приказни кои ти внимателно ги регистрираш, за тоа некакво урбано јадро на Скопје скриено тука некаде, можеби во каналот што ја сече чаршијата, јадро од верска толеранција, респект кон муштериите, почит и трговија...

Беди: Чаршијата за мене е ризница, веројатно доста значајна и за моето творештво. И да, знам доста приказни за чаршијата, во Безистенов во кој седиме, на пример, се продавало платно, а еснафчиите во стаклени тегли по аглите чувале исушени цветови и гореле цимет и лимунова кора за да создадат фина, пријатна мирисна атмосфера.



Еснафот е рбет на таа, па да ја наречеме граѓанска култура, трговија, толеранција, почит кон другиот... Чаршијата е место на среќавање, знаеш, четири улички па плоштадче, како што во еден приморски град сите улици водат кон морето, тој фетиш овде е средбата...

Инаку, Чаршијава заживеа одново со Ликовната академија, на почетокот на осумдесетите, луѓето почнаа да излегуваат и навечер, но полецка прекинаа некаде 87-8-та, па после дојдоа фрките и денес бавно луѓето, пред сè младите, пак некако се враќаат во Чаршијава.

А тоа што градов не вложува ништо во еден од своите клучни симболи, во својата „копча“, бидејќи она што Македонија е на Балканот, да речеме, тоа е Турската чаршија за Скопје, сврзано ткиво. Кажми што ти пречи во чаршијата, сепак да не ја идеализираме премногу таа каллива неосветленост по која шпартаат полициски комбиња.

Беди:Што ми пречи во Чаршијата? Кино „Напредок“, тоа е одвратно, таму и онака никој не оди, тоа треба да се окупира и таму да се направи културен центар. Вака, среде тие „сакрални струења на историјата“ „Напредок“ со својата порно и кунг фу програма делува ко навреда. Но, сè уште има многу добри простори во Чаршијата, треба само да се исполнуваат со содржини.

Еден од тие простори е неодамна пак отворениот Чифте-амам. Имаше изложба, доста „алкаво“ направена, избрзана, колку шминкерите-уметници да соберат уште по некоја референца во своите бескрајно бедни портфолија... Или не мислиш така?

Беди:Чифте-амамот е еден прекрасен простор, редок, издолжен, различен од другите амами од тоа време, личи на бубачка, змија, бидејќи тогаш архитектурата го почитувала географскиот простор, за Истанбул, се вели, на пример, дека е силуета на облак. Но, во врска со Чифте-амамот и изложбата во него... неznam, убаво е што се отвори, но не знам дали баш на тој начин и тие експрес-луѓе што работат речиси исклучиво за портфолија... Чаршијата е многу повеќе од тоа и треба респект кон таа древност, со многу повеќе внимание треба да се „пенетрира“ во такви простори...

Беди, ти си Турчин, одлично



ги познаваш и сегашните и некогашните „треперења“ на овој, и покрај сè мултикултурен град, кажи ми за таа „турска“ компонента на Скопје? И дали траумата од преселбата од пред четириесетина години сè уште е длабока или жива?

Беди: Турците беа граѓанската класа на Скопје, и не само во Скопје, туку во Битола, Тетово, Охрид... Турците што се иселија од Македонија делумно беа селани на кои им ги одземаа козите, делумно токму таа „елита“, граѓанштината, која совршено се снајде во Турција и денес таму е влијателна. Но, знаеш, тоа останува, имам еден стар вујко во Турција, осумдесет години, иселен 54-та, тој и денес со саати врти едно прастаро Искра-радио и се обидува да фати македонски, некој контакт... Знам едни други луѓе кои неодамна за Турција однесоа еден огромен камен од десетина кила, за туршија. Им го нарачал роднината, исто така бивш жител на Македонија, бидејќи сосема е друг вкусот на туршијата покриена со камен одовде. Хаос е тоа, таа поврзаност...

Кажи ми за современата македонска ликовна сцена, нејзиното место да речеме на Балканот, но и пошироко, ти шњураш, следиш...

Беди: Пред сè, мислам дека многу помалку се дружиме. Таа криза „одоздола“ влијае пошироко. Нема размена на енергии, старите пријателства се доста издишани, работите се повторуваат, иако веројатно меѓу клинците си постојат некакви струења... Атмосферата не е баш сјајна, но, ете, јас одам на некои ликовни колонии, можеби баш и не сум најкомпетентен да ја просудувам атмосферата...

Знам дека тебе тоа ти е најважно и извини што дури сега зборуваме за она што е всушност придвижувач на целиов овој разговор, и што пред сè те легитимира - твоето творештво. Негде прочитав „три фази“, точно е тоа?

Беди: Да речеме дека постојат некакви три фази во моето творештво, до сега. Прво оди тоа бавење со гранките, земјата и конопот, втората фаза е, да речеме, проблемот на светлината, стакленцата, огледалцата, а сè потекнува всушност од гледање на тоа како светлината паѓа на керамиди. Знаеш, како пловење на риба; таа со секое движење создава десетици водени форми низ тие бескрајно ситни бранувања, но таа тоа не го гледа, ко и ние целиов хаос од честички во кој сме. Замислувам едно огромно „трето око“ што нè посматра во чајцилницава во овој неверојатен преплет од чадови, честички и светлини... Кој знае на што личиме! Тоа е скулптура, отприлика, фаќање на невидливи аури... Најновото творештво ми е некаков тип рециклирање, некаква „пренамена“ на веќе употребени, главно стари предмети, им го менувам



контекстот, но не драстично како Дишан, на пример, туку, така, камелеонски, одвај видливо, некакви аранжмани што ја вклучуваат и димензијата на мирисот. Инаку, имам во план еден проект на Мавровско езеро, ја знаеш онаа црква среде езерото, која е потопена, но чијшто крст на врвот понекогаш сирка од водата. Проектот е следен: со подводни камери се снима потопената црква и со помош на видео-бим истовремено се прожектира врз еден вештачки облак, така што имаме „превртена перспектива“, водата сосе црквата е на небото! Вториот проект во план е перформанс на Дојранско езеро, некако да се обележи тоа исчезнување, таа игра на простор и непростор...

Дали те мачи проблемот, што јас некако го согледувам, дека твојата креација страда од она што Авицена го нарекува не-гледање? Ретко кој ги лови тие „ситни бранувања“ и тоа мноштво референци, иако во тоа можеби и е играта, не порекнувам.

Беди: Не ме мачи.

Дали некој ти го помага творештвото, пред сè мислам финансиски и пред сè мислам на оваа тажна само-сожалувачка и цицијашка држава која, со дебелиите задници потонати во бедните кабинетски фотелчиња, вели „Обратете се во Сорос“. Сега, ако Сорис отиде т.е. остане јабана и нè откачи, мислиш ќе се разбудат малку бирокративе, да сфатат што им е работа?

Беди: Не ме помага никој, а и кога акам навака-натака низ Македонија проучувајќи го тој често волшебен простор, тоа го правам со свои пари што ги заработувам ко театарски сценограф. Помошта е во друго, луѓето отприлика знаат што ме интересира, и понекогаш ме насочуваат, „иди види го она дрво во Радовишко“, или она ритче, куќа... Тоа не е мала помош и за тоа сум благодарен. Начално, немам големи трошоци, цигари и чај, толку, другово го давам за тие „езотерични“ проекти. Но, ако тргнам да ги реализирам овие „технолошки комплицирани“ концепти, богами ќе требаат пари.

Што мислиш за заедничката креација, по искуството со Зеро, и во светлината на ова што велиш, „го нема веќе она дружење од осумдесетите во градов“?

Беди: Зеро беше чуден феномен, пола група пола девојка, ха! Секој си тераше свое, но ги наобавме тие зеднички јазли и имаше пар интересни проекти... Сите тие се снажни креативни личности



и без Зеро, но мислам дека Зеро е добра состојка во сите наши кариери поединечно...
Од друга страна, таа грешка што не нè ставија во Антологијата...

Една од многуте, грешки, една од многуте луѓе, госпожата Абаџиева, што баш и нема некој посебно осетлив „сенз“ за подземните води на уметноста. А уметноста целата е подземна вода, така, со повремени мочкања надвор, колку да им ги попрскаме кондурите на бескрајниот пролетеријат и тие пар државни чиновници - мислам дека ги набројав сите во државава, ако ја исклучиме старата баба на Неџо која почина минатата недела. Беди, еден ден ќе се качам горе - а богами се пробивам! - и ќе почнам да ви го враќам шприцкањето, вода и небо, така!? Доколку и ова веќе не е тоа, „интерен разговор“, гаѓање со шампити, веселба за сеирџиите. Или, ко во Бетмен, одозгора да им пуштиме пар бомби со гас за смеење, па да одлепат малку сериозните морони набутани по синекурите, а ние...

Беди: Да одлетаме за Турција?

Ма каква Турција, hoću sad i hoću sve!

Беди: ХА! ХА! ХА!

1



Илустрациите во интервјуто се цртежи и фотографии од инсталациите/скулптурите на Ибрахим





слики: Christen Karlstad



ПАНДАЛФ ВУЛКАНСКИ

ВО ТЕБЕ ПОВЕКЕ ОД ТЕБЕ

„Јас не можам да добијам друго тело, ниту можам да влезам во инаква состојба на постоење, а сè заради желбата по тебе...” - му рекла принцезата на самурајот.

Му рекла лисицата на лавот, што? Дека сите траги водат кон него, а ни една од него.

Аналогијата е тајна истоветност, мали господини. Дури и поврзувањето...

Госпожа Сенка?, му е некому, на ум?

Единствено тоа: доволно е да се вовлечеш во она што изгледа како „пренесувач на метафората” - да речеме: желка, топче лук -, и тогаш се тркалеш како бодликаво прасе, се кострешеш како еж, или како ти текне: се укупуваш ко бубамара („со стапала долги како детски гробови”), смрдиш, чекориш наназад, кричиш, трепериш, конечно пронаоѓајќи и други кожни вреќи за полнење со цвеќиња и миризливи смоли (тела, за балсамирање!, разбираш?), и инакви состојби на постоење, така ли. Сè заради желбата по тебе.

Постои еден славен пример, или како што фабулозниот господин Р. Барт формулира: „фрагмент од љубовен дискурс”: Еден мандарин бил вљубен во една куртизана. „Ќе бидам ваша”, рекла таа, „откако ќе минете сто ноќи чекајќи ме на столчето во мојата градина, под прозорецот”. Но, деведесет и деветата ноќ, мандаринот станал, си го земал столчето под рака, и заминал.

Што уште има тука да се види? Оди една, па друга, па трета сликичка. Меѓу нив помалите, како канали, со таа војска на креатури (буква - creata!) што низовите од слики ги поврзуваат во концепт (зачнуваат едно дете-мутант!), да речеме според системот на метастази, или вируси не дај боже, за кои исто така е развиена контраиндикациската литература.

Контаминација, дисеминација. Поленски алергии што создаваат таков хаос во



церебрално-гениталните зони што.

Т.е.: капењето, слузта - се болка; капењето, слузта - се радост. (Затоа еден глувчешки совет што го дал Хераклит: останете со сува душа!)

„Постојат два начини на мислење: фундаментален и трамбулински. Фундаменталното мислење, од, да речеме, Хегеловиот тип, е она што непрекинато се потпира врз сопствената основа. Повеќе го сакам другиот начин на мислење кога секоја следна мисла се одбива од претходната, според принципот на трамбулина - се отфрла од отскочната даска. Затоа секоја моја наредна мисла во однос на претходната тежнее да биде во ортогонална проекција”. (М. Епштајн)

Така што елипсоидните дребулии не да имаат врска, туку се во функција на клинови; дури: едни од помускулестите каријатиди (тие „колофони на сомнежот”, можеби самите маргини?!) што ја придржуваат ледената плоча, покрај, се разбира, четирите желки, слоновите и Атлас.

Во еден момент (на тајна истовестност!) некој замолува некогаш нешто да придржи, и ете! Во рацете имаш тони мраз што се топи на тој начин што предизвикува појавување на најневеројатни форми, речиси како фигури изрезани во шимшир, тисовина, живи огради што ги делат објектите и субјектите, емиторите и приемниците, со така наострени шилци што.

Што готово, би можело да се рече. Секој знак е одреден само диференцијално спрема останатите.¹

Или: „Дрвото е дрво, а плодот е ништо”.

Или: „Те сакам, но бидејќи необјасниво во тебе сакам нешто повеќе од тебе - предметот мало а, јас те осакатувам”. (Ж. Лакан)

* „Кај Мохава индијанците Чврачот врача обично над оние што ги сака...

Потоа сонува за сексуални односи со сенката на жртвата на маѓепсувањата, а тие соништа се мошне убави, па тој, обземен со копнеж, сака да умре, за да може, сега и самиот сенка, да ѝ се придружи на саканата“.(G.Devereux)

„Како секогаш свежа изгореница”, би можело да се каже, ја чувствуваше Пандалф Вулкански - можеби би згрешиле ако кажеме: госпожа Сенка; подобро: нејзиното отсуство, како едно меурче на кожата, во кое, како во кугла, се наоѓаат секакви: Левенхуковите човечиња, Зевсовиот дожд, а богами и: вирусите, тројанските коњи, логичните бомби и црвите.

Зошто го велам тоа? Да сирнеме низ меѓичката (!?), уважувајќи го ефектот на ретроспективна дисторзија: „ти си ми како дел од телото, како раката”, зборуваше таа исчезната хероина во набабрените - можеби би згрешиле ако кажеме: облаци; мевови („вреќи на зборови”, како што би рекле одредени африкански врачевачи*) под таа оцртана површина. Како дупли дна, би можело да се рече, сликите фатени меѓу магнетите на земјата и небото, фалусот и вулвата, материјата и црните дупки, како каријатиди, што друго.

Со стапчето (фалус?!) на момент да се задржи струполувањето, и да се слизне низ одвајдоволниот отвор (вулва?!).

Но, тоа веќе е филм.

Секогаш кога помислувам на стрипот (воопшто: на „концептуалната уметност”, вештината на преградувањето, компјутерските игри со многу прозорци во кои се наоѓаат нови многубројни прозорци, лифтови, тавани, визби - целиот тој делумно изветвен психоаналитичарски корпус, што наликува на франкенштајновиот пачворк, или на Голем, тоа купиште екстремитети како еден ruzzle од „лаги” што ја создава треперливата, испресечена вистина, еден зоетрап-стрип) ми паѓа на ум (како што, веќе рековме, сенките паѓаат од сидовите, толку бавно како капките /оној мраз!/ што го длабат она дно?!). Емпедокловото сфаќање на окото и гледањето: окото го градат (според Платоновите „Тимеј”) огнот и водата; огнот е раздвоен од водата со мембрани направени од мошне ситни пори кои спречуваат водата да продре внатре, а на огнот му допуштаат да излегува надвор, за да го сретне предметот на гледањето.

„Местото од каде му приоѓам на овој проблем всушност е променето; тоа не е баш



внатре, а не се знае дали е еднадвор”. (Лакан)

„Извор среде поток”, ми се чини, понекогаш, „госпожа Сенка”, тоа непрекинато отстапување, а пак (на ретки места, за да се добие впечаток на светкање, како ѕвездички втиснати во напудрена кожа, или „несигурни одблесоци од криво и изгласено огледало”) полнење на тие избледени линии што се простираат како меридијани, темплуми, ровови изгребани во ‘рѓата на оваа една единствена огромна линија. Или капилари (тие потоци), доколку се држиме до пејсажот на човечкото тело, до сликарските маниризми.

Сакам да кажам: „Призраците што оттаму излегуваат, со крв не ги храневме ние”. (Лакан, според Фројд)

Сакам да кажам: болно клокоткање, „внатрешно крварење на меланхолијата”, струполување во себе*; и така можат да се разберат зборовите на принцезата кон самурајот.

Bissula (спретна, млада варварка; двоење на извор...) и Torrentius (самурај?, или само еден вжарен дел на протекувачкиот /како понорница?, или амфикарпичниот?!**/ Пандаф, што бара разладување?)!)?²

Всушност ништо: „врзани енергии што се движат кон сопствената смрт”; игри на неутрализирање, деактивирање на сапунските меури, супституции, инверзии. Раскошот на тркалцата од чад, сите тие метафори, додека блескаат крлуштите под камењата, или плуваат мртвите надуени риби затоа што се прејале со малите. Стрип.

Вергилиј опишува две врати што водат од светот на сенките: првата, од слонова коска, но низ која излегуваат само измамничките призраци; втората (помалку накитена?!) е направена од рог.

Бидејќи се приближува два без дваесет минути, времето што го одредивме за завршување на семинарот, треба да донесеме одлука за „излегување”.

Ми дадовте сликичка, со намери за кои можам само да нагаѓам: малку да се зашемети милитаристички опуштеното самурајско говедце; љубопитство.

А всушност, без намери: „целисходноста исчезна и моделите се тие што нè генерираат”.

За што повеќе на следниот час.

* „Болката непрекинато во душата на Рената копаше црн бунар, сè подлабоко и подлабоко забодувајќи ги лопатите, сè пониско и пониско спуштајќи ја својата кофа, и не беше тешко да се предвиди денот кога ударот на ашовот ќе мора да ја пресече и самата нитка на нејзиниот живот “.(В.Брјусов)

** „...кон нејзиниот поглед и нејзиниот бакнеж, како што коренот под земја тежнее по влага“.
(В.Бјусов)

„DYSTYHIA“

Од друга страна, може да се замисли едно, што поради меланхолија што поради ветрот што сосредоточува и распрснува во еден ист момент, избледено говедце (Пандалф?), во црна сомотска наметка опшиена со свончиња, како, налик на Херекле речиси збудален од љубовта кон адската Мелеагрова сенка, талка по, да речеме, асфоделските полиња, изложено на невидливиот „ветар што ги свива само сенките“, и на тој непрекинат самрак во кој одразите се двоумат како слабо привикани духови, останувајќи заглавени во, според Вергилиј, вратата од слонова коска, вратата од рог, немојни да отидат било каде.

Потоа, во обликот на сопствената сенка на земјата, треба да се ископа дупка, да се стави крај неа смарагд, а потоа треба да се налегне врз дупката и да се положи сопственото семе како зборови. Доколку смарагдот се распрсне, направен е грев. Доколку не, тој измислен јунак, глумчешкото говедце, може слободно да се врати во селото и да се ожени со Мелеагровата сестра.

Падна палецот во лонец, на приказната тука ѝ е конец.

„Нивните (понатамошни) животи се обвиткани со темнина како коските со месо, а нивната смрт со молчење како коренот со земја“.



„ШТО Е ТОА СЛИКА?“

На оваа сликичка се гледа како глумчешкиот јунак ги стиска каротидните артерии, со што тој, всушност, себеси сака да се доведе во состојба на кароза, т.е. во халуцинации и фантазмагории. „Денес како во тоалетна шолја да сме сонувале“, е цитат на Музил, кого господинот глушец, лажниот автор на стрипот, се чини, пристojно го познава, но, се разбира, не како нас. Тука е и олукот што ги исфрла полумртвите или само зашеметени пајаци, и лавабото (шолјата, лоша илустрација) во кој исчезнуваат тие неколку бубачки со кои детето си играло, трупајќи ги врз хартиените бродови и мерејќи колку долго можат да бидат под вода.

„SHIZA НА ОКОТО И ПОГЛЕДОТ“ (или „НАСОКАТА И СВЕТЛИНАТА“)

Цртачот на стрипови, драги глумци, можеби не е „лекар на убавината“, каков што беше, да речеме, господинот Леонардо, но ги секцира „нештата“ на таков начин што неодоливо ги привукува аналогиите како на првите анатомски маси на Версалиус, така и на бесконечното делење на материјата со судирање на честиците, или на господин Вазарели, да не одиме понатаму во декоративното минато. Можеби со таа асептична димензија повеќе, фиктивниот дезинфикуван цртач на стрипови? А можеби сепак и понатаму изложен на нови (лудиони, црви, цефалоподи, моликази?!) видови инфекции? Како и секаде, и тука добро се вклопува говедцката теорија на неодреденоста: кога се гледа говедцето не се гледа говорот; кога се гледа говорот не се гледа говедцето, за што два-три збора изрече и прочуениот лекар Авицена: „Што би се видело кога никој не би бил присутен тоа да го види?“ А што не би се видело и некој да е присутен? Не би го виделе волшебниот свет на говедцата глумците Толосите мачките рибите Крблите, но можеби би слушнале одредено чкрипење на нашата рскава линија која бавно, како цвет-месождер, и ветвејќи се, нè вовлекува во закривеност што сосема наликува на една софистицирана црна дупка. Значи, евентуално би се слушнал цвилеж, ако има некого да го слушне.

„ЗА СУБЈЕКТОТ НА ИЗВЕШНОСТА“

Освен трамбулинскиот начин на гледање на сликички, говедцето го развива и нему повеќе соодветниот punchbard-систем: во една издупчена и изабена (намерно!) кутија (која господинот Докторов, доколку сеќавањето не мами, ја споредува со стара девојка) се спуштаат хартивчиња наменети за играње на среќа, а во овој случај тоа се сликички од кои се раѓа еден колажиран монструм. Кутијата за среќа, значи, ја игра улогата на јајце-инкубатор за тие генетски експерименти на вкрстување на рубиковата коцка со стаорец. Се шегувам, иако има нешто, чувствувам, матно и подземно во сево изречено. Госпожа Сенка, му е некому, на ум? Или кадифеното говедце како ејакулира во земјата, инспирирано од една те-ве репортажа за исчезнати племиња? Дијафани сликички, тоа се спушта. Нештата не се ниту просирни ниту едноставни, за што освен теоријата за неодреденост има што да каже и говедцкиот принцип на анаморфоза, откриен за време на прочуените пелагоскописки експерименти на замрзнатото езеро.

„ТУНЕ I АВТОМАТОН“

Принципот што тука се назира е наполеоновски: „своите планови ги правам според соништата на моите заспани војници“.

И треба да се запомни: за влегување во текстот не постои еден клуч, туку цел комплет, при што треба да се знае како користењето на калауз така и развалување на вратата.

А на приговорот: „Обично одмерување на силите - ете, тоа си ти“, не треба да му се даде особена важност. Што друго може да се биде?!

Треба да се влезе, продре, освои. Да се забодат знаменцата во тоа од спротивставување уморно ткиво исто како што на сите познатото говедце ги освојуваше ледените пространства. Тогаш благо треба да се просврдла, додека не потечат неколку капки крв (крокодилски солзи), знак за предавање.

Сте прочитале, сте разбрале, сте освоиле.

Јасно дека се шегувам, така, малку, и самиот, заебунет.

1989.

напомена: Сите наслови во текстов се преземени од Жак Лакан

ЕДНА МОЖНА ИНТЕРТЕКСТУАЛНА ВАРИЈАНТА ЗА ЧИТАЊЕ НА ТЕКСТОТ „ВО ТЕБЕ ПОВЕЌЕ ОД ТЕБЕ”

(или ИСТОРИЈА НА ФАЛСИФИКАТИ - ИСТОРИЈА НА ПАЛИМПСЕСТИ?!)

Можна „техно” варијанта за читање на текстот „Во тебе повеќе од тебе” е буквалната компјутерска интерактивност (не онаа од Теоријата на литературата). Еден од клучните принципи на интерактивноста (или хипер-текстот, што овој проект всушност е) е можноста за едно комотно разгледување на сите напластени слоеви врз „една” површина. Во овој случај, површината е екран, т.е. оној поширок, „мета” простор каде што се случуваат промените на рамништата, каде што се вртат фасетите и се клика со глушецот. (мојот главен јунак, говедцето, им држи едно себеразоткривачко, исповедничко предавање - како некаква едновремено и потврда и пародија на Лакан - на суштества што се нарекуваат глумци!) Зад тој примарен слој од шест фасети (кои реферираат на цело чудо елементи „во длабочините”, такашто во рамките на овој основен „шестоаголен” простор - во склопот на своето „предавање” говедцето и самото користи „интертекстуални” методи - се вметнати и графики /Дирер и друго/, слики /Ацо Станковски, специјално за овој проект/, стрип /Бобан Пешов, спец. за пр./ и мала анимација /Небојша Гелевски, спец. за пр./) се наоѓаат делови од автентичните предавања на Лакан, како и некакви хипер-текстуални понирања од основното мени (на пр. ако го одберете - со глушецот! - зборот глушец, софтверот ве носи во друг простор кадешто имате цртеж на глушецот и некои елементарни податоци за него; од таму пак можете да се вратите во основниот „расказ”, а можете и да продолжите да



талкате, по волја).

Главна цел на проектот (пак повторувам: во неговата техно-варијанта, бидејќи текстот првобитно и не беше замислен како хипер-текст) е што пошироко да ги искористи можностите на овој нов медиј - хипертекстуалноста, всушност да ги „размрда“ сфаќањата за тоа што воопшто значи медиј и палимпсест, бидејќи во случајов станува збор за еден мултимедиски палимпсест (расказ, предавање, епистоларна исповед, мала илустрирана енциклопедија, стрип, филм - овој проект едновремено е сето тоа, без да биде заробен во оклопот на било која од наброените форми).

Но, на крајот, се разбира, ова е само една (веројатно изнасилена) сугестија за читање. Можеби сепак (вон секундарните технолошки „китења“) во основата на сè лежи сказната, некаква митска наративна матрица, во овој случај речиси „детска“ приказна баш за говедца и глумци, вон алегориските лупи. Благодарам.

П. Вулкански, ноември 1995.



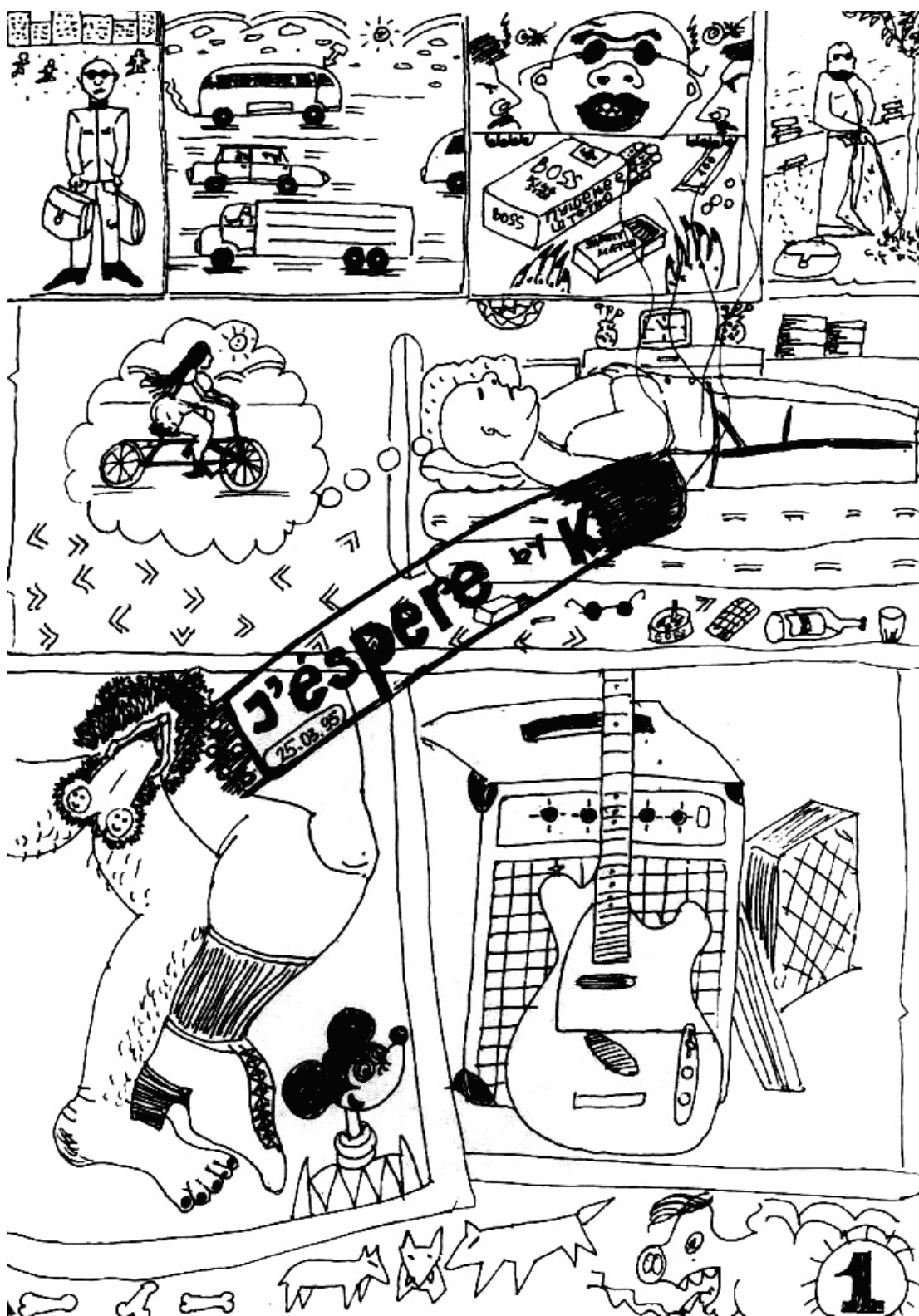






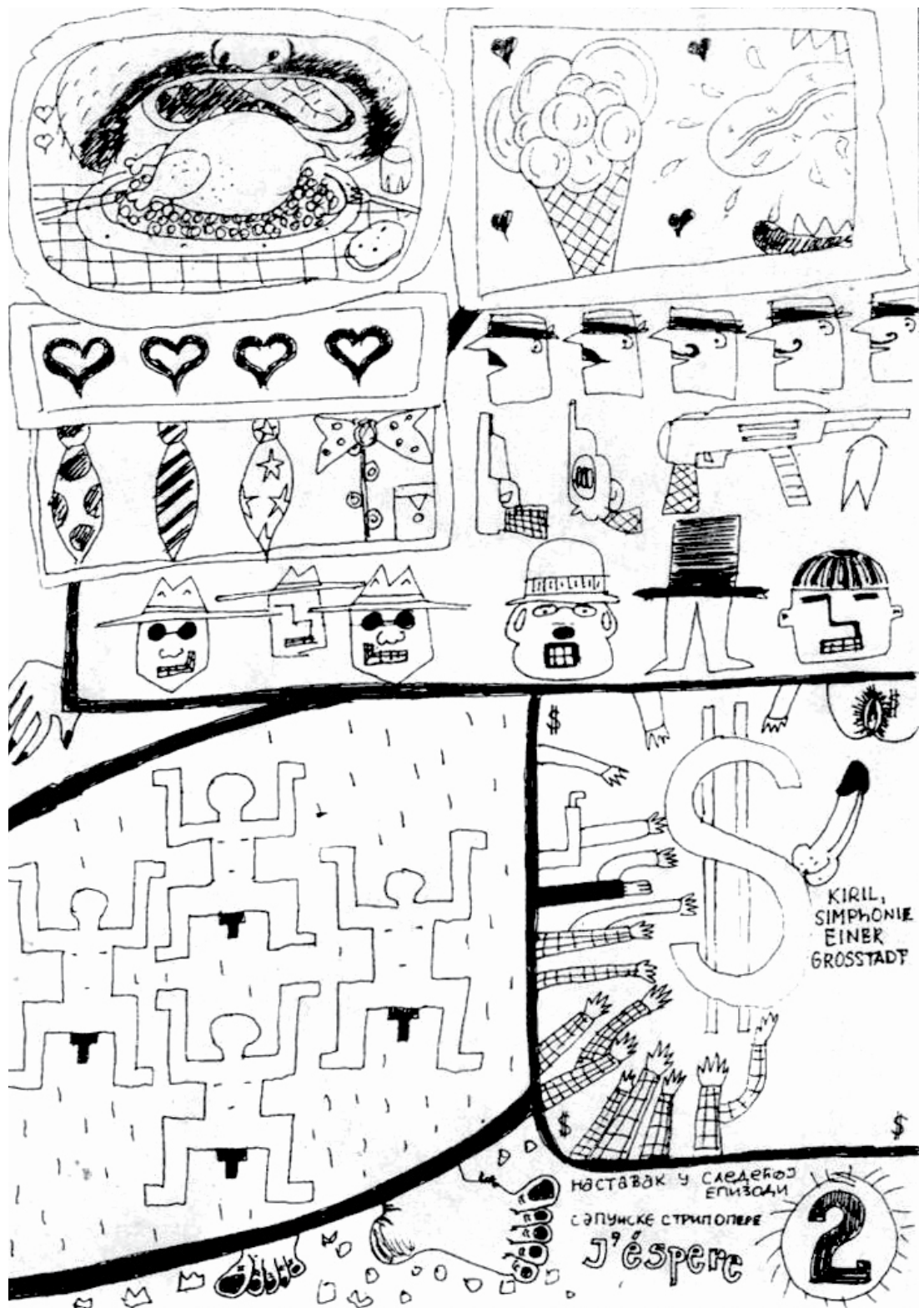
HERMAN HESS

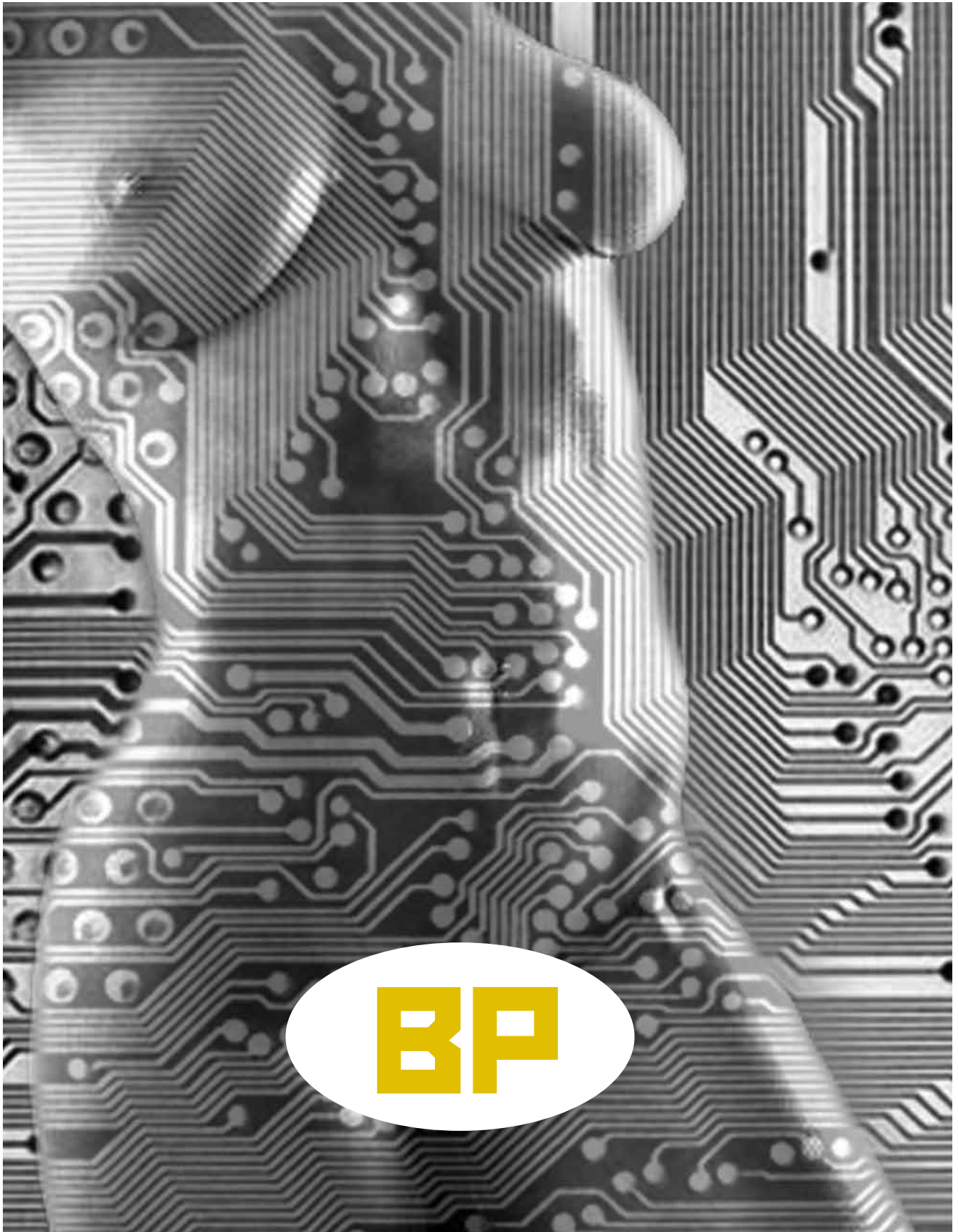
ЈУЖЊАЧКА УТЕХА



HERMAN HESS

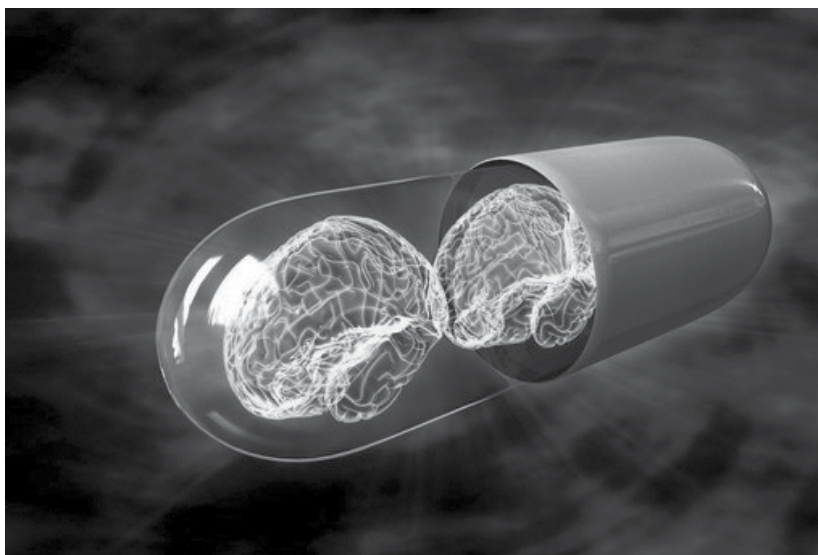
ЛУЖЊАЧКА УТЕХА





KARLO PIRC

CYBERSEX, SMART DRUGS & TECHNOCORE



И покрај напредокот на науката и технологијата и нивните оптимистички ветувања за убавиот нов свет,

кадешто ќе работат машини наместо луѓе, во 1993 година во развиените западни општества живеат во сиромаштија повеќе деца отколку пред две децении. Бројот на тинејџерски бремености е поголем од кога и да е порано, резултатите на матурите се сè попозителни, бројот на убиства и самоубиства извршени од млади е трипати поголемо во споредба со оној од пред дваесет години. Од таму можеме да заклучиме дека оваа генерација на тинејџери живее под можеби најголемиот стрес во целокупната понова историја.

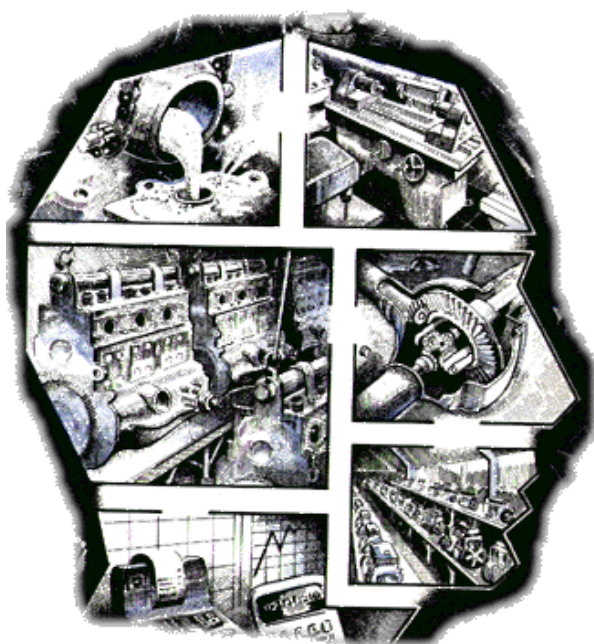
Сексуалните искуства на младите се појавуваат изненадувачки рано. Над 30% од 15-годишни девојки веќе имале полови односи, што претставува изненадувачка бројка во споредба со двата проценти од 1979 година (податокот е од американските истражувања, но тој тренд може да се забележи и во останатиот развиен свет). Како последица можеме да очекуваме доста зголемен број на случаи на СИДА кај младите. На младината денес многу повеќе ѝ е достапен цел куп зависнички и опасни дроги отколку на нивните родители, што биле во шеесеттите години пионери на тоа подрачје. Покрај класичните дроги - марихуаната, кокаинот и ЛСД-то, се појавуваат и нови убиствени препарати, како што е crack-от.

Од друга страна пак, младите покажуваат многу повеќе зрелост отколку нивните претходници. Денес голем број тинејџери се принудени, поради економската

криза и големиот број разводи на нивните родители, да ја преземат улогата на возрасните во семејството. Бремето на зрелоста им налага и поголемо познавање на политичките и социолошки теми, како што се расизмот или екологијата. Многу млади се свесни за својата потенцијална политичка моќ и тоа и го искористуваат. Други пак своите способности ги насочуваат во нова технологија, како што се компјутерите, за што се далеку поподатливи отколку возрасните, и со тоа се обидуваат да ја ублажат општествената криза. Некои се веќе организирани во групи на врвот на новите општествени случувања и се обидуваат да ѝ дадат на иднината барем една позитивна нота. Во овие тешки времиња децата растат брзо, но тие се поиздржливи и поистрајни и подготвени за иднината што ги чека. Новата ТВ генерација е вкалупена во каледоскопски свет, кадешто во дваесетминутни секвенци се изменуваат решенија на животните проблеми, увеличани историски настани, од католички церемонии до масовни убиства, без каков и да е концепт - психолошки, социолошки или етички. Тој гулаш од документарни драми, репортажи, филмови, мини-серији, видеоспотови, трагикомедии, играј-и-погоди томболи и семожни нивни комбинации се меша во аисторичен фалсификат - семожен сатараш, што со сласт ќе го јаде само фиктивниот просечен гледач. Пресекот на телевизиските производи се движи од извонредно реалистички, што снимателите ги создаваат целиот свој живот, до наједноставните наменско изрежирани забавни емисии, што се проткаени со вештачка искреност и карикирана стварност. При тоа телевизијата е постојано on-line, хипер-реален виртуален свет, во којшто живеат мали телевизијци, луѓе за коишто никогаш не можеме да бидеме сигурни дали постојат во нашата стварност или не. Најкарактеристично за новата поплава од инфо-забава е сè поприсутното чувство на недоверба. Она што го гледаме е секогаш „речиси“ доживување, но никогаш не можеме навистина да го почувствуваме, да го опипаме. Нема никакви физички поттикнувачи, како што се болката, страдањето или уживањето, што би биле поврзани со нашите нервни завршетоци. Тоа создава перманентно дистанциран однос на гледачите, чувство дека тоа се случува во некој друг свет. Друг важен фактор е и објективноста. Во денешниот свет сè поголемо значење добиваат јавните медиуми, особено телевизијата, како главни обликувачи на јавното мислење. Телевизијата како неинтерактивен медиум е идеален полигон за политичка манипулација. А технологијата потребна за тоа веќе постои. Компјутерската обработка и преработка на фотографии и видео снимки е веќе толку развиена, што не може да се утврди дали снимките биле ретуширани или не, а тоа буди сомневања во врска со автентичноста на доказните фотографии и објективноста на фоторепортажите. Кога компјутерската анимација ќе се развие до таа мера, ќе биде практично невозможно да се прави разлика меѓу реалните и вештачки создадените настани прикажани на ТВ или во кино. Што секако не значи дека сè што во иднината ќе гледаме на телевизија ќе биде лага. Компјутерското ретуширање е секако еден од факторите што ќе направат уште поголема збрка на пазарот на информации.



И како сè тоа влијае на младите, што растат на тој медиумски полигон? Можеби најголемиот проблем е во сè понејасното разграничување меѓу реалното и виртуалното во нивната свест. Тинејџерите се извонредно приемчиви за светот околу себе и во развојната возраст им е потребен постојан проток на информации, што ги разменуваат меѓу себе и врз нивна основа си градат свое мислење. Поради сè поголемото отуѓување во денешното општество таа река информации пресушува и се случува тинејџерите сè повеќе да ја примаат телевизиската стварност, особено оние делови што им се наменети токму ним, и ги примаат како своја стварност. Токму тоа е клуч на успехот на американската MTV, којашто е веќе толку влијателна институција што дури може да си дозволи антирекламни спотови (this music is disgusting, obnoxious, angry, loud - that's why we play it) и кусите арт секвенци на училиштето за уметност од Лос Анџелес (Los Angeles Art School).



Заедно со тинејџерската поп култура, што ја пропагира MTV се појавуваат и нови општествени облици и начини на комуницирање меѓу нив. Еден од нив е и новиот врв на пост-индустриската субкултура, наречена New Edge.

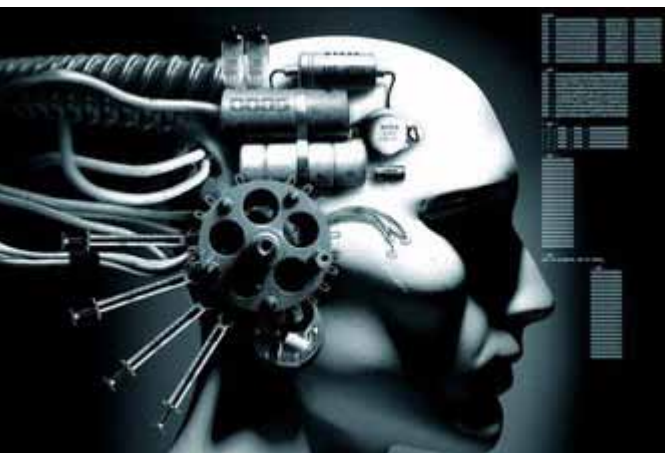
New Edge, што нема никаква врска со новите духовни движења (New Age), е нова пост-психоделична cy-ber-rave култура на младите во деведесеттите. Нејзините корени можеме да ги најдеме во периодот на првобитниот психоделичен расцвет, во педесеттите и шеесеттите, кога се случуваа глобални промени во свеста на човештвото.

Откриени беа многу превези на источните култури и во свеста на западниот човек навлегоа нови облици на перцепција што го променија неговото примање на стварноста. Со помош на халуциногените дроги како што е ЛСД, започна истражување на ирационалните светови. Психоделичноста на шеесеттите обично се припишува на фамозното хипи движење, на коешто денес се надоврзува New Age, а природата на New Edge-от поправилно е да се припише на нивните претходници, на beat генерацијата. Beat гурата како Вилијам Бароус (William S. Burroughs), Тимоти Лири (Timothy Leary) и Ален Гинсберг (Allen Ginsberg), се денденес херои на новиот посттехнолошки или cyberpunk бран.

Cyberpunk-от прво се појави како нова литературна струја во почетокот на осумдесеттите меѓу американските писатели на научна фантастика и предизвика расцеп во дотогаш единствената SF сцена. Самото име cyberpunk, што и покрај многуте дилеми и расправи се задржа, веќе кажува за што всушност се работи. (Маргина веќе неколку пати пишуваше за феноменот на Сајберпанк) Младите

писатели и обожавателите на SF, израснати под влијание на beat-от и на хипи движењето во шеесеттите и седумдесеттите, го устоличија новиот технолошки грал - микрокомпјутерската технологија како движечка сила на творештвото и неисцрпен извор на шпекулации за своите дела. А при тоа со пишување се зафатиле во духот на времето што налага брз, енергичен и концизен наративен стил - како punk или hardcore музиката (превлудувачки облици на субкултурна музика на младите кон крајот на седумдесеттите и во осумдесеттите). Затоа не нè изненадува фактот што сајберпанкерите се прославија со своите куси приказни и новели, што се претежно ноторно депресивни слики на нам блиската иднина. Вселенските империи, сагите за борбата за власт меѓу цивилизациите и гламурозните вселенски бродови беа заменети со прецизно синтетизиран универзум на злоба и насилство, кадешто секојдневието се состои од wirehead киборзи (полулуѓе, полумашини, зависници од електрошокови), електронски пирати, бескрупулозни pusher-и (продавачи на дрога), полиморфни перверзни ликови и други карактери што живеат на рабовите на hi-tech (високо технолошко развиеното) општество. Сајберпанкерите воведоа сосем поинаков однос кон модерната технологија. Дотогашното сфаќање на научната фантастика се засноваше врз делата на великаните на тој вид литература, како Исак Асимов (Isaac Asimov), Артур Кларк (Arthur Clarke) и Жил Верн (Jules Verne), кои својата инспирација ја црпеле од егзактната наука. А познато е дека и научниците дошле до многу идеи токму со помош на нивните дела. Нивниот придонес кон популаризацијата на модерната наука е секако огромен, но она што ѝ недостигаше на Пандорината кутија беше упатството за употреба. Самиот проблем веќе во шеесеттите години сатирично го посочи Даглас Адамс (Douglas Adams) во својот Стоперски водич низ галаксијата (делче од него беше објавено во Маргина 13-14), а докрај со него се справија токму сајберпанкерите.

Руди Рукер (Rudy Rucker), инаку професор по математичка логика и љубител на рок музиката на шеесеттите, му вдахна на софтверот нов живот и скова за него нов



израз „wetware“. При тоа воведоа сосема нов поглед на роботската еволуција. Како остар противник на трите роботски закони на Исак Асимов (Isaac Asimov) (што ги поставуваат роботите во сосема инфериорна положба, како робови на луѓето), на своите „borrer-и“ (следната генерација работи) им вградил wetware (како аналогија на мозокот) и со тоа им создал сопствена свест и независност од луѓето. Мајкл Свонвик (Michael Swan-

wick), некогашен антивоен активист (во шеесеттите) нуклеарниот реактор го поставил како тотем на луѓето со ограбена иднина во свет на постеколошки холокауст и на

радијациски болести. Грег Беар (Greg Bear), денес еден од најчитаните SF писатели во Америка, го деформираше светот со своите нанотехнолошки амеби, ја посочи дволичноста на односот кон хомосексуалните гении и го воведе во секојдневието поимот на Шредингеревият (Schrödinger) парадокс. Брус Стерлинг (Bruce Sterling), член на AAAS (Американско здружение за развој на науката), голем пријател и соработник на Вилијам Гибсон (William Gibson), големиот невроромантичар и духовен водач на движењето - и многу други, го дефинираа тој нов поим, што е во деведесеттите веќе култ: CYBERPUNK.

Вилијам Гибсон (William Gibson) е роден 1948, пораснал и се школувал во американската Вирџинија, од кадешто, по завршеното школување, се преселил во Канада, кадешто сега живее (во Ванкувер) со жена си и со двете деца. Во почетокот на осумдесеттите се афирмира како писател на куси приказни што ги објавувал во OMNI (едно од највлијателните научно популарни списанија во Америка) и во многу други престижни SF ревији. Неговите куси приказни како што е Burning Chrome (ќе биде објавена во следната Маргина!), биле редовно номинирани за највисоки литературни награди во SF жанрот, во 1984-та излезе неговиот прв роман Neuromancer и ги освоил наградите Хуго (Hugo) (по избор на читателите), Небула (Nebula - по избор на писателите на SF) и Филип Дик (Philip K. Dick), гренслем меѓу писателите на научна фантастика. Неуромансер (Neuromancer), што е денес веќе класика на SF жанрот и свет грал на новата, хакерска субкултура, конечно ги воведе новите поими (се појавуваат веќе во кусите приказни), како што се matrix, cyberspace, ICE, neuromancer, console cowboy, jack, wizard и многу други што се денес основа на новиот хакерски сленг. Гибсон беше меѓу првите што ја предвиде виртуалната стварност. При тоа отиде и уште еден чекор напред - ја раздели на два ентитета: матричен cyberspace и мрежа на SimStim-ови. Првичниот концепт на cyberspace-от е битно различен од она што си го замислиле некои теоретичари, и неговата употреба како синоним на виртуалната стварност не е правилна. Cyberspace е хакерски синоним за трите димензионалната компјутерска мрежа, што низ конзоли (трансформатори на дигиталните импулси во нервни сигнали и обратно) преку електроди на мозокот на управувачот се претвораат во 3D просторен регистар. Во неа компјутерите се прикажани како пирамиди во боја што се поврзани со



линиски врски, по кои се преточуваат информации. По тој простор можеш слободно да се движиш (онаму кадешто не е забрането, односно не е опколено со ICE). Тоа е всушност интерен информациски подсвет, кадешто сите учесници гледаат и се движат по истиот простор што е и неговата единствена сличност со виртуалната стварност. Далеку поблиски на популарното разбирање на виртуалноста се Гибсоновите SimStim-ови, што се неинтерактивна верзија на VR, интерактивна ТВ на 21. век, што го решава претходно поставениот проблем со сличен конзолски пристап како кај cyberspace-от. Гледачите (така можеме само условно да ги наречеме) не го забележуваат екранот, туку ги примаат информациите непосредно на нервните завршетоци, што им овозможува вистинско „доживување на програмата“. А ако на SimStim-овите им додадеме уште и интерактивност (можност за учествување во процесот) - добиваме виртуална стварност, вештачка стварност што можеме по желба да ја менуваме.

Грег Беар (Greg Bear): „Нашето разбирање на науката и технологијата во осумдесеттите и во деведесеттите многу е променето. Науката стана главно културно достигнување, на некој начин вид уметност.“

Брус Стерлинг (Bruce Sterling): „Единствена можност за опстанок на субкултурите е во тоа тие да се распрснат, да се разгранат колку што е можно повеќе. Невозможно е да се спротистават на бранот врвна технологија што доаѓа. Идејата за враќање кон природата ја отфрлам со згрозување.“

Вилијам Гибсон (William Gibson): „Никогаш не сум студирал наука, но ја употребувам, како и технологијата, за да создадам во моите романи нови чувства, заднини и атмосфери. Би можел да речам дека го употребувам јазикот на науката на поетски начин. Живееме во свет што брзо се менува и не ги разбираме сите случувања. Затоа мојата работа е да го претворам стварниот, секојдневен живот во фантазија и со тоа да го направам поприфатлив. На некој начин повеќе се занимавам со критика на општеството отколку со предвидување на иднината.“

Руди Рукер (Rudy Rucker): „Од секогаш сум сакал да бидам авангарден уметник и да создавам некаква изопачена научна фантастика, каква што наоѓаме во делата на Вилијам Бароус (William Burroughs). Некоје време мислев дека моите дела извираат од „трансреализмот“. Во „трансреализмот“ писателот излегува од рамките на реалноста со помош на архетиповите на научната фантастика (летечки чинии...) што ги употребува на постмодернистички начин. А светот не е веќе логичен и не може да се опише со такви средства. Денешниот свет го творат информации.“

ПЕТАР МЛАЌАР

ВО КРЕВЕТ СО ШЕРОН СТОУН

Фрагменти за виртуалната сексуалност

Аксиоматика

Уживањето на сексуалноста е нејзиното чувствување. Тоа чувствување се создава од надразби својствени само нејзе, што значи она што е самото сексуално уживање е тоа што ја определува неговата содржина од прецизно дефинираните квалитети за полово возбудување. Суштината на сексуалното е, значи, така структурирана што нејзината физиолошка и електрохемиска градба се психичко чувствување на половото задоволство. Дали таа суштина е структурирана претежно априорно биолошки или историско психодлабински, не е ни важно, важно е само дека ја има вредноста на самото Нешто, значи дека е определена како полова супстанција, којашто се одвива само на одредени визуелни, слушни и тактилни надразби. Субјектот има во телото создаден посебен сексуален апарат којшто кореспондира само со определени надразби, а полињата на нивното појавување се нарекуваат ерогени зони. Значи, надворешната полова информација, психичкиот момент или чувствувањето се така веќе она Нешто, што хемоелектрично во мозокот го зафаќа местото на центарот за полово уживање, а надразбата што ја нарекуваме сексуална е онаа суштина што е означена како сексуално надразлив супстрат. Технолошки, тоа значи дека за полова реакција потребно е дразнење на посебни невротрансмитори, што ја пренесуваат надразбата до соодветните центри во мозокот, или поинаку кажано, чувствувањето на половата наслада значи остварување на половата надразба, а пак оваа има само на себеси еднаква суштина, само на себеси еднаков формален запис.

Виртуалност

Значи, што ни говори погоре кажаното за оној дел на генерирањето на виртуалната стварност што се обидува да го симулира половото доживување во сета негова целост? Односно, како виртуално да се создадат еднакви чувства на полова наслада, какви што ни ги овозможува реалниот полов однос? Тоа секако прво значи создавање на таков систем на надразби, што се квалитативно еднакви на оние што се запишани во регистарот на сензации што го творат половото уживање во стварниот

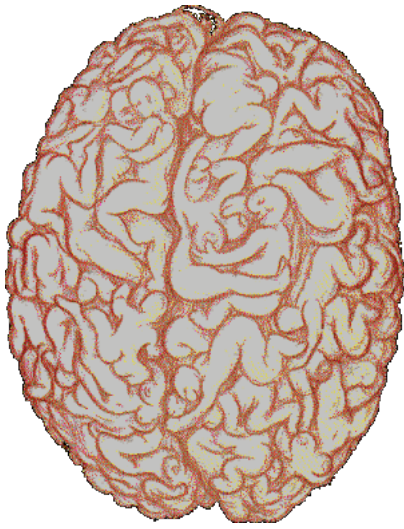
живот. Накусо, ако е женската вагина - без оглед на тоа што би кажала психоанализата за причините за нејзината привлечност - место во коешто пенисот најлесно ја доживува својата полова реализација, што значи дека во неа на посебен начин се создадени услови што ја поставуваат за остварувачка на половата надразба од прв ред, тогаш мора hi-tech направата електронски да создаде таков систем надразби на телото на примачот што нема да отстапуваат од оние што ги чувствуваме при пенетрацијата во женскиот полов орган или при надрознување на другите ерогени места на кожата. А надрознувањето на телесните ерогени зони спаѓа во регистарот на тактилни осети. При виртуалната стварност, при компјутерското водење љубов, со коешто оперираме на денешниов степен, проблемот се појавува токму тука. Имено, како виртуално да се создаде тактилен осет што би бил еднаков на реалниот тактилен осет? Конкретно: како да се достигне физичкиот осет на допир со телото на екранот?

Прегрнување на виртуална слика на жена што плива во просторот и којашто можеме по желба да ја моделираме, со којашто можеме визуелно слободно да манипулираме, галење девојка на екранот на „подводната маска” не е тактилен однос со неа, сè уште не е чувствување на сите оние полови квалитети што ги дава реалното тело. Но, создавањето мали перничкиња, коишто повратно на нашиот виртуален допир на саканиот објект - тие би биле електронски поврзани со виртуалниот допир на виртуалната жена, би се собирале и би се дуеле и така со притисок би го надрознувале нашиот тактилен нервен организам, е веќе чекор во правецот на бараното. И понатаму: за посредување на осетот за простор потребни се стереоскопски очила, коишто на секое око му носат сликовни информации. Така настанува субјективниот впечаток дека се наоѓаме среде случувањето. Но, за да успееме да конструираме соодветен тродимензионален партнер, би морале, доколку сакаме да постигнеме „реален”, „целосен” контакт, значи и тактилен, да создадеме виртуално тело, што се опира, и со тоа ги посредува своите „чувства”. Вистина е дека со таканаречените „data gloves”, значи со посебните high-tech ракавици, веќе денес е можно да се создадат тактилни надразби (на пример, чувството на отпор). Но, за гледачот навистина да доживее полов однос со виртуалната Шерон Стоун (Sharon Stone), би морале на целото негово тело да наместиме посебни сензори, што не би го посредувале само чувството на

отпор, туку во идеалниот случај - што е и составен дел на половото надрознување - на определени места и чувството на влажност и топлина. Гледачот тогаш би легнал на виртуалното тело и би бил цврсто убеден дека продира во него. Токму за да ги создадеме чувствата што ги чувствуваме при



Simonstudionyc's photostream



реалниот коитус, истражувањата се свртеа во насока на самата електрична симулација на телото на примачот. Тоа се електронски системи, чиишто импулси кожата ги преведува во чувство на допир. Но, значаен чекор напред ќе биде направен дури со конструкцијата на посебна облека, што со нежни тактилни шокови ќе ги дразни ерогените зони. Хауард Реинголд (Howard Rheingold), калифорниски автор на текстови за симулација на стварноста со компјутерска технологија, во врска со тоа го вели следново: „ Пред да влезете во тапацирана комора и си ги ставите очилата, ќе облечете лесна и просирна облека, како некаков чорап, што се прилепува за телото. На внатрешната страна на облеката се вградени (со технологија што уште не постои) безброј интелегентни ефектори, ситни вибратори со различна моќ. Ги има стотици во секој сантиметар, а можат да го примаат и да го посредуваат чувството на опиплива стварност.”

Кибернетика

Создавање на виртуалната сексуалност спаѓа во поширокото подрачје на кибернетиката, па затоа да кажеме уште некој збор за тоа во која насока во иднина ќе се развива кибернетизацијата на телото што претставува подлога за секое вештачки генерирано и на научно-технолошките постапки подложено сексуално уживање. Така е можно дека во иднината сопственото тело интертекстуално и бесконечно ќе го рекомбинираме, што значи дека нема веќе да биде заробено во својата „конечна” функција, туку ќе биде по желба заменливо или компатибилно со други тела или со нивни делови - зачувувајќи ја сопствената свест - а сè ќе биде во служба на барањата на интересите на половата наслада. Некако во таа смисла размислува и Р. У. Сириус (R.U. Sirius), уредник на американската ревија MONDO 2000, и тоа за идејата за женски робот што во сите сексуални атрибути ќе ја замени природната жена. За тоа ќе биде потребно откривање на таканаречениот биочип. Таа жена ќе биде составена од повеќе ерогени зони и со брчови под лакираните нокти. Тоа ќе биде обид на садистичка сексуалност. Едно од најрадикалните достигнувања во подрачјето што го опишуваме ќе биде она што се однесува на кибернетската еротизација на мозокот, односно кибернетското владеење со централниот нервен систем и со влијанијата врз него. Тоа меѓу другото значи дека нема да биде потребно да сме со партнерот на исто место и физички заедно, ниту тој партнер ќе биде физичко лице. Во врска со тоа веќе течат истражувања на посебни нервни засилувачи. Но она што навистина претставува преломен чекор во ни од далеку доволно истраженото поле на сексуалното уживање, се истражувањата на подрачјето на квалификацијата на материјата што го предизвикува половото возбудување. Со познавањето на нејзиниот запис, можеме

во склад со „теоријата на единственото поле” да влијаеме на половиот организам со такви физичко-технолошки постапки што се во склад со идентитетот на за половоста релевантните супстрати и на нивните законитости. Тоа значи ако постои познавање на електрохемичките носители на половиот одзив, кибернетизацијата е токму тоа влијаење и владеење врз носителот на возбудувањето. Тоа влијание може да се изврши во облик на компјутерски дефинирани и предавани бранови импулси на невротрансмиторите, наменети за сексуално возбудување. Компјутерски кодираниот мозочен центар за уживање, врз основа на компатибилноста на електромагнетното и електрохемиското, ќе биде исполнет со технолошко генерираните сексуални сензации што ќе ги надоместат реалните. За кибернетското владеење со сексуалноста природната анатомија и физиологија стануваат само полигон на технолошкото манипулирање, а со тоа стануваат покорни на интересите на самото полово уживање: на интензификацијата на половата наслада, преместување на нејзините граници како во квантитативен така и во временски опсег во досега сè уште незамисливи пространства.

Петер Млакар, филозоф, член на НСК...
автор на книгите Мера и осет и Списи за
натприродното.

Simonstudionyc's photostream

превод на двата текста: Ана Пејова

извор: Часопис за критичко знаности

150-151



MATT GROENING



MATT GROENING ТВОРЕЦОТ НА СИМПСОНОВИ



THE
SIMPSONS

Не можеш да избегаш од него - насмевка што се заканува, чело на Франкенштајн. Ве гледа со своите широко отворени манијачки очи од разни маички и магазини и од полиците полни со детски играчки. Немам појма, човече! Немам појма, човече! Немам појма, човече! (Don't have a cow, man?) Тоа е Барт Симпсон, последниот монструм на потрошувачката култура. Но Барт не е Гарфилд. Наспроти основниот закон на американската популарна култура кој тврди дека популарноста на артефактот е инверзно пропорционална со неговата вредност, Симпсонови не се само феноменално популарни, туку и една од најдобрите комерцијални емисии воопшто емитувани на телевизиска мрежа. Симпсонови се квалитетна телевизија. Иако некои ова ќе го сметаат за излитена фраза, најмногу заслужен за оваа појава е Мат Гронинг, автор на шоуто. Гронинг својата кариера ја започна како анонимен илустратор во доцните 70-ти. Неговиот прв стрип за секојдневните хорори на Л.А. и за очајанието на модерната егзистенција, „Живот во пеколот“ (Life in Hell), за првпат беше издаден во L.A. Reader во 1980. Стрипот кој Гронинг продолжува да го пишува и црта, денес може да се најде во неделните и алтернативните весници во секој поголем град во Америка, а и колекции со неговите работи веќе можат да се најдат во книжарниците. Симпсонови за првпат се појавија 1986-та како куси анимирани сегменти во шоуто на Трејси Улман, шоу кое до скоро се прикажуваше како дел од мрежата на Fox. Продуцентот на Трејси Улман - Џејмс Л. Брукс го одбра Гронинг за шоуто и ги убеди „Фокс“ да ризикуваат со ударното получасовно прикажување на цртан за возрасни. Гронинг беше многу критикуван од своите колеги, иако во голем број случаи не го заслужи тоа. Со успешниот стрип и телевизиското шоу, како што Гронинг го нарекува, тој победи на лотаријата за цртани, што многумина тешко го варат. Минатата година Гронинг изјави за „Los Angeles Times Magazine“, „Сево ова е маскарада, јас како извршен продуцент!“ Помалку иконоборец отколку кликераш, се шњурав во хавајска кошула и шорцеви меѓу останатите продуценти во скапи одела на риги. Со следново интервју ќе видиме како кликерашот се снаоѓа во оваа околина. Досега одлично, благодарам!

Gary Groth

ИНТЕРВЈУ СО МАТ ГРОНИНГ



? **Грот:** Израсна во Портланд?

! **Гронинг:** Да, во Портланд, Орегон.

? **Грот:** Имам чувство дека уште од почетокот си предизвикувал неволји.

! **Гронинг:** Јас бев проблематично дете. Уште од самиот почеток на школувањето открив дека ги нервирам учителите и директорите и така и продолжив. Ќе пронајдев некој закон кој според мене не беше фер и едноставно ќе го прекршев.

? **Грот:** Дали од секогаш црташе?

! **Гронинг:** Се сеќавам дека уште од првиот момент чкрабав нешто. Веројатно најголемиот дел од времето на часот го поминував во чкрабање. Обично во детали ги разработував сцените кога листот ми беше одземаан и оставан на катедрата. Учителите многу се нервираат кога некое дете не ги слуша. Некои од нив речиси сосем ќе ги истуткаа и ги фрлаа, а други ги кинеа на сосем мали парченца.

? **Грот:** Татко ти беше уметник, ако не се лажам?

! **Гронинг:** Пред да се родам татко ми беше илустратор; обично работеше стрипчиња од една табла и еден ден заклучи дека според бројот на продадените квадрати секој што го изработил вреди 35 центи и едноставно прејде во бизнисот со реклами, а подоцна и во филмската индустрија.

△ **Грот:** Колкаво влијание имаше тој на твојот интерес за илустрација?

! **Гронинг:** Кога бев клинец ми даваше маркери и многу блокови за цртање. Тој црташе многу за нас и нè поттикнуваше и самите да цртаме. Имавме цел рафт полн со стрип-антологии и претплата за секој поинтересен магазин поради неговата работа во рекламниот бизнис. Израснав со полно, полно цртежи околу себе, прелистувајќи ги

The New Yorker, Esquire и Punch. Израснав со стриповите на мојот постар брат Марк. Тој имаше одличен вкус за стрипови. Ги читав неговите стрипови од Дизни - Бајо Паторот, Пајо, и Малата Лулу, како и многу други лоши стрипови.

? **Грот:** Колку беше свесен за андерграунд експлозијата во доцните 60-ти?

! **Гронинг:** Многу. Мислам дека беше 1966 - во Ramparts магазинот имаше прилог за новата психоделична музика која претходно никогаш не ја бев чул, но која звучеше навистина супер. Имаше и слики на постери од Сан Франциско што беше невозможно да се прочитаат и кои навистина многу ме возбудија. Слушнав дека во центарот на Портланд се отвора ново место наречено „Психоделична продавница“. Отидов таму во мојата извидничка униформа. Имавме некаква извидничка акција од која едвај успеав

да се искрадам и да се скријам во „Психоделичната продавница“. Хипиците ми се смееја и така за првпат се запознав со психоделијата. Набргу потоа слушнав и за Zap Comix. Тогаш обично го читав Eye, еден псеудо-културен магазин за млади. Во средината на магазинот имаше прилог-постер. На задната страна од постерот имаше цел куп статии и истакнато „Последниот електричен момент“. Во горниот агол на еден од постерите имаше репродукција со големина колку поштанска марка со насловната страна на Zap и Г-дин Natural во испапчена кола и мотото на Zap магазинот. Таа малечка слика ми направи експлозија



во мозокот. Многу години подоцна налетав на Гари Пантер кој го имал истото искуство. Таа малечка икона се чинеше како да отвори многу нови можности во светот на цртањето.

? **Грот:** Што влијаеше најмногу врз твојот развој како цртач?

! **Гронинг:** Се сеќавам дека уште пред да знам да читам, ползев по дневната соба и постојано ги вадев книгите со слики. Имаше една книга од Роналд Сирли наречена „Женскиот приод“, со цели серии на стрипови за Убавиците на Св.Тринианс, женско училиште полно со деликвенти кои меѓусебно ќе се избодат со ножици. Брутално, шокантно искуство за едно четиригодишно дете. И во средината на книгата имаше две неверојатни страници што се отвораа со наслов „Падот на Св.Тринианс“ со многу, многу детален цртеж на училиштето во пламен и на измачените учители и останатите непобунети студентки. Тоа навистина остави длабок впечаток на мене.

? **Грот:** Сигурно многу ти се допаднало.

! **Гронинг:** Постои голема грижа за негативното влијание што разни слики и идеи го имаат врз детето, но се сеќавам дека како клинец бев фасциниран од крајностите на човечките напори и тоа посебно од негативните крајности - смртта и насилството и

слични морбидни нешта - бидејќи тоа е она што најмногу ги растројува луѓето... Мојот брат Марк имаше пријатели кои имаа тајно клупче на таванот на нивната гаража и единствениот начин да се стигне таму беше преку дрвените скали на сидот, ползејќи преку една тесна штица. Помнам дека со години стоев на подот од гаражата гледајќи нагоре, не осмелувајќи се да се качам. Конечно, некаде на седум години, собрав сила и се искачив по скалите и ја поминав штицата и пронајдов вистинско богатство на стрипови кое тие го беа оставиле како нешто старо и неинтересно. Беа тоа се стари добри стрипови од 50-те и стари MAD магазини... Во шесто одделение почнав да цртам стрипови заедно со другарите. Во почетокот тоа беа пародии на Бетмен - цртавме наши, доста лоши верзии на Бетмен и потоа измислувавме нови ликови. Еден таков лик беше и Џо, претходник на Акбар и Џеф од Life in Hell. Имаше многу голем нос и две очи од истата страна на носот, што мислевме дека е неверојатно смешно.

△ Грот: Одеше во државниот колеџ Евергрин?

! Гронинг: Да, почнав некаде '72.

? Грот: Мене ми го опишаа како експериментален колеџ. Би сакал ли нешто да ни кажеш за тоа?

! Гронинг: Во 60-те имаше многу празни ветувања за прогресивната едукација, но вистинската слика беше оваа: поголемиот дел од колеџите беа или додатоци на големите универзитети или беа сместени во нечија приватна куќа. Евергрин беше актуелен државен колеџ кој почна да работи '71 со прогресивни цели - без оценки, без задолжително присуство на часовите, еден прилично слободен начин на студирање. Идеален за мене. Средното училиште го поминав кршејќи глава со секакви учители и администрации. Иако беше навистина интересно тогаш да се оди во училиште, поради анти-воените демонстрации, контракултурата и поради забавата што ја имавме како резултат на сè ова. Но Евергрин беше супер, за првпат се најдов во институција во која не морав да се борам за да можам да го правам она што го сакам, а за дете како мене тоа беше вистинската работа.

? Грот: Како стана уредник на универзитетскиот весник во Евергрин?

! Гронинг: Пишував статии и ги закачував по канцеларијата. Беше навистина забавно и на крајот завршив во весникот. Во училиштето не учевме новинарство. Содржината на весникот беше полна со здрав-природен хумор што сметавме дека широко ќе биде прифатен, но во замена за тоа предизвикувавме само лутење. Една од метите на нашиот интерес беше и гувернерот на државата, една вирулентна анти-екологистка по име Дикси Ли Реј. Бевме критични и кон други аспекти на школството. Бидејќи во тоа време училиштата беа напаѓани од државното законодавно тело како „рај за хипици, поети и револуционери“, како се изјасни еден од државните сенатори, многу луѓе мислеа дека му правам само лоша услуга на училиштето. Јас чувствував



дека тоа е и целта на новинарството.

? **Грот:** Се држеше до школското мото „Успех без напор“.

! **Гронинг:** (се смее) Точно. Имаше доста некритичност од моја страна што се однесува до одреден дел од прилозите и арт програмите. Веројатно барав незгода.

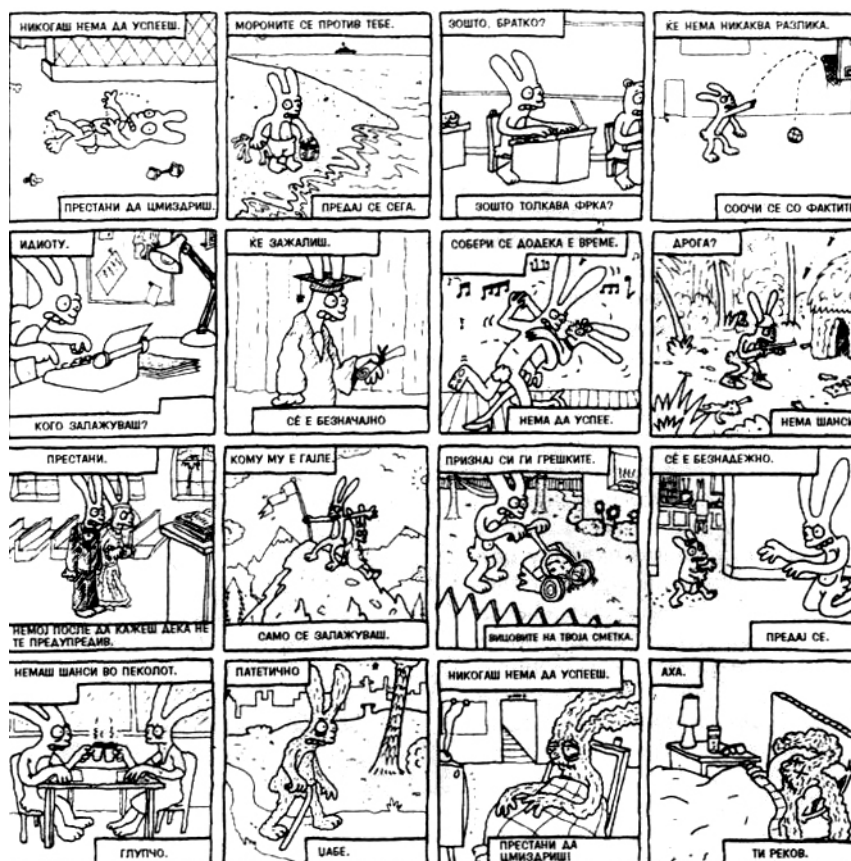
? **Грот:** За што пишуваше во весникот?

! **Гронинг:** Пишувал за разни интересни локални случки, по некоја рецензија на книга, по некоја карикатура. Така се сретнав со голем број навистина талентирани карикатуристи: Линда Бари, Стив Вилис, Чарлс Брнс и уште едно момче кое едноставно исчезна, Џим Купа.

? **Грот:** Мислам некаде кажа дека Линда Бери те поттикнала да почнеш со стрипот.

! **Гронинг:** До средината на 70-те андерграунд стрипот беше речиси мртов. Единствено нешто на што се сеќавам беше Arcade, но и тој изгледаше како времето да му поминало, а друг магазин што би можел да го замени, немаше. Едноставно не гледав никаква можност да живеам од тоа што го работев и што ме интересираше. Тогаш се појави Линда која црташе стрипови од забава. Таа вистински ме преобрати. Таа така добро си играше со сè што ќе ѝ текнеше, не почитувајќи никакви правила и не повторувајќи се. Андерграунд стриповите беа толку расипани, полни со билокакви халуцинантни, анти-цајкански и анти-родителски глупости, додека Линда се движеше во сосем друг простор.

? **Грот:** Изгледа дека оние „класичните“ елементи на андерграундот сосема си ги





избегнал. Се работи за свесно решение или едноставно тој правец никогаш не те интересира?

! **Гронинг:** Го сакав Зар, и Роберт Крамб, но не ми се допаѓаа останатите - полни со омраза - стрипови. Во прво време мислев, „Добро ова е само фаза низ која минуваат и, но добро ако ова сега го работат, што ќе работат за неколку години?“ - не сфаќајќи дека тие беа во своите најдобри години. Отсекогаш сум сакал да допрам до што поширока публика. Има многу пречки што можеш сам да си ги поставиш, како извесни табу симболи и зборови, и да гарантираш дека твојата порака нема да биде чуена. Можеби ако другите не ги воде овие битки јас ќе ги водев, но бидејќи тие го правеа тоа многу добро, јас работев нешто друго.

? **Грот:** Кога се пресели во Л.А., 1977-та, беше доста револтиран од самото место.

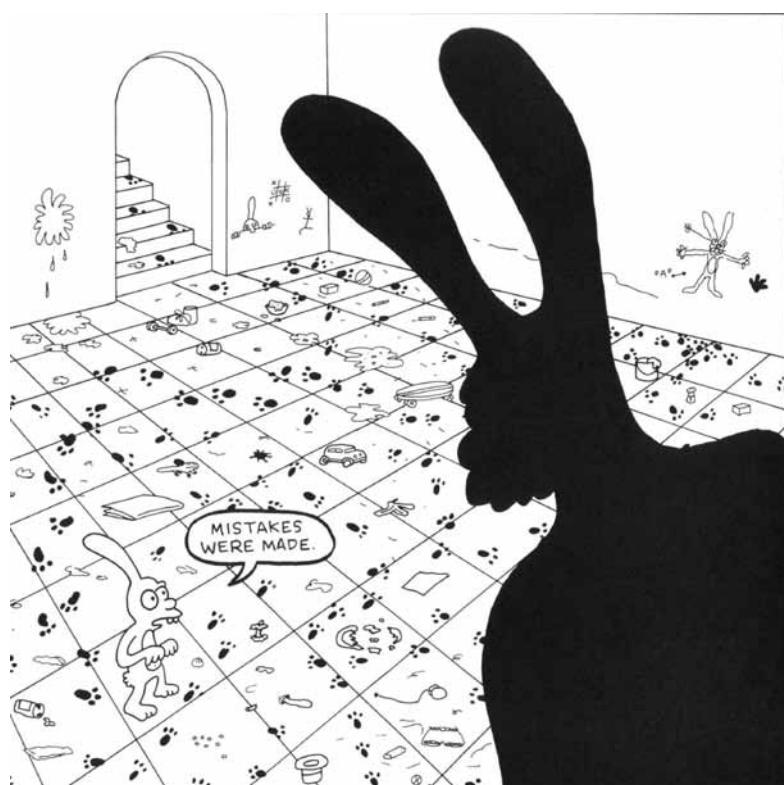
! **Гронинг:** Немав никакви филтери. Местото беше доста нагиздено и слабо испланирано. Сè уште ништо се нема променето, а секоја промена е само на полошо. Само што сега ги имам вистинските филтери. Можам да гледам низ грдотијата.

? **Грот:** Првата работа што ја доби беше за L.A. Free Press?

! Гронинг: Тоа беше единственото андерграунд списание, така што еден ден влегов во канцеларијата на Холивуд Булевар, а рецепционерот седеше таму викајќи „Немој да работиш за овие копилиња!“ Во тоа време весникот го купи Лари Флинт. Прво во весникот излезе голема статија во која Лари го печеа на ражен, а веќе следната недела тој го купи весникот и на насловната страница одеше едно големо извинување до Лари. Следната недела го застрелаа и весникот веднаш беше затворен.

? Грот:Разбрав дека после овој пробив следела цела серија ужасни вработувања вклучувајќи го и тоа како писател/шофер на 88-годишен екс-холивудски режисер.

! Гронинг: Се јавив на огласот во Л.А. Тајмс кој што гласеше: „Се бара писател/шофер“, требаше да возам 88 годишен пензиониран - Б продукција - режисер низ



градот, а во вечерните часови да бидам последен на долгиот лист на писатели кои работеа на неговата автобиографија. Беше тоа ужасна работа, но траеше само неколку месеци. Се возевме наоколу цел ден, а тој седеше на задното седиште и ми раскажуваше приказни за Холивуд од старите денови, а потоа застанувавме кај „Gourmet Chalet“ да купиме стек за неговата вечера која чинеше колку една моја дневница. Јас ја буткав количката за намирници додека тој се тетеравеше душкајќи го завитканото месо.

Навечер, додека тој го јадеше својот стек, седев на масата со него и го разгледував неговиот ракопис, просејувајќи по нешто од тоа купиште на сентименталности. Беше ужасно. Кога влегувавме во неговиот апартман, писателот што работеше преку ден, само ќе ме погледнеше со чувство на вина и ќе ја скубнеше низ вратата. Ми беше забрането да зборувам со него. Беше чудно, како во „Sunset Boulevard“. Неговите приказни беа цели испомешани. Ги мешаше Клерк Гебл со Стен Лорел и сл. Нема потреба да кажам дека книгата никогаш не беше отпечатена.

? Грот: Што мислеше и чувствувавше во овој период додека ги работеше сите тие бедни работи? Што бараше, за што се бореше да правиш или станеш?

! Гронинг: Бев заглибен. Заборавив што сакав да правам. Малку цртав и тоа обично за пријателите од северно-западниот Пацифик. Името на стрипот беше „Живот во

пеколот” (Life in Hell), во најголем дел како реакција на животот во Л.А. Бев многу депресивен, би можело да се рече очаен, ушто повеќе, се чувствував како да сум заглибен во дупка со катран. Всушност, живеам близу LaBrea јамите со катран. Покрај нив поминував секој ден.

? **Грот:** Символична географија.

! **Гронинг:** Не знаев за што да се борам. Мислев можеби да влезам во телевизијата или филмовите, но не знаев од каде да почнам. Сидовите на студијата беа премногу високи за да ги прескокнам и едноставно не знаев како да се продадам себе си или што воопшто да продадам. Единствената работа што ја знаев беше новинарството; така, во

1979, после година и пол свинска работа, L.A. Veekly и Los Angeles Reader почнаа да работат, речиси во исто време. Го подготвував пилот изданието на Л.А. Викли и на уредникот му ги покажав моите стрипови. Не беше воодушевен. Потоа му ги покажав и на уредникот на Reader и тој беше воодушевен. Џејмс Вовел беше тој што ме вработи, прво да разнесувам весници и второ како главен и одговорен за следниве активности: да одговарам на телефон, да ги правам подготовките за весникот и да исчукам сè што ќе ми соопштат преку телефон и во четврток да го разнесувам весникот, што значеше дека бев трет човек во канцеларијата. Разнесував некаде околу 40.000 весници. Ги собирав од печатницата во Глендејл и возејќи ги на задните седишта од мојата кола ги пренесував од центарот на Л.А. до Малибу, растоварувајќи ги во врзопи од по 25 до 50 весника по киосците, кафе-баровите и рестораните.

? **Грот:** Дали подлабоко те интересираше работата со весникот? Дали ти се допаѓаше?

! **Гронинг:** Да. Постојано бев преокупиран со него добри пет години.

? **Грот:** Дали твоите стрипови се издаваа сето тоа време?

! **Гронинг:** 1980 год. Џејмс Вовел ми даде простор во задниот дел од списанието. Произволно одбрав еден квадрат и го почнав стрипот „Живот во пеколот“. Неделно добивав по 25 долари. Дебора Каплан, жена ми, ја запознав во Reader, 1981 год. Неколку години се познававме како колеги од работа. Во тоа време, на мојот дезорганизиран начин се обидував да го самоорганизирам мојот стрип. Мислам дека бев во дваесетина

LIFE IN HELL

©1986 BY
MATT
GROENING



весници. Чековите пристигаа нередовно и јас едноставно им ја губев трагата. Остануваа закопани некаде во купот хартии и јас заборавав да ги сменам. Во исто време Линда Бари ги организираше своите работи. Независно еден од друг, и двајцата решивме да правиме иста работа и станавме многу добри долгогодишни пријатели како резултат на споделената беда. Како и да е, ја сретнав Дебора и таа го презеде организирањето на моите работи. Ја убедував да прекине со дотогашната работа што ја вадеше од кожа и да почне да ме застапува. Таа го стори тоа. Беше тоа среќен потег и за обајцата. Таа од неделен стрип успеа да изгради компанија наречена Life in Hell. После некое време сето тоа стана и премногу комплицирано. Во моментов издаваме лиценци за некои

од маичките и за други работи. Се разбира, „Симпсонови“ прават компанијата Life in Hell да личи на една капка во кофа.



? **Грот:** Колку што се сеќавам, Дебора издаде една твоја книга што стана многу успешна.



! **Гронинг:** Мојата прва книга беше „Љубовта е пекол“. Посветив цели серии на стрипови за односите помеѓу луѓето, а Дебора ги објави. Беше ноември 1984 кога Дебора и јас решивме да издадеме книга за Божиќ, не знаејќи ништо за издаваштвото. Терминот го одредивме еден месец подоцна - први декември. Бидејќи веќе



имав работено во продавница за плочи и бидејќи сакав плочи, решив форматот да биде 12” на 12”, за да може да се продава и во продавниците за плочи. Во следните неколку месеци продадовме околу 20,000 копии што го привлече вниманието на „Пантеон Букс” во Њујорк и на иницијатива на Арт Спигелман, моите работи беа презентирани на издавачите. Арт го работеше „Маус” за „Пантеон”.



Дебора ја издаде и мојата втора книга, „Работата е пекол” кога „Пантеон” презеде. Тие ги издадоа сите мои книги сè до 1990, кога прејдов во Харпер Колинс.

Matt Groening

? **Грот:** Еднаш кажа дека пишувањето го преферираш пред цртањето и дека себеси се сметаш за писател. Колку си заинтересиран за пишување книжевно прозно дело?

! **Гронинг:** Сакам да цртам стрипови, но тие секогаш се лимитирани со бројот на зборовите што можеш да ги употребиш, а сепак да го задржиш вниманието на читателите. Има одредени идеи што многу подобро можат да се изразат визуелно (преку стрипот), а други пак преку пишувањето. Порано се обидував да ги поместам границите на максимум зборови што можат да се употребат во стрипот. Последниве неколку години се држам понастрана од мојата дрдорливост.

? **Грот:** Дали во „Живот во пеколот” некогаш си се почувствувал исфрустриран поради оваа ограниченост?

! **Гронинг:** Ако не можам да нацртаам одредена идеја, ја напуштам. Бидејќи моите цртачки способности се ограничени, има одреден број работи што ги одбегнувам.

? **Грот:** Дали твоите цртачки способности се вистински ограничени или се работи за веќе изграден стил до кој се држиш?

! **Гронинг:** Успеав да постигнам ниво на кое работам релативно добро. Секогаш кога се обидував да цртаам подобро резултатот беше никаков. Со години се обидував да го имитирам Крамб, но не успевајќи, се вратив на раниот стил што го рафинирав уште во петто одделение.

? **Грот:** Дали некогаш си сакал да бидеш виртуоз, како Вали Вуд?

! **Гронинг:** Никогаш немав трпение да поминам многу време на една идеја. Извесен број од другарите во училиште цртаа многу подобро од мене и јас знаев дека нема никогаш да можам да ги стигнам, а уште помалку Бил Елдер или Џек Кирби.

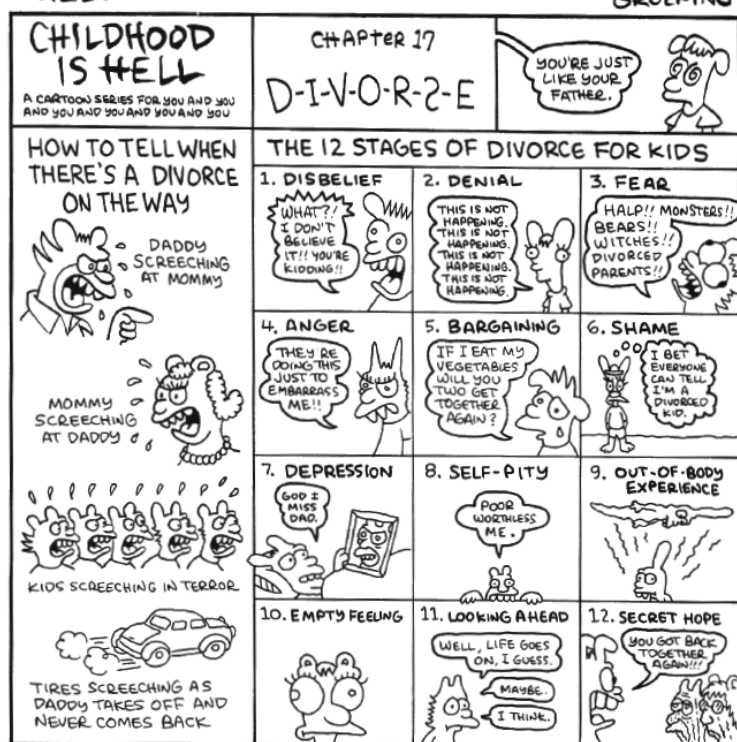
? **Грот:** Твоите стрипови својот акцент главно го ставаат на пренесување на идеите и обично не треба многу тоа да се направи.

! **Гронинг:** Многумина од цртачите што ми се допаѓаат имаат едноставен стил, како Чарлс Шулц, Џејмс Турбер, Д-р Сеус.

? **Грот:** Една од работите што ги забележав во „Живот во пеколот“ е дека политиката на стрипот е насочена кон, како што јас го нарекувам приватен простор: лични односи, работно место, училиште. За разлика од Дунсбери, не се обраќаш кон националната политика.

! **Гронинг:** Последните неколку епизоди од „Живот во пеколот“ се посветени на Војната во заливот, но во право си. Секогаш кога седнував да цртаам стрип, сакав да го пренесам она што го имав на ум, работи што ми создаваат грижи: љубовта, работата, сексот, смртта - основни работи. Отсекогаш ме изненадувал фактот што поголем број стрипови се занимаваат со политички идеи во доста насилничка форма или со ситни тривијални моменти од животот, додека пеколната страна на работата, животот, љубовта и на стравот од смрт останува неиспитана.

? **Грот:** Дали воопшто очекуваше „Симпсонови“ да станат толку популарни?



! Гронинг: Се плашев дека возрасните нема да им дадат шанса - инаку бев сигурен дека имаме хит. Се разбира, не очекував да стане толкав хит.

? Грот: Дали свесно пишував за одредена возраст?

! Гронинг: Сите писатели имаат сличен став во однос на ова прашање. Како што знае да нè насмее и посоефицицираната, така знае да нè насмее и најгадната шега. Децата сакаат гадости, а возрасните сакаат шеги на сметка на Сузан Зонтаг. Ние ги сакаме и двете. Не се работи за обраќање кон одредена група.

? Грот: Како го оправдуваш успехот на шоуто? Кое е твоето мислење ?

! Гронинг: Мислам дека тоа е многу смешно шоу. Луѓето се очајни за забава; толку се очајни што и кога нешто не е смешно тие се преправаат дека е. Нашето шоу често е навистина смешно. Тоа е вистинската причина. Тука е и фактот што не наликува на ништо слично што оди на телевизија во моментов. Нема други цртани со таков колорит и такво движење и воопшто со таков визуелен имиџ.

? Грот: Татко ти се вика Хомер и син ти се вика Хомер, но ти сè уште тврдиш дека името е земено од „Денот на скакулецот“.

! Гронинг: Точно, во „Денот на скакулецот“ има еден карактер со име Хомер Симпсон.

? Грот: Мора многу да ти се допаѓа името.

! Гронинг: Името Хомер навистина ми се допаѓа. Тоа ни беше фамилијарна шега. Многу од карактерите во „Симпсонови“ ги добија своите имиња по членовите од мојата фамилија, но тоа беше уште пред да планирам било каква телевизиска серија...

? Грот: Би сакал да те прашам дали си посебно приврзан за некој лик?

! Гронинг: Го сакам Хомер Симпсон. Можеби поради причината што последиците од неговите грешки се секогаш најкатастрофални за него. Тој е во состојба да го дигне во воздух Спрингфилд, само за да го задржи семејството заедно. Сметам дека тој е

најсмешен. Навистина е смешно што луѓето му се восхитуваат на Барт, тој е таков кретен.

? Грот: Иако тој е и покајник.

! Гронинг: Тој е верзија на Гручо Маркс. Кажува работи што многу луѓе би сакале да можат да ги кажат, но во исто време е и малку одвратен.

? Грот: Каков е твојот став во



врска со критиката дека Барт заостанатоста ја претставува во волшебно раскошно светло.

! Гронинг: Па, секогаш кога децата ќе најдат нешто што ги воодушевува, се наоѓа и некој кој кажува дека тоа мора да е лошо. На цртаните филмови се гледа како на медиј за деца; луѓето се навистина вчудоневидени кога ќе откријат дека не ги притискаме истите копчиња, што повеќето цртани го прават со цел да предизвикаат одреден ефект. Децата обично го сакаат тоа, а јас мислам дека ги сакаат затоа што не се кондензирани. А.С.Л.У. организацијата се бореше против тоа децата да носат маички со „Симпсонови“.

? Грот: Навистина? Каде?

! Гронинг: Во Северна Каролина, но мислам дека тоа е предмет на дебата секаде во земјава. Поголем број на деца немаат пристап до медиите и не можат да го привлечат националното внимание, но сигурен сум дека тоа се случува многу почесто отколку што сум свесен.

? Грот: Кој се обидува да ги спречи децата да носат маички со „Симпсонови“?

! Гронинг: Испровоцираните директори на училиштата.

? Грот: Очигледно е дека ја преобратуваш младината на Америка.

! Гронинг: Да, човеку, „Јас сум Барт Симпсон, кој си бе ти?“ Каков бунтовнички слоган.

? Грот: Дали монументалниот успех те промени? Дали те препознаваат?

! Гронинг: Понекогаш. Свесноста дека сте во центар на внимането малку повеќе од она што во поинакви случаи би сакале да бидете, вознемирува. Пред некоја недела бев

во кино кога ми пријде едно дете и ми кажа: „Ќе сакате да се потпишете на маичкава, господине? Вие сте човекот што ги прави Симпсонови.“ Се потпишав на маичката и тогаш сфатив дека тие беа таму да протестираат против прикажувањето на Исус од Монреал. Тоа беше малку чудно. Сè уште се обидувам да ги раздвојам тие две работи.

? Грот: Сепак не им одржа предавање.



! Гронинг: Не, почувствував дека само ќе ги разочарам.

? Грот: Што чувствувате за тоа што „Симпсонови“ се тимска работа, а не ваше самостојно дело?

! Гронинг: Тоа беше најголемата психолошка пречка за мене кога почнав да работам на „Симпсонови“ - отстапување на контролата. Постои голема сатисфакција кога работиш независно, но од друга страна значи и изолираност, осаменост. Со години работев сам во гаражата, а реакциите за тоа што го работев ги добивав дури откако стриповите ќе излезеа од печат. Се работи за сосема поинакво задоволство - и за пекол - кога зборуваме за групната работа на „Симпсонови“.

? Грот: Дали правите креативна разлика помеѓу „Живот во пеколот“ и „Симпсонови“?

! Гронинг: Јас го носам товарот на успехот и одговорноста за „Живот во пеколот“, додека за „Симпсонови“, јас го добивам сето признание и ништо од одговорноста. (се смее) Не, „Симпсонови“ се резултат на групна работа и за „Симпсонови“ можам да зборувам само со ентузијазам. Така чувствувам дека зборувам за индивидуалната работа на секој од тимот. Од писателите преку режисерите на анимација до глумците кои посебно придонесоа за хуморот на шоуто и за задоволството со кое се работи. Всушност дури и „Живот во пеколот“ е групна работа. Соработувам со луѓе кои ми помагаат во дистрибуцијата, издавањето, продажбата на стрипот и за сè друго. Секој дел од процесот го сметам за креативна работа. Задоволството не се состои само од цртање и измислување на карактери, туку сè е дел од еден голем процес на презентирање на делото.

? Грот: Како познат обесветувач на стрипот, дали сè уште ги следиш најновите збиднувања на ова поле? Дали се уште те интересира овој медиј?

! Гронинг: Да, доста добро пратам се што се случува.

? Грот: Каква е состојбата сега?

! Гронинг: Мислам дека јас навистина имав среќа. Кога почнав да се пробивам, андерграунд печатот почна да замира, а со тоа и андерграунд стриповите престанаа да се печатат. Мојот стрип почна да се појавува заедно со таканаречените андерграунд неделници во земјава. Имав публика која растеше заедно со списанијата. За несреќа, самите неделници се премногу мали за да имаат потреба од други стрип цртачи, а Линда Бари и јас сè уште сме доволно добри за да нè откачат. Со Линда веќе зборувавме за новите клинци кои допрва се пробиваат и кои веројатно нè имаат како пример за тоа како брзо ќе станеме старомодни. И реков на Линда, „Не сакам да бидам еден од тие 80 цртачи.“ (се смее) Како и да е, мислам дека досега најдобрите стрипови излегуваа во неделните изданија. Она што го работи Линда е навистина неверојатно. Стрипот со неа за прв пат се доближи до книжевноста и мислам дека е на пат нешто навистина

ново. Постои уште една цртачка во Чикаго, Хедер Мекадамс... навистина тотално е луда, не можам да се воздржам а да не се смеам гласно кога ја читам. Во најголем дел црта стрипови на една табла. Заедно со Линда работеа на календар за оваа година наречен „Светот како голем дисфункционален отпад 1991-та“. По сензибилитет е блиска на Линда... како кога Линда би била од Марс.

? **Грот:** Што мислиш за состојбата на стриповите во весниците?

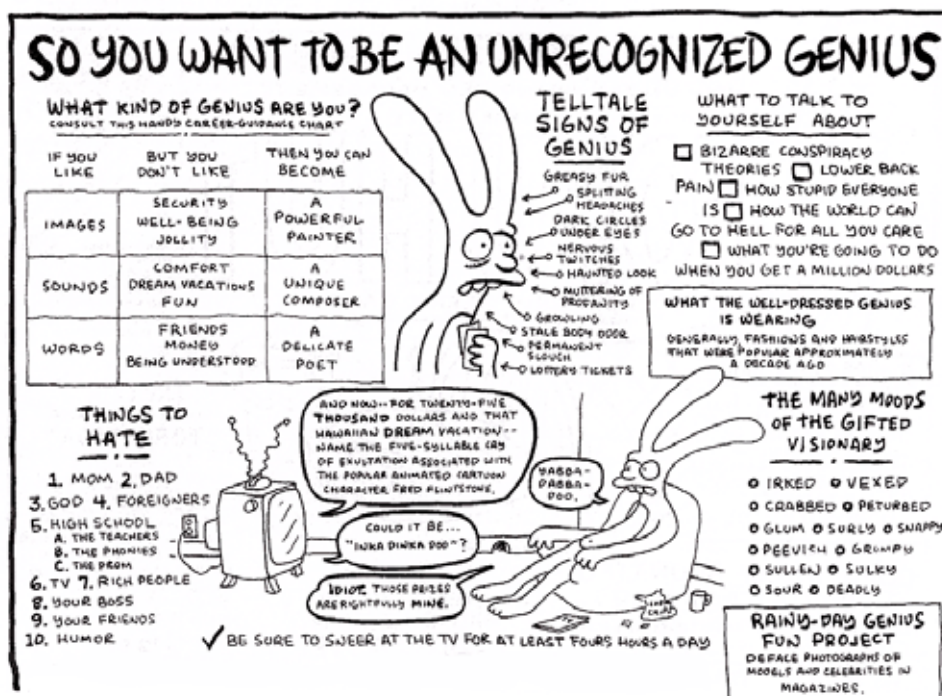
! **Гронинг:** Навистина е жално што се печатат толку мали, но барем содржински стануваат поживи. Моментално работам на стрип на Симпсонови што ќе излегува редовно; се обидувам да составам тим што ќе го обезбеди објавувањето на стрипот секој ден во блиска иднина. Ако успеам во тоа и ако сум задоволен од квалитетот, Симпсонови ќе ги имаме и на стрип. Она што го правиме за телевизиската серија е малку чудно да се пренесе на хартија, но се надевам дека успехот на телевизиската серија ќе ни помогне да направиме нешто повеќе од она што еден нов, непознат стрип би можел да го постигне.

? **Грот:** Дали се согласуваш со мислењето дека контекстот на стрипот во весниците е многу поконзервативен од телевизискиот?

! **Гронинг:** Секако. Има неколку луѓе кои се обидуваат да ги поместат границите и тоа е сè. Луѓе како Берк Бретид и Гари Трудо. Во поголем дел контекстот сè уште е прилично сериозен. Кога зборувам за оформување тим кој ќе работи на стрипот за Симпсонови, претпоставувам дека поголемиот број читатели на стрип магазините го сметаат стрипот како средство за индивидуално изразување на единствената идеја на авторот која тимот ја подржува, црта, пишува и сл.

? **Грот:** Очигледно сметаш дека тоа не е секогаш случај?

! **Гронинг:** Претпоставувам дека кога само така би работел, не би се чувствувал вака



сигурно. Јас и самиот работам на моите стрипови, но постои и одредена граница на моето бдење. Имам и други идеи кои би сакал да ги изразам и тоа е единствениот начин како да успеам во тоа. Една добра работа која ми се случи последниве години е можноста да ги доверувам механичките работи на други, да ја одржувам креативната топка во постојано движење и да им дозволам на другите да се приклучат кон забавата. Така се чувствуваш и помалку осамено и подобро се забавуваш. Тоа дефинитивно беше ментална блокада која требаше да ја поминам, но штом еднаш го сторив тоа станав многу посреќен.

? **Грот:** Дали си чест посетител на продавниците за стрипови?

! **Гронинг:** Поголемиот дел од насловите навистина не ме интересираат, така што секоја недела излегувам со препечатените дела на „Polly and Har Pals”, „Crazy Cat” и многу други стари работи и ретко кога купувам нешто ново. Дури и тогаш, кога одам во некоја од книжарите ми велат, „Дали го видовте најновиот број на „Човекот-пајак?” На крајот јас велам, „Слушај, тука доаѓам веќе 10 години. Си ме видел ли некогаш да купам стрип со супер херои? Зошто си толку упорен? Зошто и понатаму продолжуваш да ме убедуваш?”

? **Грот:** Да те преобратам.

! **Гронинг:** Дали „Тетка Меј” е сè уште жива?

? **Грот:** Се срамам да признаам дека не знам.

! **Гронинг:** Кога престанав да ја читам, „Тетка Меј” висеше на конец.

? **Грот:** Да, но таа тоа го прави последниве 25 години.

! **Гронинг:** (се смее) Тоа е доста смешно. Дај ми неколку имиња, ќе ти кажам што мислам.

? **Грот:** Харви Пекар? Го читаш ли Харви?

! **Гронинг:** Го сакам Харви и навистина со нетрпение го чекам денот кога излегува новото издание на „American Splendor”. Мислам дека тој е вистинско богатство. Но не мислам исто и за неговите бладања во „Журнал”. Сакам да ги читам бидејќи можам да го слушам гласот на Харви во мојата глава, но сепак изгледа како да постои напишан закон за неговото ривалство со Арт Спигелман. Сепак, тој е секогаш интересен за читање, тука нема збор. Тој би се согласил дека не мора да се согласиш со нешто за тоа да биде интересно.

? **Грот:** Претпоставувам дека читаш „Raw”.

! **Гронинг:** За мене е малку преморбиден, но го ценам и мило ми е што постојат луѓе како Арт Спигелман и Франсоа Моули кои ги камшикуваат тие чудаци на начин кој им овозможува да ги прават своите луди нешта. Навистина ми се допаѓа „Snake Eyes”. Мислам дека стрипот на Кац беше навистина добар. Обожавател сум на Марк

Њугарден кој направи пакосна пародија на „Живот во пеколот“ во неговиот неделен стрип. Но јас спремив одмазда; тој ќе мора да работи на сликичките за мастики со Симпсонови за Топс.

? **Грот:** Што мислиш за Дру Фридмен?

! **Гронинг:** Дру Фридмен е задоволство со чувство на вина. Се сепнувам кога ќе сфатам, ”Еј, чекај малку, и јас стареам и добивам брчки.” Неговата книга со брадавици на насловната беше неочекувано анти-задоволство. Ми се допаѓа ова момче Дуг Ален, што го црта стрипот Стивен. И тој е во „Snake Eyes”. Неговата уметност е навистина голема. А, тука е и Реид Флеминг, „Најжилавиот млекар на свет” од Дејвид Босвел, кој штотуку излезе со последното издание на епот „Парталави богаташки”. Бев навистина изненаден како успеал да го поврзе во една целина, изгледаше како да се движи во сите насоки. Многу ми се допаѓа и „Малите лошотии” на Роберта Грегори.

? **Грот:** Си го читал Eightball?

! **Гронинг:** Можеби мојот најомилен стрип магазин во моментов. Овој журнал, Comics, го читав со години. Поддршката на луѓе кои се најдоа на насловните страници, е навистина голема работа. Мислам, Алин Камински... фантастично. Мислам дека луѓето не сфаќаат од колкава помош е „The Comics Journal” за медиумот.

? **Грот:** Си ја видел нашата колекција на Алин?

! **Гронинг:** Одлична е. Заборавив колку вознемирувачка беше таа. И се разбира, и понатаму го читам Роберт Крамб, кој секогаш ме изненадува, ако не одушевува.

? **Грот:** Ти неодамна се виде со Роберт, нели?

! **Гронинг:** Тој дојде во студиото на Фокс и погледна во Барт Симпсон скиролот обесен на сид, во Барт Симпсон освежувачот на воздух кој висеше од мојата ламба и рече, „Боби, што правиш со својот живот?” Се почувствував како еден од оние ужасни карактери на Роберт Крамб.

? **Грот:** Слушнав дека сте биле на ручек во кафетеријата на Фокс. Беше забавно?

! **Гронинг:** Беше многу, многу забавно. Дојдоа разни автори на Симпсонови и му одаваа почит како негови обожаватели. Не можеа да поверуваат дека Господ се спуштил меѓу своите поданици.

? **Грот:** Како го поднесе сето тоа Роберт?

! **Гронинг:** Ја држеше главата спуштена и немилосрдно црташе нешто во својот тефтер. И цело време се подмрднуваше. Беше тоа навистина чудно искуство, да бидеш посетен од херој. Бевме на моја територија, а... јас се



чувствував како аутсајдер. Но бев научил како да го сокријам тоа чувство.

? **Грот:** Што мислиш, дали Крамб ја најде својата среќна средина помеѓу идиличниот пуританизам и можноста ефективно да учествува во реалниот свет? Чист е онолку колку што еден цртач на стрипови може најмногу да биде, а во исто време има големо јавно влијание, иако не на истото ниво како Симпсонови.

! **Гронинг:** Освен што тој сè уште изгледа длабоко несреќен. Можеби во случајот на Крамб се работи за неизлечив начин на гледање на животот. Но, точно, претпоставувам дека тој успеа на свој начин да го направи токму она што го сака.

? **Грот:** Кои други цртачи според тебе го имаат ваквиот аристотеловски став.

! **Гронинг:** Момчето што јас го земав како пример беше Жил Фајфер, кој работеше на свој неделен стрип, и имаше доволно простор и време да ги прави сите останати работи што ги сакаше во животот. Филмови, драми и сè друго. Дали Крамб се продава добро?

? **Грот:** Па, доста добро.

! **Гронинг:** Што вели статистиката за „Zap“? Тој „Zap“ се продаде во над милион примероци?

? **Грот:** Така некако.

! **Гронинг:** Како може некој кој некогаш купил примерок на „Zap“ сосема да заборава на таа ера во својотот живот? Среќавам мои врсници, а тие ми велат, „Крамб? Zap? Да, мислам дека се сеќавам.“ За мене тоа значи „Како воопшто си можел еднаш да го видиш и да го забораеш?“

? **Грот:** Да, мошне моќна икона.

! **Гронинг:** Во продавницата за стрипови каде одам има подземен одел; забранет за оние под 18. Знаете, овие деца поминуваат покрај овие стрипови и гледаат во ѓубрето веднаш до нив. Дури и кога не би имал никаква корист од тоа, би ги разгледал. Токму затоа што е поинакво од сè друго, необично. Кога како дете одев во хипи продавниците за плочи, со другарите секогаш ги баравме најнеобичните работи до кои можевме да дојдеме, без разлика за што се работеше сакавме да ги истражуваме крајностите.

? **Грот:** Се прашувам дали таквиот импулс сè уште постои. Денес културата е толку искомерцијализирана како што не била ниту пред 10 години.

превод: Елеонора Стојановиќ

извор: The Comics Journal 141

ALFRED HITCHCOCK

2



BR

АЛФРЕД ХИЧКОК

(ВТОР ДЕЛ)

Распространето е мислењето на критиката дека Хичкоковото „зрело доба“ му припаѓа на англискиот период, дека почна со Човекот што премногу знаеше (1934), а заврши со Госпоѓата што исчезнува (1938) - значи, пред самото негово заминување во Америка. Ова мислење веројатно потекнува од Англија, бидејќи шесте филмови што ги направи во текот на тие четири години - покрај Станар (1926) и Уцена (1929) - без сомнение се и осумте најдобри филмови кои се остварени во таа земја: таква виталност, инвенција, јачина на личноста и чувство за филмскиот јазик не достигнал ниту еден Англичанин ни дотогаш, ни оттогаш. Во извесна смисла, тоа беше самоодбрана кога Англичаните тврдеа дека Хичкок се продал за материјалните богатства на Америка, дека ги исекол своите корени и така го уништил својот талент. Неколку години подоцна, кога вистинските побуди од овие гласини полека почнаа да паѓаат во заборав, се случуваше некој американски сноб да се сети на помодната идеја за Хичкоковиот пад и да ја прогласи за своја критичка оцена.

● **Хичкок:** „Немојте да мислите дека бев луд по сето она што беше американско, но за филмот сметав дека е нивен начин на работа, бидејќи навистина беше професионален, далеку понапред во однос на другите земји. Всушност, со филмот почнав 1921г. во Лондон, а со Американците до 1927г. не стапнав во британско студио. Во меѓувреме, накратко го учев занаетот на американскиот филм. Дури и кога Британците постепено го заземаа студиото во Излингтон, камерите беа американски, проекторите беа американски и лентата се викаше Кодак.

Подоцна често се прашував: зошто не направив никаков напор да ја посетам Америка пред 1937 година? Се прашувам и ден-денес. Постојано сретнував Американци, можев совршено да го читам планот на Њујорк, го знаев на памет и возниот ред на американските возови, бидејќи од таму порачував каталози, тоа беше моја најомилена забава. Можев да го опишам Њујорк, распоредот на театрите и големите продавници. Кога во тоа време зборував со Американците, ме прашуваа: „Кога последен пат сте биле таму?“, а јас одговарав: „Таму не сум бил никогаш,.. Не сметате ли дека тоа е

чудно? Јас не бев привлечен од Холивуд како место. Она што го сакав беше да влезам во студијата и да работам.”

Во меѓувреме Хичкоковата популарност сè повеќе растеше: тоа беше едно од оние среќни времиња кога публиката беше потполно во право. И навистина, не само што Хичкоковите американски филмови добиваа сè поширока публика, тие во секој поглед беа и полични и позрели, поосмислени и пооригинални, повешто направени и посериозни дела од сите оние што ги создаде во „зрелото доба”. Единствено прифатливо извинување за постојаното глорифицирање на филмовите од англискиот период во однос на оние од американскиот е носталгијата, иако дури и таа станува досадна.

● Дали сметате дека американскиот филм и денес е најзначајна кинематографија на светот?

● Да, бидејќи го опфаќа целиот свет. Кога филмовите ги правиме за Соединетите Држави, автоматски ги правиме за целиот свет - Америка е полна со странци. Тоа е земја на сите раси и сите народности. Тоа нè доведува до една друга тема. Не знам што сакаат луѓето да кажат кога зборуваат за „холивудските филмови”. Јас прашувам: „Каде се раѓаат овие филмови?” Погледнете ја оваа соба - низ прозорците не се гледа ништо. Би можеле да се наоѓаме исто така и во некоја хотелска соба во Лондон, или било каде на друго место. А баш тука филмот се става на хартија. Каде одиме после тоа? Во екстериерите, можеби; а потоа, каде работиме? Во ателјето, на објекти, големите врати се затворени, а ние се наоѓаме долу, во рудникот за јаглен: не знаеме какво е времето надвор. Пак не знаеме каде сме, бидејќи живееме само во рамките на нашиот филм, во рамките на она што го создаваме. И затоа е чиста бесмислица да се зборува за некое одредено место, „Холивуд”. За мене тоа не значи ништо. Ако ме запрашате: „Зошто сакате да работите во Холивуд?”, ќе ви речам - затоа што во шест часот можам да стигнам дома на вечера”.

Хичкок во текот на својата работа во Америка помина низ многу фази, постојано барајќи нови можности на изразување, одговарајќи на новите предизвици и продлабочувајќи го своето сфаќање за светот. Во Ребека (1940), користеше подвижна камера како никогаш порано; монтажата (клучот на својот стил) не ја напушти, но кадарот при возењето беше многу поочигледен - како во Опседнат



(1945), Озлогласената (1946) и Случајот Парадин (1947). Оваа постапка постигна врв во Јаже (1948), во кој нема резони; може да се каже дека целиот филм, поради постојаното движење на камерата, е еден единствен долг кадар (Составен е, всушност, од осум кадри по десет минути - еден кадар за секој колут). Можеби оваа техника Хичкок најдобро ја искористи во „костимираниот“ филм Во знакот на јарецот (1949), кој не беше вистински трилер, па поради тоа беше и отстапување од правилото, а кој комерцијално пропадна, веројатно заради тоа што никој не очекуваше ваков филм од Хичкок. (Од тогаш Хичкок тврди дека не сака „костимирани“ филмови, бидејќи: „Не можам да замислам како во костимиран филм некој може да оди во бањата“).

● Како ќе го дефинирате чистиот филм?

● **Хичкок:** „Чистиот филм е спојување на комплементарните делови на филмот во една целина, како што мелодијата е спојување на музичките ноти. Постојат два основни начина на користење монтажа во филмот: монтажа со чија помош се создаваат идеи и - монтажа со чија помош се предизвикуваат емоции. На пример, во Прозорец во дворот, каде на крајот Џими Стјуарт го исфрлуваат низ прозорецот, сцената ја снимив со нозе, раце, глава. Сето тоа го постигнав исклучиво со монтажа. Исто така, целото дејство го снимив и од далечина. Не можеа да се споредат овие две работи. Споредување никогаш и нема. Тепачките во салуните, или она што во вестерните го работат кога ќе го нокаутираат главниот јунак или кога еден тип ќе собори друг на масата која под нив се крши - тие во салуните секогаш кршат барем една маса - секогаш се снимаат оддалеку. Но, многу е повпечатливо ако истиот ефект го постигнете по пат на монтажа, бидејќи на тој начин во настанот ќе ја вовлечете и публиката - и во тоа е една од тајните на монтажата во филмот. А другата тајна е, секако, во поврзувањето на визуелните претстави врзани за поединецот. Прикажете човек кој гледа во нешто, го прикажувате она што го гледа, и пак се враќате на човекот. Сфаќате, можете да го натерате да гледа во една работа, во друга работа - и без зборови можете да го изразите неговото течение на мислите, текот на споредувањето - што и да направите, уживате потполна слобода. Безгранична е, би рекол, моќта на монтажата, и вклопувањето на сликите во целина. Сетете се на човекот без очи во Птици - камерата нагло се приближува кон неговото лице - а скоковите потсетуваат на задржувањето на здивот. Дали е тоа? Дишење. Дишење. Да. Младите режисери секогаш се појавуваат со идеја: „Пуштете ја камерата да биде некој, пуштете ја да се движи како личност, поставете човек пред огледалото за да го видите“. Тоа е страшна грешка. Јас не верувам во тоа. Бидејќи, што вие всушност правите? Криете од публиката кој е тој човек. Зошто? Вие едноставно го правите тоа. А зошто не покажете кој е тој?“

● Како работите кога снимате?

● **Хичкок:** „Па, јас, знаете, никогаш не гледам низ камерата. Снимателот доволно ме познава и тој знае што сакам - а кога се двоуми, доволно е да му нацртате

правоаголник и да го вцртате кадарот. Видете, првенствено и основно е да се најдете во дводимензионален медиј. Тоа не смеете да го заборавите. Имате правоаголник што треба да го исполните, кој треба да се укомпонира. Не мора да гледам низ камерата за да го направам тоа. Пред сè, снимателот знае дека кога го компонирам кадарот не поднесувам воздух, простор околу фигурите или над нивните глави, затоа што сметам дека тие се вишок. Се однесувам како новинар кој зема фотографија и ја сече по основните контури. Снимателите секогаш добиваат јасни упатства од мене, и никогаш не оставаат простор околу фигурите. Кога ќе посакам да има воздух, јас им го кажувам тоа. Потоа, кога се наоѓам на објектот, јас не се наоѓам на објектот. Додека ги набљудувам актерите или сцената - како тие играат или каде се наоѓаат - всушност гледам во филмско платно, не ми пречи ни декорот, ни движењето на луѓето во тој декор. Со други зборови, не ја следам географијата на декорот, туку географијата на екранот. Мислам исклучиво на екранот. Повеќето режисери велат: „Па, тој мора да се појави на оваа врата и затоа мора да оди од овде до овде“. Тоа е смртно досадно. И не само тоа, туку и кадарот е толку празен и неврзан што велам: „Е, ако тој е сè уште расположен - без разлика како е расположен - носете го низ кадарот во крупен план, но тоа негово расположение задржете го на екранот“. Растојанието не ме интересира. Сеедно ми е како тој поминал низ собата. Важно ми е како е расположен. Важно е секогаш пред себе да имате филмско платно, а не објект или место на кое се наоѓате во ателјето - тоа никако.”

Во четириесеттите години Хичкок реализираше низа филмови кои, барем по својата основна концепција, повеќе личат на остварувањата од британскиот период - Дописникот од странство (1940), Сомнеж (1942), Саботер (1942); меѓутоа, овие филмови, во целина, се и позабавни и попровокативни. Во 1943г. создава едно од своите ремек дела, Сенка на сомнежот, фасцинантен и елоквентен филм за гратче, семејство и шармантен убиец-психопат; и ден-денес тоа е еден од најдрагите филмови на Хичкок, заради комбинацијата на психолошката анализа на јунакот со напнатоста на дејствието. Чамец за спасување (1944) беше обид интересот на публиката да се одржи цело време и покрај тоа што целиот филм се одвива во многу ограничен простор. (И Јаже беше сличен обид, но од други причини: Хичкок се обиде да го реши проблемот на пренесување на театарска претстава на екран) . Овој начин на работа со еден единствен објект Хичкок го донесе до совршенство во Прозорец во дворот (1954), мајсторски работен, возбудлив и духовит трилер за опасностите што ги носи сиркањето во тугите станови; целата приказна е раскажана од страна на човек кој заради скршената нога е врзан за столица на тркала.

Трема (1950), означуваше враќање кон рафинираниот англиски филм на таинственост и злостор; возбудлив филм што Хичкок не го сака бидејќи смета дека во него улогите се погрешно поделени, што веројатно е точно. Непознатиот од Норд-експрес (1951) - по психолошките анализи поблизок до Сенка на сомнежот од сите филмови кои му

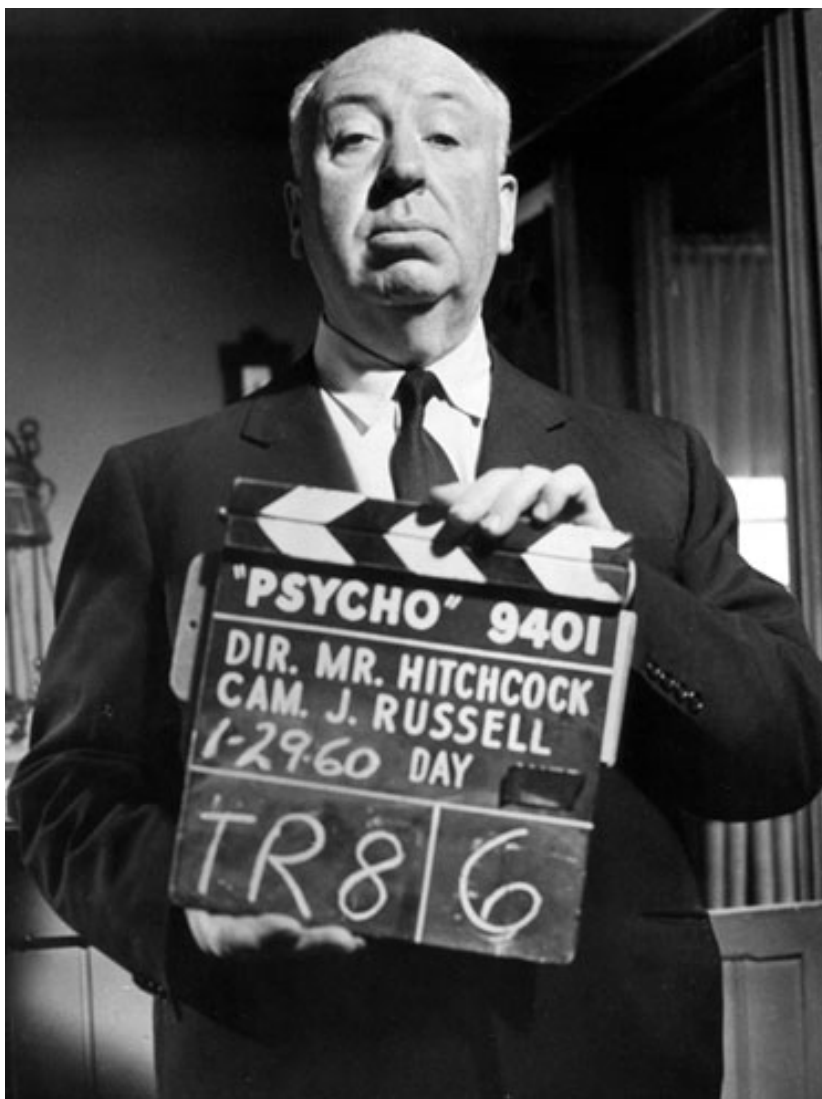
претходеа - останува еден од најчистите, најдинамичните и најнапнатите режисерски филмови.

Следната година, Хичкок направи дело кое може да се смета за негов најпотполн сериозен филм, како и едно од неговите најлични остварувања. Се исповедам, мајсторски режирана приказна за младиот свештеник кој е ставен пред избор: да ја предаде тајната што му е доверена во исповедалницата или да стане маченик. Филмот доживеа финансиски крах, делумно заради критичарите кои Хичкок, откако претходно упорно тврдеа дека е само забавувач и дека за него не може сериозно да се зборува, го повикаа на одговорност заради тоа што не направи типичен „Хичкоков филм“.

● Како работите со актерите?

● **Хичкок:** „Јас не им се наметнувам. Зборувам со нив, им објаснувам што се случува во сцената, што сакам да постигнам со таа сцена, зошто прават некои одредени нешта - бидејќи актерите се врзани за приказната, но еден единствен поглед може различно да влијае на таа приказна. Тоа се обидов да ѝ го објаснам на онаа девојка, Ким Новак: „Имате премногу изрази на лицето. Не сакам да видам ниту еден од тие изрази. Сакам вашето лице да го има само она што сакаме да ѝ го соопштиме на публиката - она што го мислите“. Реков: „Да ви објаснам. Кога на лицето има премногу непотребни изрази, тогаш тоа лице наликува на истуткано парче хартија. Вие пишувате реченица

за некој да ја прочита. А никој не може да ја прочита - се изгубила во многуте чкртаници. Многу е полесно да се чита кога листот хартија е чист. Такво треба да биде и вашето лице кога сакаме израз на него“. Сетете се на Птици. На лицето на Типи Хедрен нема ниту еден вишок израз. Секој израз значи нешто. Дури и навестувањето на насмевката кога таа вели: „Со што можам да ве послужам, господине?“ А погледот вели: „Ќе му подместам“. Тоа е штедење во изразувањето.“



Американски период (прв дел)

Ребека (Rebecca), 1940г.

● Претпоставувам, господине Хичкок, дека дојдовте во Холивуд мислејќи дека ќе го снимате Титаник? Наместо тоа, го снимивте Ребека. Како дојде до таа промена?

● **Хичкок:** „Дејвид Селзник ме извести дека го променил мислењето и дека ги купил правата за Ребека. Тогаш реков: „Во ред, менуваме“. Ребека навистина беше филм во стилот на сестрите Бронте, романтичен викторијански роман во модерни костими. Во извесна смисла, личноста на Џоан Фонтејн



беше досадна, бидејќи главната хероина никогаш не се бранеше, просто дозволуваше госпоѓата Денверс да ја тури. Но, најпосле, ние се обидуваме да ги примениме модерните сфаќања на личност која, за мене, е вистинска хероина на викторијанското време.”

● Дали сте задоволни од Ребека?

● **Хичкок:** „Тоа не е Хичкоков филм. Тоа е еден вид бајка, и самата приказна му припаѓа на крајот на 19 век. Тоа беше доста старомодна приказна. Во тоа време имаше многу жени писатели: не сум против тоа, но Ребека е приказна на која ѝ недостасува духовитост.”

● Сепак, тоа е многу чуден филм.

● **Хичкок:** „Чуден, да. Во приказната постои ужасна слабост, која нашите пријатели, почитувачи на веродостојноста, никогаш не ја забележаа: ноќта во која се пронаоѓа бродот со телото на Ребека открива една чудна сличност. Ноќта кога се мислело дека таа се удавила, пронајдено е тело два километри оттаму, на плажата, што му овозможило на Лоренс Оливије да го идентификува и да изјави: „Тоа е мојата жена”.

Тоа е чудно; никој друг не ја препознал таа жена, но зарем не е водена истрага кога било пронајдено нејзиното тело?”

● Да, се согласувам, но во овој филм психолошката ситуација е пред сето останато и малку им се посветува внимание на сцените кои објаснуваат, токму затоа што тие и не тежнеат кон тоа. На пример, никогаш не го сфатив конечното објаснување.

● **Хичкок:** „Објаснувањето е дека Макс де Винтер не ја убил Ребека, таа извршила самоубиство бидејќи имала рак.”



● Тоа веднаш го сфатив, но дали тој се чувствуваше виновен?

● **Хичкок:** „Не. А еве и една работа што во Ребека ја работев многу систематично: г-ѓата Денверс скоро никогаш не оди, никогаш не ја гледаме да се движи од место во место. На пример, ако таа влегува во собата каде е главната хероина, девојката слуша шум и г-ѓата Денверс се наоѓа тука, секогаш тука, не мрдајќи. Тоа беше начин тоа да се претстави од гледиштето на главната хероина: таа никогаш не знае каде се наоѓа г-ѓата Денверс и со тоа сè е пострашно; да се види г-ѓата Денверс како оди, тоа би ја направило похумана.

● Дали Ребека е прв филм во кој се обидовте камерата во возење да ја користите како изразно средство спротивно на монтажа?

● **Хичкок:** „Да, донекаде. Но само поради фактот што се движевме околу една единствена куќа. Не мислам дека обидот успеа, бидејќи окото мора да гледа во личноста. Окото не смее да го забележува возењето на камерата во количката, освен доколку со тоа возење или со наглото приближување или повлекувањето на камерата не постигнувате посебна цел.”

● Филмот доби еден „Оскар”, зарем не?

● **Хичкок:** „Да, за најдобар филм на годината.”

● Тоа е единствен „Оскар” што сте го добиле?

● **Хичкок:** „Јас никогаш не сум добил Оскар.”

● Но, сепак, тој за Ребека.

● **Хичкок:** „Тој „Оскар” отиде кај Селзник, продуцентот; таа година, Џон Форд (John Ford) доби „Оскар” за режија на филмот Плодови на гневот (The Grapes of Wrath).

Дописникот од странство (Foreign Correspondent), 1940г.



● **Хичкок:** „На Гари Купер му ја понудив улогата на Џоел Макреј во овој филм. Во Америка имав ужасни маки да пронајдам соодветни актери за улога во трилерите, бидејќи овде овој вид на филмови се сметаше за второстепен. Во

Англија тој жанр е составен дел од литературата, и таму не беше тешко да се добие Донат или било кој актер. Меѓутоа, во Америка постојано наидував на тешкотии, па истиот случај се повтори и со Гари, кој всушност е Англичанец. Купер потоа рече: „Требаше да ја прифатам улогата, зарем не?“ Секако, не верувам дека Купер сам одлучуваше за тоа, мислам дека луѓето што го опкружуваа го советуваа да не ја прифати улогата.”

● Од каде ви е идејата за секвенцата со воденицата?

● **Хичкок:** „Кога ќе ми се означи местото на снимањето - а тоа е многу важно за моите идеи - мора во потполност да биде искористено, драматуршки искористено. Се наоѓаме во Холандија. Што имаат Холанѓаните? Воденици? Лалиња? Да беше филмот во боја, ќе внесев еден кадар кој отсекогаш сакав да го снимам, а никогаш не го направив тоа. Убиство во полето со лалиња. Две личности. Убиец - да речеме дека тоа е Џек Мевосек - искрснува зад девојката. Сенката се прикрадува, девојката се свртува, вриснува. Веднаш ги панорамираме нозете со камерата, нозе кои се борат на тепихот од лалиња. Камерата со возење му приоѓа на еден цвет, а во позадината се слушаат шумовите од борбата. Одиме право на една латица - латицата го исполнува целиот екран - и плус, капка црвена крв капнува на неа. Така би се завршило убиството.”

● Филмот се снимаше и во Амстердам?

● **Хичкок:** „Дел од материјалот за овој филм требаше да го снимат друга екипа, во Лондон и Амстердам. Тоа беше 1940г. и камерманот на своето прво патување во Амстердам беше торпедиран и сета негова опрема беше изгубена. Мораше да се враќа по втор пат.”

● Изгледа дека на доктор Гебелс (Goebels) многу му се допаѓаше овој филм?

● **Хичкок:** „И јас чув дека се зборува за тоа; веројатно од Швајцарија можел да ја набави копијата на филмот; тој филм беше фантазија, и како и секогаш кога се занимавам со фантазија, не ѝ дозволив на веројатноста да ја покаже својата грда глава.”

Господин и госпоѓа Смит (Mr and Mrs. Smith), 1941г.

● **Хичкок:** „Овој филм го снимив заради Керол Ломбард. Ме молеше да го снимам. Сценариото веќе беше напишано, и јас едноставно го земав и го снимив. Керол Ломбард ја чула мојата забелешка: „Актерите се стока“, и кога дојдов на објектот, затекнав неколку грла стока во мал заграден простор. Тоа беше нејзино дело.“

Сомнеж (Suspicion), 1941г.



● **Хичкок:** „Сигурно сте забележале дека Сомнеж е мојот втор англиски филм снимен во Холивуд: англиски актери, англиски амбиент, англиски роман. Работев со некогашниот театарски писател Самсон Рафаелсон, кој соработуваше во скоро сите званични филмови на Лубич. Насловот на романот беше „Пред Фактот“ (Be-fore the Fact).

● Да, го прочитав романот, кој е одличен, но сметам дека и сценариото е многу добро. Би било неправедно да се каже дека тоа сценарио е резултат на еден компромис,

бидејќи, зборувајќи искрено, тоа е друга приказна. Филмската ситуација: жената верува дека нејзиниот маж е убиец, не е така посебна како ситуацијата во книгата: жената открива дека нејзиниот маж е убиец; а ми се чини дека филмот има поголема психолошка вредност од книгата, бидејќи карактерите се подобро изнијансирани.

● **Хичкок:** „Се согласувам, но вистинскиот крај на Сомнеж никогаш не е снимен: Џоан Фонтејн ѝ пишува писмо на мајка ѝ, во кое ѝ кажува дека го сака својот маж, но дека чувствува оти тој е убиец. Не сака повеќе да живее и подготвена е да умре од неговите раце. Само, смета дека општеството би требало да се заштити од него. Се појавува мажот ѝ кој ѝ ја дава судбоносната чаша со млеко. Пред да го испие млекото, Фонтејн вели: „Те молам испрати го по пошта писмово кое ѝ го напишав на мајка ми“. Ја испива чашата млеко и умира. Затемнување. Светло за краткиот кадар: Кери Грант свиркајќи му приоѓа на поштенското сандаче и го уфрлува писмото. Крај. Само, видете, Кери Грант не можеше да биде убиец. Истиот проблем како со Новело во Станар.“

● Освен ова, дали сте задоволен со Сомнеж?

● **Хичкок:** „Само во извесна мера. Елементите кои го сочинуваа филмот од овој жанр не ми се допаѓаа, елегантни салони, раскошни скалила, луксузни соби за спиење итн. Тоа беше проблем и со Ребека, англиски пејсаж реконструиран во Америка. Повеќе сакав да имам автентичен кадар за оваа приказна. Вториот недостаток беше пресветлата фотографија. Но, дали ви се допаѓаше сцената со чашата млеко? Во чашата имаше ставено светилка.“



●Проектор насочен кон чашата?

●**Хичкок:** „Не, беше во млекото, во чашата, бидејќи тоа требаше да биде многу светло. Кери Грант се качува по скалите и не требаше да се гледа во него туку во чашата.”

●Па, тоа е навистина добро...

Саботер (Saboteur), 1942г.

●**Хичкок:** „По мое мислење, Саботер не успеа поради тоа што Камингс не беше за улогата на главниот херој. Со она свое лице кое јас го нарекувам „лице на комичар”, не можеше да предизвика возбудување - барем половината од времето не верувате во она што се случува пред вас. Замислете само каква е разликата помеѓу Камингс и Роберт Донат во 39 скалила. Од гледна точка на публиката, требаше да ги сменам местата на Камингс и Лојд на Кипот на слободата, на крајот од филмот. Гледачите многу повеќе ќе се вознемиреа ако главниот јунак се најдеше во опасност, а не неговиот противник. Филмот беше преоптоварен со идеи. Но, највеќе ми пречеше Ото Кругер во



улога на негативен јунак. Мојата замисла беше: во тоа време фашистите беа жители на Средниот запад, припадници на организацијата „Америка пред сè”, и затоа сакав Хари Кери да ја игра улогата на негативен јунак: богат ранчер, вестерн стил. Ме посети неговата жена и ми рече: „Не можам да дозволам мојот маж да игра една таква улога кога очите на целата младина на Америка се вперени во него”. И така не го добив Кери, а Кругер во секој поглед беше погрешно избрана личност. Се обидов да ја добијам и Барбара Стенвик, а бев присилен да ја земам Присила Лејн. Сакав Барбара Стенвик и Гари Купер да го подигнат филмот.

Еве и една занимлива работа: вистинскиот саботер, Фрај, кога со такси стигнува до Кипот на слободата, погледнува низ прозорот од својата десна страна. Во тој момент застанувам на кршот од „Нормандија” која лежи на брегот на њујоршката лука. Се враќам на саботерот, во крупен план, кој повторно гледа десно пред себе, со блага насмевка на задоволство. Заради овие три кадра, Американската морнарица упати протест до „Универзал”, бидејќи тој детаљ наведува на помисла дека над „Нормандија” е извршена саботажа и, природно, тоа воопшто не одело во прилог на внимателноста на Американската морнарица.

Ако сега го погледнам Саботер, би рекол дека сценариото не е без мани. Немав доволно буден дух за да завладеам со оригиналното сценарио. Во него имаше мноштво идеи,

кои не беа ниту добро распоредени ниту селектирани; имам впечаток дека сето тоа требаше да биде прочистено и цврсто средено пред снимањето. Тоа ни покажува дека многу идеи не се доволни за да се направи еден успешен филм, доколку тие не се претставени доволно внимателно и со потполна свест за формата. Еве еден сериозен проблем во Америка: како да се најде сценарист, одговорен писател, способен да го организира и сочува она суштинското во приказната?”

Сенка на сомнежот (Shadow of a Doubt), 1943г.

● Сенка на сомнежот, заедно со Психо, е еден од вашите ретки филмови во кои главната личност е негативец, а публиката сепак сочувствува со него, веројатно затоа што никогаш не го гледа додека ги убива вдовиците.

● **Хичкок:** „Веројатно, впрочем, тој е убиец идеалист. Тој му припаѓа на оној видубијци кои во себе ја чувствуваат задачата на уништувањето. Можеби вдовиците го заслужиле она што им се случило, но не беше негова работа тоа да го направи. Во филмот е донесена морална пресуда, зарем не, бидејќи Котн страдеше на крајот од филмот, дури и во несреќен случај, заради својата внука. Ова нè доведува до фактот дека сите негативни личности не се црни ниту пак хероите се бели. Насекаде има сиво. Вујче Чарли многу ја сака својата внука, но не толку доволно колку таа него. Но, таа мораше да го уништи, бидејќи, да не забораваме дека Оскар Вајлд рече: „Ги убиваме оние што ги сакаме”.”

● Секогаш, по повод Сенка на сомнежот ми се наметнува оваа поединост: во првата сцена на железничката станица, кога пристигнува возот од кој се симнува вујче Чарли, од оџакот на локомотивата сучи многу јак црн дим, и додека возот се приближува, тој го затемнува целиот перон. Имам впечаток дека тоа е смислено, бидејќи на крајот од филмот, во другата сцена на железничката станица, кога возот се враќа, тоа е само мал бел обичен дим.

● **Хичкок:** „Навистина за првата сцена барав многу црн дим; тоа е една од оние идеи за кои ќе се изнамачите, а тоа нема ни да се забележи; но, ние тука имавме додатна среќа: положбата на сонцето сосема едноставно создаде многу убава сенка на целата станица.”

● Тој црн дим може да се преведе како: еве го ѓаволот кој доаѓа во градот.

● **Хичкок:** „Да, секако. Сенка на сомнежот е филм кој мене лично највеќе ми донесе задоволство - тоа е еден од многуте филмови кои ми се најдраги - бидејќи, најпосле имав време низ приказната да ги развијам и личностите. Сенка на сомнежот е истовремено и психолошки филм и трилер. А тоа е многу тешко да се постигне.”



Чамец за спасување (Lifeboat), 1944г.

Хичкок: „Во овој филм сакав да докажам дека повеќето филмови се снимаат во крупен план. Тоа е филм без декор. Филм предизвик. Актуелен и полн со алузии. Многумина вриштеа, мислејќи дека нацистот во мојот филм е појак од сите останати. За тоа имав две причини: а) нацистот беше командант на подморница и знаеше нешто за навигацијата, во секој случај повеќе од останатите; б) во аналогија со војната, тој и навистина беше победник во тоа време. Останатите, кои ја претставуваа демократијата, сè уште не можеа да се најдат заедно, сè уште не можеа да ги здружат силите. Дури ни Џон Ходиак, кој во филмот играше комунист, не беше сигурен. Прво требаше да се здружат, па конечно да се ослободат од нацистите. Знаете ли дека Талула навистина го мразеше Слезак? Таа навистина го удираше. Седеше во чамецот пред него и зборуваше: „Ти, проклет нацисту...“ Сирото момче, тој навистина не беше нацист.”



● Зошто Црнецот не им се придружи при нападот на нацистот?

● **Хичкок:** „Не му дозволив. Тој е човек што верува во Бога, што го рецитира 23 псалм, човек благ и чувствителен. Нападот не ќе беше во склад со неговата личност.”

● Не би требало да се заборави и стариот весник што се провлекува низ чамецот, и со кој се послуживте за вашето ритуално појавување.

● **Хичкок:** „Тоа е мојата најомилена улога и морам да признам дека поминав многу мачни моменти за да го решам тој проблем. Обично играм улоги на минувачи, но како да измислам минувачи на океан? Дури мислев и да се појавам како леш кој плови во близина на чамецот за спасување, но премногу се плашев да не се удавам. А беше невозможно да играм еден од деветмината преживевани, бидејќи секоја од тие улоги требаше да ја игра актер способен за тоа. На крај, ми падна на памет одлична идеја. Баш тогаш бев на строга диета, идејќи мачно кон својата цел да изгубам педесет килограми, спуштајќи се од сто педесет на сто. Значи, одлучив да го овековечам моето слабеење и истовремено да имам и улогичка позирајќи за фотографиите „пред” и „после” курата на слабеење. Овие фотографии беа репродуцирани како илустрации за реклама во весникот, фалејќи го измислениот лик „Редуко” и гледачите многу добро можеа да ја видат оваа реклама како и мене лично кога Вилијем Бендикс ќе го рашири стариот весник кој го закачивме на бродот. Таа улога беше голем успех.”

Истата, 1944г., Хичкок отиде во Англија („Страсно сакав и јас да направам нешто за

војната”) и режираше два кратки филма за британското Министерство за информации како свој придонес во воените напори. Двата филма беа на француски јазик и во нив играше Молиеровата трупа, група француски актери кои пребегале во Англија.

Среќен пат (Bon Voyage), 1944г.

Авантурата на Мадагаскар (Aventure Malgache), 1944г.

Опседнат (Spellbound), 1945г.

● Во книгата која ви ја посветија Вам, Ерик Ромер и Клод Шаброл говорат дека Вашата прва идеја била од Опседнат да направите многу пооткачен филм; на пример, директорот на клиниката требало на табанот да го има истетовирано Христовото распетие, за да го гази на секој чекор, бидејќи тој бил голем покровител на црните миси, итн...

● **Хичкок:** „Таков беше романот „Куќата на др. Едвардс”, мелодрамски и навистина откачен роман кој раскажува приказна за лудакот кој стигнува до лудница. Во романот дури и болничарите беа луди и работеа многу невозможни работи. Мојата намера беше поразумна, само сакав да го снимам првиот филм за психоанализата. Работев со Бен Хехт кој често ги консултираше славните психоаналитичари.”

● Каква беше смислата на отворањето на вратата при првата преградка на главните јунаци?

● **Хичкок:** „Го замолив Бен да пронајде симбол во психијатријата што означува раѓање на љубов помеѓу мажот и жената, и тој ја пронајде вратата.”

● Зошто за делот со сонот му се обративте на Салвадор Дали?

● **Хичкок:** „Кога дојдовме до сцената со сонот, сакав потполно да прекинам со традицијата на филмските соништа кои обично беа магловити и нејасни, со екран што трепери итн. Барав од Селзник да ми обезбеди соработка со Дали. Селзник се согласи, но уверен сум дека мислеше дека го сакам Дали заради рекламата што може тој да ни ја направи. А единствената причина беше мојата желба да добијам многу визуелни соништа со остри и светли црти, со појасна слика од онаа во филмот. Го сакав Дали заради остриот изглед на неговата архитектура - Кирико е многу сличен - долги сенки, бескрајна далечина, линии кои се собираат во перспектива...лица без облици. Секако, Дали измисли доста чудни работи кои не беше можно да се остварат: скулптурата пука, од пукнатината излегуваат мравки, лазат по скулптурата и најпосле, се гледа Ингрид Бергман прекриена со мравки!”

● Конечно, имавте само еден сон поделен во четири дела! Неодамна го видов сценариото на Опседнат и морам да ви признам дека не ми се допадна толку. Дали ќе ве изненади ако ви кажам дека и филмот разочара?

● **Хичкок:** „Не, не, се согласувам, сметам дека сè е премногу комплицирано и дека објасненијата на крајот се премногу конфузни.”



Озлогласената (Notorius), 1946г.

● Бев нестрплив додека стигнавме до Озлогласената, бидејќи тоа е ваш филм што најмногу го сакам. Озлогласената, тоа е збир на сè она што е најдобро кај Хичкок.

● **Хичкок:** „Кога го почнавме пишувањето на Озлогласената со Бен Хехт, појдовме од барање на „Мек Гафин“ и како што тоа често се случува, почнавме да ги насетуваме работите; тргнавме во многу сложени насоки за на крајот да стигнеме до еден конкретен и видлив ураниум сокриен во винско шише. Продуцентот нè праша: „Што! Господе, што е тоа?“ Одговарам: „Тоа е ураниум, и тоа треба евентуално да послужи за правење атомска бомба.“ Тој додава: „Каква атомска бомба?“ Тоа се случува 1944г., една година пред Хиросима. Имав за тоа навестување, трага. Еден од моите пријатели, писател, тврдеше дека некаде во пустините во Ново Мексико, научниците работат на таен проект, толку таен што ако некој еднаш влезе во фабриката повеќе не излегува. Дури со Бен бевме и во научниот институт во Пасадена кај доктор Миликен, тогаш моментално најголемиот американски научник, и го прашувавме детали за бомбата. Тој нè предупреди, и навистина, потоа три месеци ме следеше F.B.I.”

● Озлогласената се прикажуваше повеќе пати во целиот свет и дури и по 20 години останува крајно модерен филм. Филмот има малку сцени и крајна рафинираност; тој е модел за правење на сценарија.

● **Хичкок:** „Едноставност... Тоа е интересно... Тоа е навистина необично... Обично, во секој шпионски филм има многу елементи на насилство, а ние сето тоа го избегнавме.”

● Како дојдовте до идеја да го снимите оној долг кадар со камерата во движење за славната љубовна сцена на балконот?

● **Хичкок:** „Чувствував дека љубовниците мора да останат во прегратка, дека ние мораме да им се придружаме. Така камерата ги следи до телефонот, постојано во крупен план - до телефонот и преку него до вратата - сè во еден кадар. Целата идеја се засноваше на тоа да не го прекинеме романтичниот момент. Движењето на таа камера беше чиста емоција. До оваа идеја дојдов многу, многу години порано - додека со воз патував од Булоњ во Париз. Беше недела попладне и возот мирно поминуваше низ гратчето Атапл, кое се наоѓа точно на излез од Булоњ. Забележав една голема, стара фабрика од црвени цигли и на едниот крај од зградата огромен, висок ѕид, исто така од цигли. А во подножјето на ѕидот две мали силуети - момче и девојка. Момчето мокреше на ѕидот, но девојката цело време го држеше под рака и не го пушташе. Погледнуваше



надоле да види што тој прави, па се свртуваше околу себе, а потоа пак надоле за да види до каде стигнал. Тоа ми даде идеја. Девојката не можеше да го пушти момчето. Романтиката ништо не смее да ја прекине, дури ни мокрењето.”

Случајот Парадин (The Paradine case), 1947г.

● **Хичкок:** „По мое мислење, актерите ги поместија сите вредности и основната ситуација на оваа приказна. Секоја убава жена претставува компромис со злото - понекогаш надворешните обележја на злото го прикриваат вистинското лице на жената. Личноста која во филмот ја играше Алида Вали во романот беше прилично срамна. Алида Вали беше одлична, но компанијата имаше договор со Луј Журдан, а тој никако не требаше да ја добие таа улога. Вистинската личност, во која би била олицетворена неморалноста на жената, би бил коњушар кој смрди на губре и тој лик требаше да го оствари Роберт Њутн или некој сличен на него. Ни Грегори Пек не беше за главната улога. Главниот јунак требаше да биде Роналд Колман или Оливие, некој со повеќе достоинство и со помалку овоземска едноставност. Работата е и во тоа што Пек се понижува заради љубовта кон една жена која е подготвена да го земе секој маж - па дури и собарот. Жената очигледно е нимфоманка. А кога Пек заради нимфоманка ја напушта својата отмена жена, мора да нè увери дека е опседнат со неа.”

● Најдобрите личности во филмот се споредните улоги, судијата, Чарлс Лотон, и неговата жена, Етел Баримор. Пред крајот на филмот тие имаат многу убава сцена кога Етел ја жали Алида Вали која ќе биде обесена, додека Лотон станува навистина подмолен... Во еден друг момент, Лотон се покажува како навистина похотлив човек. Излегувајќи од трпезаријата, тој фрла поглед врз голото рамо на Ен Тод. Потоа седнува до неа, и ладно, како ништо да не било, пред целиот свет, ја става раката на нејзиното рамо. Тоа е повеќе од безобразно, тоа е скандалозно, снимено е многу деликатно, како ништо да не се случило. Целиот втор час е посветен на судењето и претпоставувам дека овој втор дел Вас посебно ве интересираше.

● **Хичкок:** „Да, многу, бидејќи податоците за судирот беа изложени во првиот дел, што дозволуваше судењето да биде возбудливо од самиот почеток.”

Јаже (The Rope), 1948г.

● 1948г. е значајна етапа во вашата кариера бидејќи со Јаже ќе станете свој сопствен продуцент, а тоа ќе биде и ваш прв филм во боја и истовремено голем технички предизвик. Дали Јаже го сметате за еден од своите најексперименталните филмови, во технички поглед?

● **Хичкок:** „Само поради тоа што го напуштив чистиот филм со обидот театарската



претстава да ја извлечам од рамките на сцената, да ја направам подвижна. Со подвижна камера, без претопа, без временски скокови - успеав да создадам континуирано дејство. Сметав дека и приказната и камерата мораа да бидат во континуирано движење. Мислам дека тоа во технички поглед беше грешка, бидејќи поради тоа го напуштив чистиот филм. Но кога снимате театарска претстава во една соба, многу е тешко да се направат резови.”

● Кон Јаже не пријдовте од комичен аспект, како кон Психо?

● **Хичкок:** „Не, природата на злосторот во Јаже беше премногу страшна. Немаше место за хумор.”



● А проблемите со бојата?

● **Хичкок:** „Да, одлучив бојата да ја сведам на минимум, и на крајот од снимањето сфатив дека, почнувајќи од четвртата ролна, т.е. од заоѓањето на сонцето, на сликата имавме крајно доминантна портокалова боја, и поради тоа морав повторно да ги снимам последните пет ролни...”

● Занимливо е да се знае бројот на прекинатите и бројот на комплетните снимања во врска со овој филм.

● **Хичкок:** „Прво девет дена пробувавме со камерата, актерите и осветлувањето. Потоа осумнаесет дена снимање, и заради славната портокалова боја, девет дена повторно снимање.”

Во знакот на јарецот (Under Capricorn), 1949г.

● Со овој филм не постигнавте успех, но, што мислите, поради што многу француски критичари го сметаат за еден од вашите најдобри филмови?

● **Хичкок:** „Поради тоа што во него гледаа она што тој навистина и беше, а не она што се очекуваше да биде. Еден Хичкоков филм кој е „костимиран” и кој сè до пред



самиот крај не содржи ни елементи на трилер ни навестувања за возбудливост. Се сеќавам на забелешката на еден холивудски критичар кој рече: „Моравме да чекаме 105 минути на првото возбудување”. Луѓето влегуваа во кино салата очекувајќи нешто, а тоа нешто не го добија. Тоа беше основната грешка во овој филм. И улогите беа погрешно поделени. Пак се работеше за љубов меѓу една дама и еден слуга. Ингрид Бергман се заљуби во собарот Џо Котен, а кога него како осуденик го однесоа во Австралија, таа појде со него. Овој пат се понижи поради љубов, и тоа во целата приказна беше главно. Котен не беше за таа улога. Јас го сакав Берт Ланкастер. Повторно, при поделба

на улогите, бев приморан на компромис. И пак ја користев подвижната камера - што можеби беше грешка, бидејќи таа сама по себе го подвлекуваше фактот дека филмот не е трилер - се движеше премногу лесно.”

● Филмот загуби многу?

● **Хичкок:** „Загуби многу пари. Сега им припаѓа на банките кои го финансираа, но наскоро повторно ќе се прикажува насекаде во светот и, во Америка, најверојатно на телевизиските канали.”

Трема (Stage Fright), 1950г.

● Зошто не ви се допаѓа овој филм?

● **Хичкок:** „Кога се појави книгата многу книжевни критичари напишаа: „Овој роман би бил добар филм за Хичкок”. А јас, како идиот, им поверував. И во овој филм еден лик не беше реален - ликот на Џејн Вајман требаше да го игра девојка со бубуличаво лице. Џејн едноставно одби да биде таква девојка и со тоа ме донесе во теснец. Втората грешка се состоеше во тоа што опасноста не беше доволно нагласена. Опасноста доаѓаше од Марлена Дитрих и од нејзиниот партнер - тие беа негативните јунаци - но не носеа опасност со себе, бидејќи се плашеа. И така, што преостана да се направи во една таква приказна? Да се прикрие опасноста. Со самото тоа, сите вредности беа поместени. Многумина се жалеа што ретроспекцијата на почетокот од филмот беше лага. Па, сега, зошто човек не би смеел да лаже? Не знам. Но луѓето се жалеа: „Ах, нè измамивте со таа ретроспекција”. Кажете ми, зошто тој не смееше да биде лажливец? Ете гледате, секој пат кога ќе прекинете со традицијата, ќе се најдете во неволја.”



Непознатиот од Норд-експрес (Strangers on a Train), 1951г.

● Во 1950г. не бевте во така сјајна ситуација, после неуспесите на Во знакот на јарецот и Трема. Затоа вашето враќање овој пат ќе биде посспектакуларно со Непознатиот од Норд-експрес.

● **Хичкок:** „Тоа е секогаш филозофијата run for cover. Непознатиот... не е филм што ми го предложија, туку роман што сам го избрав. Тоа беше добар материјал за мене. Но, и во овој филм, истиот проблем. (Се жалам премногу, нели?)

Изборот на Грејнџер беше погрешен. Во компанијата Warner Bros инсистираа да го земам него. Главниот јунак требаше да биде многу појак човек. Колку човекот е појак, толку е поборбен во одредена ситуација. Но, од друга страна, бев многу задоволен од општиот изглед на филмот и од споредните карактери. Многу ми се допаѓаше жената



што беше убиена, вистинско девојчиште што по цел ден работи во фабриката за плочи, а исто така и Бруновата мајка која е исто толку луда колку и нејзиниот син.”

● Не е ли сета иронија во филмот во тоа што Вокер навистина го ослободува Грејнџер од неговата невозможна сопруга?

● **Хичкок:** „Секако дека е. Грејнџер не возвраќа со иста мера, зар не? Тој не го убива Вокеровиот татко. Тој само го предизвикува Вокер.”

èèГрејнџер го гони Вокер само за да го оправда сопственото чувство на вина заради убиството на својата жена, зар не?

Хичкок: „Секако. Грејнџер се чувствува виновен - исто толку како да ја убил својата жена со сопствени раце.”

● Како ја остваривте онаа сјајна сцена со вртелешката?

● **Хичкок:** „Тоа беше најкомплицираната секвенца. Зад платното што го користевме за снимањето на „рир-проекцијата”, стои огромен проектор кој фрла слика на платното. На подот на ателјето има тенка бела линија во иста линија со објективот на проекторот, а објективот на камерата мора да биде на таа бела линија. Оваа камера не го снима платното и сликата на него, туку само некои бои на светлосниот спектар и заради тоа објективот на камерата и објективот на проекторот мораат да бидат во иста линија. Многу кадри на вртелешката ги снимил камерата од долниот агол. Можете да замислите каков проблем беше тоа. Требаше проекторот да се подигне на висок подиум, да се сврти надолу, а екранот да се постави точно под прав агол спрема оската на објективот. Ни требаше скоро половина ден да ги поставиме камерата, проекторот и платното за секој кадар. Моравме да ја менуваме положбата на проекторот секој пат кога се менуваше аголот на камерата. Кога вртелешката се скина и сруши, всушност се сруши макетата која ја зголемивме на големото платно, а пред платното поставивме живи луѓе. Во овој филм го направив и најопасниот експеримент што некогаш сум го направил и кој никогаш повеќе нема да го повторам. Кога малиот човек ползи под вртелешката во движење, тој навистина ползи под вртелешката во движење. Да ја подигнеш главата за само еден инч - ќе беше готов. Рацете и сега ми се препотуваат кога ќе помислам каков страшен ризик преземав на себе. И тогаш знаев што правам, но си мислев: „Ех, па можеби и нема толку високо да ја дигне главата”.”

Се исповедам (I confess), 1953г.

● **Хичкок:** „Две работи беа погрешни во овој филм. Не уживав во работата со Клифт, бидејќи беше многу мрачен, а Ен Бакстер повторно беше промашена главна хероина. Увезов една девојка од Шведска - Анита Бјорк, која ја играше насловната



улога во Госпоѓица Јулија - сакав непознато лице. Но, Анита стигна со вонбрачниот љубовник и детето. Работата излезе на виделина и продуцентот рече: „Не можеме да ја употребиме“. Бевме приморани со брод да ја вратиме дома. Во тоа време не бев во Квебек една недела. Примав пораки дека мора да ја земеме Ен, дека немаат никој друг. Сè беше погрешно. Не можев да ја замислам Ен Бакстер како жена од Квебек. Сакав главната хероина да биде странкиња, да зборува со странски акцент.”

● Како го постигнавте оној светлосен ефект во првата ретроспекција?

● **Хичкок:** „Со успорено дејствие. Со многу успорено дејствие.”

● Мислите ли дека Клифт одлучил да стане свештеник уште пред самото враќање од војната?

● **Хичкок:** „Да, мислам дека уште тогаш се одлучил за тоа.”

● Мислите ли дека тие двајца спиеја заедно за време на бурата?

● **Хичкок:** „Се надевам. Само, далеку е тоа од мене, езуит, да ги охрабрувам на такво однесување.”

● Мислите ли дека идејата да стане маченик за Клифт претставуваше искушение?

● **Хичкок:** „Да, таа идеја несомнено беше искушение за него. Секако, на крајот тој и стана маченик.”

● Дали Клиф и Ен се чувствуваат виновни поради тоа што на извесен начин се радуваат на фактот дека човекот е убиен и дека повеќе нема да им пречи?

● **Хичкок:** „Несомнено, иако тие, во својата совест, не се ослободија докрај од него. Знаете, едно е да убиеш, а друго е да се има некого на совест.”

превод и подготовка: Игор Ангелков

користени се книгите за Хичкок на Трифо и Богданович

ALFRED HITCHCOCK CHITCOCK



The Paradine case



Birds



Rebecca



Lifeboat



Young and innocent



СЛАВОЈ ЖИЖЕК

ДОПИСНИКОТ ОД СТРАНСТВО (1940)

Дописникот од странство е шпионски трилер со јасна политичка нота против пацифистичкиот неутрализам, што всушност ѝ остава отворен пат на фашистичката нападност; заклучната сцена, радио

извештајот на јунакот од бомбардираниот Лондон во свое време делуваше дури непосредно мобилизаторски. Но, веќе приближната анализа ни покажува дека политичката заднина е само изговор за нижење ред типични „хичкоковски“ ситуации, меѓу коишто најславна е веројатно онаа со ветерницата што се врти наопаку: јунакот во потрага по злосторничките грабнувачи се снајдува среде идиличен холандски пејзаж со ветерници, и одеднаш забележува дека една од ветерниците се врти во насока спротивна од онаа на ветрот - тој „против-природен“ детаљ секако ја денатурира идиличноста на глетката, одеднаш „сè станува сомнително“, се испоставува дека вртењето на ветерниците е всушност сигнал на злосторниците... Попродлабочена анализа покажува дека либидиналното јадро на филмот е варијанта на едиповиот триаголник: врска меѓу јунакот (дописникот), неговата девојка и нејзиниот татко, угледниот англиски пацифист, кој во суштина е нацистички агент - нивната врска е полна двосмислени подтонови, одделни постапки, што инаку би можеле да се разгледуваат и на ниво на површинско случување (немоќта и вината на таткото, уценувањето на таткото од страна на јунакот со (лажното) грабнување на ќерката, финалниот самоубиствен гест на таткото итн.), добиваат вистинска тежина дури оттаму што од нив одекнуваат имплицитни либидинални подтонови. Од тој аспект симптоматичен е пред сè расплетот на филмот, самоубиството на таткото по паѓањето на авионот во морето, откако ќе види дека главниот јунак и неговата ќерка се заедно и безбедни: на ниво на површна шпионско-политичка приказна овој самоубиствен потег е претеран, премалку основан, но ако ја земеме предвид либидиналната напнатост на филмот, тој е сосема разбирлив.

Би можеле да речеме дека Дописникот од странство на некој начин го навестува филмот Озлогласена: во двата случаи либидиналната „вистина“ на филмот е неразрешената напнатост во интерсубјективниот триаголник меѓу јунакот, неговата девојка и остарениот, немоќен и „виновен“ татковски лик (колаборантскиот татко во Дописникот, остарениот Claude Rains, пронацистички богаташ во Озлогласена); во

двата случаи случувањето го движи некаков изговор, што е самиот сосема безначаен, од каква и да е природа - не е важна природата на таа „тајна“, важно е само тоа дека од клучно значење за субјектите е што ја носи нивната желба, дека околу тоа се структурира случувањето (тајната клаузула на меѓународната спогодба во Дописникот, шишето со уранова руда во Озлогласена). Тој елемент е секако познатиот „MacGuffin“: на него налетуваме во сите Хичкокови филмови чиешто случување се структурира околу некоја украдена или загрозна „тајна“ - Хичкок секогаш одново нагласува дека тој елемент (да ги споменеме и украдените планови за авионскиот мотор во 39 скали, шифрираната мелодија во Дамата исчезнува...) е сам по себе причинување, „nothing at all“, и често ја кажува оваа приказна за двајца луѓе во возот во којшто го прочитал називот „MacGuffin“:

„Еден од нив прашува: „Што има во оној пакетот на полицата за багаж?“ Другиот одговара: „А, тоа е MacGuffin.“ Првиот повторно прашува: „А што е тоа MacGuffin?“ „Епа,“ вели другиот, „тоа е направа за лов на лавови во Шкотските висорамнини.“ Првиот вели: „Но, во Шкотските висорамнини нема лавови.“ А другиот пак одговара: „Епа, тогаш ова не е MacGuffin!“ Како што можете да видите, MacGuffin е всушност баш ништо.”

MacGuffin значи одговара точно на она што во Лакановата теорија настапува како *objet petit a*, објект - причина за желбата, што само претставува „позитивизација на ништожноста“: чисто причинување, чијашто „реалност“ е само во интересубјективноста, во тоа што го поттикнува случувањето меѓу субјектите, празно место што делува како причина за желбата и е како такво ретроактивно воспоставено од желбата. (Кога сме веќе кај тоа, таа темелна логика на MacGuffin доаѓа уште појасно до израз во друга верзија на истата приказна: „Што има во пакетот на полицата?“ „А, тоа е MacGuffin.“ „А што е тоа MacGuffin?“ „Направа за бркање лавови во Шкотските висорамнини.“ „Но, во Шкотските висорамнини нема лавови.“ „Секако дека ги нема повеќе, бидејќи MacGuffin толку добро делува!“ - тука сме веќе кај логиката на несвесната забрана, бидејќи „MacGuffin“ брка/забранува нешто што е и онака невозможно, „лавови во Шкотските висорамнини...“) - Но, да се вратиме кон споредбата меѓу Дописникот и Озлогласената: разликата меѓу филмовите е пред сè во тоа што во Озлогласената навестената тема на напнатост меѓу јунакот, девојката и остарениот „виновен“ татковски лик така непосредно доминира што филмот скоро го перципираме како коморна драма и е снимен без вообичаените Хичкокови комични детали и акциски елементи (бркања и сл.), додека тонот на Дописникот е доста „полесен“. Филмот е полн со акции, комични ненадејни пресврти и сл. - да го споменеме само следниот духовит пресврт: еден од јунаците се обидува од колаборантскиот татко да изнуди признание за неговото делување со тоа што ќе го излаже дека ја грабнал ќерка му (за којашто знае дека во тој момент не е во градот); таткото попушта и пишува нешто на лист, очигледно признание, и му го дава листот на јунакот, но кога тој ќе го погледне листот, гледа дека

на него пишува: „Жалам, но штотуку го чув автомобилот на ќерка ми...”. Галантноста на таткото - што и покрај своето колаборанство останува џентлмен од стар ков - е секако во тоа што во моментот кога ќе го чуе автомобилот со којшто ќерка му се враќа дома, и со тоа ќе го открие блефот на јунакот, не се разлутува, туку мирно си ја продолжува работата, и му кажува дека „му ги прочитал картите” во самиот облик на признанието.

Оттука не ни е веќе тешко да заклучиме дека во овие филмови вистинскиот трагичен јунак е остарениот, галантен, но „виновен”, „негативен” татковски лик - мора до крај да бидеме заслепени со холивудската идеологија (што Хичкок тука успешно ја минира), ако не забележиме дека и Дописникот и Озлогласената се изградени на контрастот меѓу „негативниот јунак”, кој е во суштина единствената човечки привлечна личност, и „позитивниот јунак”, кој е сосема банален лик - а во тој контраст секако не ни е тешко да ги препознаеме спротивностите меѓу поединецот на „автономната” етика и „хетерономниот”, „кон другите насочен” поединец. „Позитивниот јунак” (Joel McCrea во Дописникот, Cary Grant во Озлогласената) е чист пример на хетерономниот „човек на организацијата”, додека „негативецот” е резигниран, скршен поединец на „протестантската етика”. Хичкок веќе во четириесеттите години го детектирал темелниот прелом во американското општество, слом на татковскиот авторитет што на имагинарно ниво е прикажано како претстава на „понижен татко”. Да се зборува кај овие два филма за *harpy end* затоа значи потполна заслепеност: како е возможно да не се види безобсирната крутост, со којашто Девлин и Алиција на крајот на Озлогласената го препуштаат скршениот Себастијан на неговите нацистички компањони (коишто секако ќе го ликвидираат) и летнуваат кон заедничката „среќа”?

ЧАМЕЦ ЗА СПАСУВАЊЕ (1944)

Појдовната замисла на филмот е секако да се прикаже во еден микрокосмос (чамецот за спасување), макрокосмосот на американското општество во неговото соочување со нацистичката опасност: наспроти униформираноста на нацистичкиот тоталитаризам, што го олицетворува еден противиграч, Вили, стои melting pot-от на разновидните социјални слоеви, народности, убедувања, карактери; преку низата напнати сцени и заострени, понекогаш иронично обоени дијалози излегуваат на видело сите општествени, културни и идеолошки напнатости на американското општество, додека бродоломците конечно не најдат доволно моќ за единствен настап против непријателот. Филмот е толку далеку од црно-белото сликање на карактери и настани, што при првото прикажување (во времето меѓу војните) доста критичари му префрлаа дека ги оцрнува сојузниците, кои се прикажани како разединета, колеблива група за разлика од одлучниот и мирен непријател.

Оттука е исто така јасно зошто филмот ги изневерува нашите очекувања, зошто не е „хичкоковски“: недостасува за него специфичната внатрешна, вертикална удвоеност на ситуацијата, кога постепено се појавува грозната содржина, што се крие зад површинската идилична маска - во Чамецот за спасување е речиси од самиот почеток сè јасно, веќе самата појдовна ситуација е грозна и егзистенцијално заострена, единствената „тајна“ е дека е Вили уште позлобен отколку што се чини, и дека ги водел во погрешна насока, кон германскиот брод за снабдување... Со еден збор, Чамецот за спасување спаѓа во сосема друг вид филмови од оние на Хичкок: оној вид психолошки драми, каде што групата луѓе се наоѓа на ограничен простор и егзистенцијално заострената ситуација ги присилува да ги „откријат картите“, да го докажат својот вистински карактер, да смогнат доволно сили за спасувачката одлука или да пропаднат.

И покрај тоа на филмот не му недостигаат хичкоковски потези; така веќе самото ограничување на случувањето на чамецот за спасување среде море не е никаква површинска екстраваганција, туку е втемелена со типична хичкоковска драматургија, каде што напнатоста од ширината на случувањата се пренесува во „длабочина“, во



заплетканите, удвоени меѓусебни односи - драматичен контраст на некој настан е неговата сопствена темна, задна страна, а не надворешната противигра. Покрај тоа наоѓаме секако уште цела низа извонредни формални подробности - да споменеме само една: кога бродоломците го потегнуваат на чамецот Германецот Вили, тој им се заблагодарува со мирно-љубезното „Danke schön!”, и би очекувале камерата да ни ја покаже реакцијата на изненадените сојузници, кои дури сега забележуваат дека го спасиле непријателот; но не, камерата останува фиксирана на Вилиевиот гро план, а реакцијата на бродоломците можеме да ја разбереме само онака како што се огледува на лицето на Вили!

Да споменеме како забавен детаљ и тоа дека Хичкок во Чамецот за спасување веројатно на најдуховит начин се појавува во сопствениот филм; долго размислувал како да го реши тој проблем, бидејќи во филмот нема масовни сцени, целото случување е ограничено на чамец среде море. Прво сакал веднаш по бродоломот крај чамецот да заплива неговиот труп, но се исплашил од водата (идејата ја искористил во рекламата за Frenzy, каде што по Темза плива неговиот труп, но тука е секако заменет со кукла), и затоа проблемот го решил така што до чамецот од остатоците од бродот стигнува весник, во којшто меѓу другото има и реклама за брзо слабеење, со вообичаената слика на дебел маж „пред” и на истиот, но ослабен маж „по” (диетата за слабеење) (весникот има и дополнителна драмска функција: со вестите за германските потопувања на бродови да внесе додатна напнатост и страв меѓу бродоломците). И на двете слики бил Хичкок, којшто токму тогаш со голем напор ослабел од 150 кг на бедни 100 кг. Рекламата во весникот тоа слабеење му го припишала на измисленото средство Reduco, а резултатот бил дека стотици дебели луѓе му пишале на Хичкок и му барале податоци за тоа чудесно средство. Хичкок тоа го сметал за свој најуспешен настап во некој од своите филмови.

превод: Ана Пејова

извор: Hitchcock (зборник, Љубљана, 1984.)





Во следната Маргина

Голем тематски блок за Александар Станковски

Хитлерите,
Тајните вечери,
Гаволите и жените,
Кокино,
Маклабас,
Лабрис