

маргина

26-28



# МАРГИНА БР. 26-28

СПИСАНИЕ ЗА ШИРЕЊЕ НА  
ДЕЦЕНТРАЛИСТИЧКА КУЛТУРА

РАБОВИ РАЗЛИКИ ТОЛЕРАНЦИЈА

АПРИЛ, МАЈ, ЈУНИ 1996

РЕДИЗАЈН 2011

МАРГИНА, редакција:

Жарко Трајаноски, Венка Симовска,

Абов Горан, Бане, Г.Н.Ом

Графичко уредување: КОМА

Издавач: КОМА/ТЕМПЛУМ

Илустрација на корицата: Анна Крау

АЛЕКСАНДАР СТАНКОВСКИ	15
Интервју	17

Поголемиот дел од оваа Маргина му е посветен на Александар Станковски, според нас најзначајниот уметник во Македонија, кој упорно се држи до своите андерграунд “маргини”. Во големото интервју господинот Станковски зборува за својот најнов проект, филмот “Маклабас”, за дрогата, за групата Зеро, за корените на “урбаниот отпор” во Скопје, за своето сликарство, па и - на еден необичен начин - за политиката.

„ИГРОКАЗИ“	47
Денот кога одлепија	49
The Drogerash . . .	54

Едно поп-артистичко лудило зрачи од “расказите” (всушност драмските “игрокази”) на двете икони на скопскиот “андерграунд”, господата Волчар & Коала (порано Кракатау и Каљостро). Расказите се надоврзуваат како кон големиот тематски блок за А. Станковски така и кон рубриката “Скопски раскази”.

## А. СТАНКОВСКИ МАЛ КАТАЛОГ 59

Прв пат во Маргина - колор каталог! Знаејќи какво е нивото на колор-печатот во Македонија малку потреперуваме како ќе испаднат феноменалните слики на А. Станковски, но како испадне - испадне, парите беа толку, се потрудивме максимално сè да биде океј, работата е во рацете на Господ&печатарот, а оваа земја е толку бедна што ни поспецифична хартија во неа не може да се најде... Однапред се извинуваме ако нешто испадне “безвезе”...

ХАОС	77
Јан Персивал	80
Флусер - Интервју	87
Беноа Манделбро	94

Теоријата на хаосот е една од најфасцинантните и највлијателни научни и културни парадигми на нашето време. Пренесуваме три текста (Персивал, Манделбро и едно мошне интригантено интервју со генијалниот Флусер). Со Хаосот продолжуваме и понатаму...

ЖАН ЖЕНЕ	103
Увод - Албер Диши	104
ХОТЕЛ СПЛЕНДИД	107

Хотел Сплендид е една “заборавена” драма на Жене, објавена дури 1993-та, седум години по смртта на авторот, а напишана уште во четириесеттите. Мистериозни се причините зошто Жене не дозволил објавување на овој свој извонреден текст.

СКОПСКИ РАСКАЗИ	133
В. Урошевиќ	134
В. Демонковска	149
А. Јерков	154

Во рамките на рубриката “Скопски раскази” објавуваме три нешта: еден суптилен и рафиниран расказ на “првиот македонски фантастичар”, г-динот Влада Урушевиќ; еден необичен дебитантски расказ на Веспа Демонковска, и, на крајот, дел од текстот “Одбрана и последни денови” на Александар Јерков.


## ГУСТАВ РЕНЕ ХОК МАНИРИЗАМ 165

Маниризам! Еден од идентификационите рбети на нашето чудовишно многуглаво списание! Лавиринти, фантастични машини, Арчимболдо, Прага во времето на Рудолф ИИ... - сето тоа во третото претставување на книгите на Густав Рене Хок.

## СТИВ БЕЛ

### Во академското гето . . . 246

Еден “филозофски” стрип за крај, како некакво цинично опуштање... Можеби е малку нападен, но тука е да ги шири портите на она што значи “медии”. Толку во овој број.

The background features a faint, light-colored line drawing of a multi-story building with a series of arched windows. In the foreground, a person wearing a hat and a long coat is walking from left to right. The overall style is minimalist and architectural.

Пред „неколку месеци“ на Архитектонскиот факултет во Скопје беше одржан семинар под наслов: Архитектура/Филм. Во очекување на најавената испечатена верзија на одржаните излагања, решивме во Маргина да објавиме еден од приложените трудови (на г-динот П. Вулкански), проценувајќи дека прашањата загатнати во текстот „Мултимедијаноста како парергон?“ се мошне индикативни за нашата рубрика „Маргина - елементи на самосвест“. Отприлика, „централниот“ збор на текстот, кантовско-деридијанскиот „парергон“, ние го прочитавме како „маргина“; освен тоа, и самото наше списание би сакале да може да се нарече „мултимедијално“, па макар и во една метафорична смисла (кога веќе немаме предуслови да го направиме буквално интерактивно). Затоа се решивме во оваа рубрика да го објавиме тој текст.

Пандалф Вулкански

## МУЛТИМЕДИЈАЛНОСТА КАКО ПАРЕРГОН?

Во овој текст ќе се обидам - ко некаков товарен лифт - да спојам неколку зони на прашања: за односот меѓу внатрешното и надворешното во светлината на односот меѓу два медија - во случајов наречени “архитектура/филм/”; освен тоа, во најкуси можни црти (молскавични ко потпис!) ќе се обидам да ги изложам проблемот на идентитет-легитимитет и улогата на потписот во тој контекст; на крај, како илустрација за одредени ставови наметнати во текстот, ќе кажам неколку зборови за филмовите со Бетмен.

Веднаш ќе ве упатам на потребата од отварање на портата на друг медиј, кој било, кого што дури можеме да го наречеме **автореференцијалност** или **рамка**. Во областа на логиката автореферентноста е признаена како главен извор на парадокси: Епименидовиот парадокс, попознат како парадоксот на критскиот лажго, потоа парадоксот на Расел за множества коишто не се свои членови, Хофстетеровите купишта парадокси итн. Вајтхед и Расел во **Principia Mathematica** се обидуваат да се справат со автореферентноста ставајќи ја вон законот. Нивната теорија за логички типови на исказот му оневозможува да биде исказ самиот за себе, такашто секој исказ за некое  $X$  го ставаат во повисока логичка категорија отколку самото  $X$ . Но, ако тоа решение можеби е прикладно за теоријата на множества, прилично е дискутабилна неговата употреба како начело на дискурс, затоа што дури и едноставни случаи, како на пример “Во овој текст ќе се обидам...” можат да бидат третираны како грешки во логиката. Но, во овој случај, мојата цел е

“Во овој текст ќе се обидам...” да го сместам и внатре и вон она што штотуку го врамувам. Но и повеќе од тоа - ова е првото исчекорување од водичот Дерида: ова е хипер-текст, друг медиј, едноставно, друга потреба. Ако кликнете во обоеното “Во овој текст ќе се обидам...” ќе пропаднете во дупката на хипер-просторот, којзнае каде! Смртно здодевно ми е да се расправам со Серл и Остин. Друг медиј, друг медиј, друг медиј...

За момент - и следејќи ја логиката на јавен собир и потребата од непосредна “легитимизација”, но пред сè држејќи се до “трамбулинскиот начин на мислење” кадешто секоја претходна мисла се одбива од претходната според принципот на трамбулина, “настојувајќи да биде во ортогонална проекција во однос на претходната мисла” - дополнително ќе се “идентифицирам” како уредник на списанието за ширење на децентралистичка култура (и за сурфирање по рабови), *Маргина*, и како човек од списанието за стрип, *Лифт*. Поради две причини: овој град и оваа култура, баш и не респектирајќи ги мистериите на Другоста, се бескрајно жедни по вакви соголени легитимирања (лична карта, кратка биографија...) Втората причина е што во текстов ги уфрлив следните клучни зборови: *Маргина*, *Лифт*, сурфирање, рабови, децентрализација.

Време е за еден фронтален исказ: мултимедијалноста - или, во случајов преплетувањето на медиите филм/архитектура - е само потреба од инакво третирање на автореферентноста. Другиот медиј е огледало, рамка, парергон, но во едно бескрајно умножување, кадешто никогаш не престанува потребата од “друг медиј”. Во оваа точка го правиме отстапувањето од Дерида - кому, се разбира, пак ќе му се вратиме затоа што целиов текст всушност е рециклажа на некои негови ставови: мултимедијалноста, оној “етер” меѓу медиите во акција, е таа деридијанска рамка, *parergon*.

“Секоја аналитика на естетскиот суд претпоставува дека внатрешното



можеме строго да го различиме од надворешното. Естетскиот суд **мора** да се однесува на внатрешната убавина, а не на оноа околу неа. Затоа е нужно да се знае - и тоа е фундаментална претпоставка, претпоставка на фундаменталното - како да се одреди внатрешното, враменото, а што да се исклучи како рамка и како она што е од другата страна на рамката... А бидејќи Кант на прашањето “Што е рамка?” одговара дека тоа е *parergon*, сложен однос меѓу внатрешното и надворешното, но таков кој не е легура ниту мешавина пола-пола, туку надворешното коешто е повикано внатре внатрешното за да го конституира како внатрешно; а како примери за *parergon* ги дава, едни покрај други, рамката, наборите на наметките и столбот; можеме да кажеме дека во овој концепт навистина постојат ‘значителни тешкотии’.” (Дерида)

**Parergon** на грчки значи “*hors d’oeuvre*” (вон делото), “попатен додаток”, “суплемент”. Кај Платон *parergon* е нешто друго, инакво. “Филозофскиот дискурс секогаш е до *parergon*... *Parergon* е до, крај, над и скраја на *ergon*-от, завршеното дело, завршеноста, делото, но тој не е случаен; поврзан е со неговото внатрешно делување и во него однадвор учествува. ...Логиката на *parergon*, како што гледаме, е сосема слична на логиката на суплементот, кадешто рабното станува средишно токму на темелите на својата рабност (страничност, маргиналност).

Парадоксот на парергоналноста е во тоа што средството за врамување, коешто ја докажува или објавува припадноста на класата, самото не е член на таа класа. “Постои врамување”, вели Дерида, “но не постои рамка”. (...) Но, тој исчезнувачки лик, тој рабен суплемент, на одреден начин сепак е “срж” на уметноста.

“Анализата на Дерида покажува една кривулеста структура на парергоналните поделби. Тој на неколку места за сложениот однос меѓу внатрешното и надворешното го користи изразот “инвагинација”. Она за што размислуваме како за највнатрешни простори и места

на телото - вагината, желудникот, цревата - всушност се џебови на кон навнатре свитканиот надворешен свет. Совршено различни ги прави делумно нивната различност од месото и коските, но главно просторот што го обележуваат и содржат, надворешното што тие го прават внатрешно. Надворешната рамка може да функционира како највнатрешен елемент на делото, виткајќи се навнатре; и обратно, она што делува како највнатрешен или средишен аспект на делото, таа улога ја стекнува со помош на оние нешта што го извиткуваат вон делото и крај него. Тајното средиште коешто наизглед сè објаснува се извива во набор на делото, инкорпорирајќи некоја надворешна позиција за преку неа да ја расветли целината во која исто така има своја улога.” (Џ. Калер)

Впечатокот на авторефлексивност го создаваат наборите. Кога некој текст врз себе отвора набори, тој го создава она што Дерида го нарекува “инвагинарен џеб” во кој надворешното станува внатрешно, а некој внатрешен момент се зема како надворешна позиција. Обидот на текстот самиот да се врами резултира со извиткувања и нагиби, дислокации. Но, како што вели Дерида, секогаш постои некое задоцнување или куцање, влечење на нозете.

Експлозијата на мултимедијалноста како меѓу другото и естетски феномен на крајот на векот, моје впечаток, е токму резултат на потребата од “набори, дислокации и одрази” во еден свет на зомбиевска субјективност, т.е. во свет каде што останаа само објектите и нивниот релационен идентитет. Во таа смисла, еден евидентно анахрон концепт за тродимензионален простор кој е тнр. “база” на медиумот “архитектура” веќе не може да опстане во своите три димензии туку ги користи придобивките (кадрирање, суспенз, нарација...) на тнр. дводимензионален простор на филмот, на пример (кој, парадоксално, “со една димензија помалку” - иако и таа се освојува со Виртуелната Реалност - се здоби со повеќе “реалистичко ткиво”, со

повеќе “видливост”, да речеме, од множеството тродимензионалност што нè опкружува!), или, уште порадикално, архитектурата ќе мора да се соочи и со тнр. мултидимензионален концепт за простор на Хокинг (кора од портокал, како пример!), кој станува парадигма за “просторна ориентација” на крајот на веков. Истото се случува и со литературата, сликарството, музиката (хипер-текст, интер-активност), а оние “медии” што тешко се прилагодуваат (опера, театар...) осудени се на исчезнување, т.е. на асимилација во некои помојни синтетички форми. Способноста за промена и за релација кон Другиот стануваат основни културни начела на нашето време.

## ДОДАТОК: БЕТМЕН

Подрумот на Бетменовата куќа, тоа раскошно електронско црнило, е инвагинарен џеб. Надворешниот, “архитектонски” простор на градот е свиткан навнатре, кон својот највитален, најсуштествен дел, за кој всушност никој и не знае дека постои, кој е врвна тајна! И обратно, “внатрешната” тајна на Бетмен, неговото најдлабоко засолниште, всушност е игла кон надвор, “најсоцијалниот”, “најконструктивниот” (во “глобални рамки”!) аспект на Бетмен!

Средиштето на целата бетменовска контроверза - минуциозно исткаена - на “психолошките нивоа” врз поставките на Лакан за исчезнување на субјектот, а на оние стратешките, “естетички” врз пост-кантијанските просторни увиди на Дерида - токму е подрумот, инвагинарниот џеб, местото на средба меѓу внатрешниот и надворешниот свет.

Но, дека во концептите очигледно настанува хаос (хаосот е етер!) доказ е и пробивањето во материчниот простор на подрумот (кој служи и за “оплодување”, точка на средба не само меѓу внатрешното и надворешното туку и меѓу машкото и женското, а што можеби е едно те исто?!) на младиот господин Робин, уште еден сперматозоид во беспопштено умножување на одрази, знаци и медији?!

Надвор од оваа блага циничност, велем дека целата Бетмен-трилогија заслужува многу постудиозни естетички понирања, а ваквото бегло споменување овде на дел од фасцинантната Бетмен-иконографија, служи само како обид да се предаде една интригантна илустрација на некои теориски ставови изнесени во горниот текст, на не докрај консеквентен начин и делумно во манирот на “сурфирање по површините”. Една од причините за тоа е и временската ограниченост, но пред сè мојот поетолошки кодекс: не се задржувај премногу во пештерите (лилјакот нека ти е пример!), под вода и на еден канал. Скицата е веќе дело. Нерефлектираниот медиј е мртвечки здив во огледало. И така натаму.

На самиот крај, само пар зборови за потписот, кој исто така е некаков raregon-феномен, нешто што е и во и вон делото, токму како некаква рамка. Немојте да се изненадите доколку потписот под евентуално отпечатениот текст биде различен од мојата денешна физичка и усна “идентификација”. Јазот меѓу говорот и писмото е длабок длабок, и за добро сурфирање меѓу тие рабови богами се потребни дополнителни дози на “идентификациска енергија”, дополнителни замаглувања, сенчења и пуштања на холограмските човечиња со своите сврачии прсти малку да размачкуваат по страниците, па и да се потпишуваат, зошто да не.



илустрација: А. Станковски

А Л Е К С

А Н Д Д А Р

С Т А Н К

О В С К И



“Осверен страв од совршенство”, рече во една прилика господинот Вулкански за својот пријател, сликарот Александар Станковски. Би можеле да го кажеме и она леонардовско, “лекар на убавината”, за тој чуден човек од Автокоманда за кого се зборуваше дека спие во ковчег, и чии најпознати прекари беа Рембрант, Ацо-Депресија, Кракатау и Коала. Станковски е уметник со веројатно најреспектибилниот опус во државава, има насликано стотици комплексни фигурации (а не апстрактни чкртаници ниту молерски гео-драпаници, посебно популарни во нашиов паланечки град) претставени во неколку циклуси: Папагали, Риби, Ѓаволи и Жени, Бродови на лудаци, Тајни вечери, Хитлери... Последниве години, господинот Станковски повеќе се занимава со поп-форми: стрипот и филмот. Темплум-списанието Лифт почна да го објавува во продолженија големиот стрип-проект “Лабрис, тунел на стравот и ужасот” на авторите Станковски и Вулкански, но од 1000 страници, колку што е долг “Лабрис”, засега успеавме да објавиме само околу 120. Тој, за нашиве апатични и депресивни прилики, неверојатно креативен, продуктивен и енергичен дух во ова интервју ви зборува, драги <sup>(“)</sup>маргиналци<sup>(“)</sup>, како за бескрајно умножените светови од онаа страна на кукулинскава кал, така и за калта сама, за нашето заедничко пребивање на оваа тажна и влажна почва. Станковски, инаку, тие свои неколку малубројни изложби главно ги има направено во Холандија и Германија, додека во Скопје пред сè беше познат како член на групата Зеро, за која исто така подготвуваме еден поголем тематски блок во Маргина. Станковски е прилично контроверзен човек, така што и покрај скафандерот на питомост што го навлекол (ко заштита, или етички принцип?!) последниве години, сепак се чувствува снажна енергија на преобликување, која не ве остава рамнодушен, се разбира, па брзо упаѓате во вртлозите на љубов-омраза што ги емитира тоа корпулетно тело на господинот сликар. Разговараме-пишувавме во дувлото-атеље на господинот Станковски, во Автокоманда, а често беа присутни и љубезната госпоѓа Васка, мајката на уметникот, и нивната стерилизирана мачка.



## МАРГИНА ИНТЕРВЈУ

## АЛЕКСАНДАР СТАНКОВСКИ

## ЗА МАРГИНА РАЗГОВАРАЛ АББЕ БУЗОНИ

- Господине Станковски, дали ви пречи што ја разбивате рамнодушноста на луѓето, или токму тоа е некаков тип на мисија? Имено, луѓето околу вас или безрезервно го подржуваат вашето творештво и одат дури дотаму што тврдат - со што и јас се согласувам - дека сте без конкуренција најзначајниот уметник во Македонија, или, од друга страна, се сервира мислење дека вие сте сепак само “маргиналец”, само недоволно интелигентен “алтернативец” кој не ги знае длабоките и фасцинантни лавиринти на моќта и упикувањето. Дали вашето сфаќање на “моќта” кореспондира со ова локалново, малограѓанско и меркантилистичко? Воопшто, дали ви пречи таа очебијна инкопатибилност на вашиот сенс за естетско со доминантната естетика диктирана од тие пар бедни бирократи? Па, би можел и да заставам.

Бавењето со уметничка креација овде во Македонија е констатно фрлање на бисери пред свињи. Барем што се однесува до оној минимален фидбек што уметникот би требало да го прими за да опстои во сопствената опсесивност.

Како што знаат и врапците “психијатри” сместени на околните гранки, опсесивноста е само “понаучно” именување на инспирацијата која е оној трансфер што овозможува духовен инпут во материјалните димензии. Без инспирација уметникот е бирократ кој поради својата апсурдна продукција станува промотер на глупости. Или ако сакате - бирократизираниот уметник станува манијакален трагач по извесна СОЦИЈАЛНА ВРЕДНОСТ; вредност која иницира нов синџир на опсесивности потхранувани од еден многу разбирлив комуникациски систем што нуди прифатливи за мнозинството игрици во сферите на политичкото.

Тој всушност многу разбирлив комуникациски систем е доктрината на популизмот, или, во подобар случај - доктрината на академизмот. Значи, една веќе етаблирана уметничка стратегија која не само што не носи ништо ново, туку и делува како кочница во имплементацијата на новите идеи и зафати. Уметникот, исто како и шаманот или монахот, поминува низ многу искушенија пред да ја верифицира својата концепција за гениј, адепт или светител (Божји лудак); патиштата низ кои сите нив ги влечат донесените одлуки се подземни, алтернативни, често пати бескомпромисни и согласно на тоа губитнички. За професија каква што е уметничката треба извесна доза на фанатизам сличен на оној што го има скарабејот кој така доследно ја тркала куглата измет. Колку поапсурдно во својата доследност, толку подобро. Овој мал љубител на преживарски гомна така добро го демонстрира поседувањето на “смисла”, а зар да се има смисла не е најголемата вредност на постоењето?!

Многу уметници престануваат да бидат тоа во моментот кога сфаќаат дека согласно со овој пустински бумбар тркалаат парче измет (честопати примамливо декориран, што е уште потрагично). Констернацијата што произлегува од овој факт го замаглува умот па слабите по дух забораваат или се

онеспособени во парчето материја пред себе да ја препознаат минливоста на светот. Но доколку го надминат шокот и ја согледаат длабинската симболика на сопствениот артефакт, смислата повторно се враќа, овој пат десет пати, сто пати или илјада пати посилено и се воспоставува како снажна персонална религија, како догма која ги миноризира сите порази од социјален карактер.

Тогаш уметникот може да продолжи со фрлањето на бисери пред свињи бидејќи знае дека енергијата концентрирана во бисерите има повеќе смисла од самите свињи и дека кога свињите ќе исчезнат свинскиот полигон ќе се претвори во мистериозно наоѓалиште на бисери...

Така уметникот никогаш не е загрозен од свињите зошто неговата сублимација во голема мера го надминува творештвото на свињите (фабрики за измет); напротив: свињите се тие кои се загрозени од делувањето на уметникот. Имено, колку уметникот е попродуктивен толку бесмислата на свињите е поголема, а со самото тоа нивната детерминираност на исчезнување поизвесна.

- Познавајќи ве толку години, морам да ви забележам нешто; дали ја согледувате опасноста од тие “секташки” оцртани граници (да не речам маргини!) меѓу вас и “естаблишментот”, дали многу пати не сте забележале дека токму луѓето околу вас, најблиските апологети и фанови, се исто толку неталентирани и апатични провинцијалци колку и бирократите прикопчани за дебелото црево на Државата? Како успевате да се заштитите од тнр. “негативни” влијанија? И дали тоа воопшто може да се контролира? Просто: зошто понекогаш сте толку проклето некритични кон најблиските гадови? Не верувам дека е тоа поради комфор бидејќи целиот ваш став гравитира кон некомфорност, но тука има нешто. Се надевам нема да ми го кажете убоитото “Затоа што го љубам ближниот свој”, иако знам дека и тој тип на светоглед не ви е далечен.

Секој човек благодаревќи на тоа што трага по некаква смисла за “реалност” постојано лута помеѓу разјапената челуст на неизвесноста и стегнатиот чмар на извесноста. Тоа лутање понекогаш знае да поприми кошмарни димензии токму поради моќта својствена на човекот - да создава ментални проекции во согледувањето на нештата и во барањето смисла околу сето тоа. Мајмуно, на пример, или кртот, или бумбарот-балегар го немаат тоа својство. Сите тие ја доживуваат реалноста непосредно, ослободени од ефектите на нејзината слоевитост или одраз. Кога им се јаде јадат, кога им се моча, тоа го прават без оглед на прикладноста на времето и околностите. Секако, тука се и свињите, нашите четворножни роднини... Нивниот нескротлив апетит е дел од тајната махинација на ПРИРОДАТА во врска со гените. Ништо зло. Ниту трага од фамозното Сократово дека незнаењето е најголемото зло... Чиста консументска наива полна со ентузијазам.

И зарем би можеле да се лутиме на овие сироти забревтани гудиња кои патем и ги јадеме.

Ги убиваме на милиони и ги јадеме секојдневно - кокошки, говеда, овци, мисирки, свињи и што уште не. Тоа е еден страшен холокауст што се одвива некаде на периферијата. Придушени крикови од

стотици илјади грла додека хектолитри крв се слеваат во канализацијата... Патетика или хорор - секој нека избере... Немојта да го изменам овој ужасен свет во кој живеам ме тера стократно повеќе да го сакам ближниот свој - како затвореник, како соучесник, додека заедно ждереме кременадли во некоја мрсна гостилница...

- **Господине Станковски, колку веќе години сликате масла на платно? Почнавте ко дете, единствената самостојна изложба во Скопје ја имавте пред - колку? - петнаесет години, бевте речиси тинејџер. Дали приближно и веројатно психолошки фалсификувајќи можете да се обидете да го реконструирате тој порив на еден тинејџер да слика големи платна во стилот на Караваџо. Каков е вашиот однос кон времето, и во некаква интимна, мемориска смисла и во историски перспективи. Кои се оние фини јазолни точки кадешто се судираат влијанијата на историјата и вашето непосредно окружување? Постоеше некој “окинувач” зошто токму сликарство и зошто токму таква “реалистичка фигурација”, потполно нетипична за еден клинец каков што бевте?**

Благодаревќи му на татко ми кој аматерски се бавеше со сликарство, многу рано дојдов во допир со професионални сликарски материјали. Сите деца се уметници и тоа врвни уметници, така што навистина не е проблем човек да биде креативно продуктивен во детството. Сè зависи од третманот на родителите и нивниот став кон детската креативност. Многу родители несериозно гледаат кон “чкртањето” на своето потомство, некои дури се обидуваат да го миноризираат ваквиот порив на своите деца гледајќи опасност по хигиенските концепции етаблирани во нивните малограѓански кутии. Некои родители свесно го гушат ликовниот порив кај своите чеда плашејќи се од несигурната иднина на уметничката професија.

Моите родители беа чиста спротивност на горенаведените примери. Кога другите деца за роденден добиваа точачиња и тротинети, јас добивав прекрасни комплекти за сликање - платна, четки, бои... Во тие моменти бев радосен како куче.

Првата самостојна изложба ја имав 1980, имав нешто повеќе од 20 години, изложив 30-тина платна во мал, среден и голем формат. Посетителите, барајќи го уметникот постојано беа изненадувани наидувајќи на еден дваесетгодишен невротичар. Очекуваа некој кој има најмалку 50 години - веројатно поради страотната анахроност на делата кои беа изведени во манирот на раниот и среден барок. Тогаш зад себе имав речиси десетина години манијакална работа врз оваа сликарска проблематика.

Некои хроничари велат дека во 17 век во Фландрија и Холандија сликарството било популарна дејност отколку што се денес фудбалот и филмот заедно. И навистина, за мене во тоа време холандскиот, шпанскиот и италијанскиот барок, или ако сакате уметниците како Халс, Рембрант,

Вермер, Веласкез и Караваџо беа суштина на сликарската уметност. Велат дека кога Диего Веласкез де Силва починал, шпанскиот крал Филип IV не сакал да јаде, пие и комуницира со ниеден човек цели четири дена. Кога луѓето од неговата свита конечно провалиле во неговите одаи го нашле ужалениот монарх на самиот раб на лудило...

Тој однос кон сликарството денес не постои. Можеби нешто од тоа има во филмот (смртта на Рудолф Валентино или Џемс Дин, можеби) и во рокенролот.

Од друга страна на интелектуално апологетски нивоа, нашата, македонска историја на уметност (особено на новиот век - од ренесанса до денес) е толку сиромашна, особено во оние неколку векови во кои е профилирана европската цивилизација (периодите на ренесанса, барок, класицизам и реализам) што помислив - би требало нешто од тие празнини и да се пополни. Овој наивен квазимесијански кик дојде како некаков апостериорен фидбек, кога конечно со сликите на грбови се најдов во ова чудно културно миље. И како во сите добри пародии - критичарите и кураторите ме прогласија за шарлатан, а малограѓанските колекционери се жалеа како моите слики не го одразуваат македонското поднебје кое е сончево и светло, а она што јас сум го изложил е темно и депресивно. Подоцна, кога во трендовските списанија како и што се Arts, Art Forum, Art in America, Kunstforum и други почнаа да се појавуваат делата на Анахронистите - Клаудио Браво, Бартолини, Мариани, Лисјен Фројд и др. - како претставници на еден псевдодокадентен модалитет на постмодернизмот, нештата во однос на моите дела благо се променија. Тоа веќе беа осумдесеттите, време во кое Зеро чиј член бев и јас прскаше боја во сите правци околу Галерија 7.

- **Ве молам, кажете ми нешто за Скопје во почетокот на осумдесеттите, за Ликовната академија, за таа ваша група луѓе од која произлегоа и групата Зеро и шефови на секти, рокери, дрогераша, бирократи, сценографи, и најмногу имигранти, чинам? Да останеа сите тие луѓе, мислите дека денес ќе беше подобро? Но, кого прашувам, и вие сте на фамозната клацкалка: дали да се збрише од овој мрачен вилает, или да се трпи бахатоста на бирократите-богаташи-мафијаши?**

Скопје во почетокот на 80-тите беше во голема мера провинциски град со мала сцена и голема академска авторитарност. Тоа беа воедно и првите години на академијата за ликовна уметност.

Како што веројатно е и сега, така и тогаш огромен број млади уметници се втурнаа кон оваа институција слично на лососите што безглаво шибаат по брзациите-каскади за да стигнат до своето мрестилиште. И навистина, академијата беше некој вид на мрестилиште во кое многу “лососи” ги положија своите икри и својот млеч за како што тоа и во природата бидува, да се распадат во некој од вировите на академизмот. Сепак, професорскиот кадар на академијата беше сочинет од тогаш врвните уметници не само на културните простори на Македонија туку и на СФРЈ, но тоа беа луѓе на едно друго време, поточно - патетични револуционери на раниот и средниот модернизам, а нивните

педагошки сфаќања беа во рамките на веќе изгубените идеали на авангардизмот. Повеќето од нив произведуваа сопствени епигони со самозадоволство на лажни гуруа.

Но, таму имаше и неколку интересни карактери кои успеваа да ги анимираат своите студенти со живописноста на сопственото животно искуство - а зарем уметноста не е искуство (на руски зборот искуство значи уметност). Некои тоа го правеа со аристократичен цинизам, некои со татковска благоглаголивост, некои со гестуална експресивност, а господинот Драгутин Аврамовски Гуте во чија класа студирав го правеше тоа со најделикатна фантазија што човек можеше да ја сретне на тоа место и во тоа време. Гуте беше човек со фантастично искуство и со огромни практични и теориски познавања. Неверојатно звучи, но тој во постојана акција човек можеше слободно да се бави со најмалкузо професии кои меѓу себе немаа никаква врска (од механички експерт до агент, и од хемичар до концертен пијанист). Често пати знаеше да нè собере во класата и со саати да ни раскажува случки од сопственото искуство кои делуваа како најоткачени сценарија. Сега можам слободно да кажам дека тие приказни беа најинтересното нешто што ми се случуваше во мојата академска кариера. Денес, од дистанца, сфаќам дека тоа беа всушност предавања - некаква македонска варијанта на педагошката пракса на големиот индиски поет Тагоре. Кога во 1986 есента во Амстердам - каде во тоа време живеев - ми јавија дека Гуте починал, не можев да верувам. Подоцна тоа неверување се претвори во тип на маничен заборав, па секогаш кога ќе се соочев со фактот дека тој не е меѓу нас бев изненаден, како таа информација да има само формална вредност, а никако суштинска... како таа општа констатација да е некаков трач кој набрзо ќе биде демантиран... лично од професорот Гуте кој ќе се појави однекаде и ќе ни раскаже како е таму, од онаа страна на цртата...

Кога седиштето на академијата се премести од просториите на средното уметничко училиште во сидините на Сули Ан, се појави интересна пракса помеѓу извесна група студенти - пиене чај по околните чајџилници. Тоа беше почетокот на формирањето на андерграундот во овој град. Навистина имаше неколку феномени кои во историска смисла би биле почеток на андерграундот во Скопје скоро цела една деценија пред фамозниот чајџилнички период, но во градот кој сè уште беше центриран околу сопственото корзо овој обид немаше многу шанси да преживее. Обидите на групацијата концентрирана околу фамозните Милош Коџоман и Драгољуб Бежан (проекти - дрога, УФО...), како и околу луцидниот поет Владо Шопов, беа брзо задушени и збришани од сцената со најпростачки малтретирања, што од страна на комунистичкиот естаблишмент што од уличните ропаци поникнати врз една крајно дегутантна вестерн-шпагети-култура и партизански мачоизам.

И денес овие луѓе ретко се спомнуваат, особено од страна на културниот естаблишмент, како нивното одбивање да има некаква поврзаност со некаков си колективен грев што мора постојано да се потиснува. Овие луѓе повеќе не се бават со уметност (барем не со она што институционално е препознаено како уметност). Можеби тоа се должи на нивното губење вера во уметноста како резултат на еден граѓанско - материјалистички концепт, а можеби и на Скопје - малограѓанинот-убиец

кој кога и да почувствува дека некаде во неговото тело се случува некаква креативна дејност, брза да ја искорени, како креативноста да е вирус, бактерија или тумор.

Тоа се случуваше во доцните шеесети и во почетокот на седумдестите. Но во осумдесетите кога целата југословенска и социјалистичка идеологија веќе евидентно се претвораше во цркотина, андерграундот веќе не можеше да биде уништен. Тој научи да се прилагодува, да мутира и да опстојува како чуден смрдлив клошар со изненадувачко аристократски манири и животинска виталност. Галерија 7 во осумдесетите беше скопското Кабаре-Волтер. Тука почна да се формира уметничката менаџерија позната како група Зеро.

Епизодите од животот на групата Зеро како да се преземени од стриповите на Роберт Крамб. Највозвишените амбиции на групата Зеро во почетокот на нејзиното делување беше добро да се напуши хашиш или трева и да се шибва поликолор по сидовите на институциите во азискиот дел на Скопје. Исто така бевме и големи љубители на LSD, така што често муралите што ги плескавме ги ширеа и отвараа сидовите, а публиката на нашите перформанси се претвараше во кокошки, зајци и мали сиви полски глупци. Беше забавно. Бевме како добро уигран тим кој на дрогерашките терени не може да падне “даун”. Се дружевме со нам слично изобличени креатури, имавме секој сопствена интима и многу патувавме (секако индивидуално).

И ден денес се сеќавам на некои психоделични патувања низ земјите на Африка, Азија, средна и западна Европа, со Пепси, со Игор, со Антони, со Жанета... од кои би можеле да се направат феноменални on the road сценарија.

Првиот настап на она што подоцна ќе стане Зеро беше еден перформанс во Штип. Со Конча Пирковска ( која во голема мера внесе една интелектуална префинетост) и со фантастичниот Пепси зборевме за структуралната конструкција на перформансот. Зоран М. од Штип кај кого гостувавме и кој го организира настапот ни вети големо количество жаби. Се договоривме да организираме симболичко но и конкретно ослободување на жабите низ акт на апсурдна статистичка операција. По тој повод требаше да се намести мало плато заградено од сите страни (во форма на широка отворена кутија) со четири излези од кои жабите би паднале во спасоносните води на локалната фонтана. Велам спасоносни затоа што врз платото жабите требаа да се истураат заедно со кофи поликолор-боја. Така, секоја жаба што ќе се најдеше во водата која ја раствора и чисти бојата од кожата ќе го преживее перформансот, а сите оние жаби кои ќе останеа предолго на платото ќе загинеа поради сушењето на бојата. На четирите излези (секој на една страна на платото) требаше да стојат четири натписи: Уметност, Религија, Идеологија и Наука. Жабите во своето спасоносно патешествие требаше да формираат обоени траги (слика), а бројот на жабите што го преминуваат секој излез требаше да формира концептуална статистика. Но ловците на жаби таа вечер не беа успешни. Пред перформансот повеќе зачудено отколку разочарано се најдовме очи во очи со два крекача чие вонземјанско неразбирање толку нè трогна што бевме среќни што првобитната идеја

не беше можно да се реализира. Перформансот се претвори во оргијастичко прскање поликolor со таков спонтанитет и енергија што зачудената од почеток публика брзо се ослободи од првобитната фрустрација и влезе во таква екстатичност што сето тоа почна да наликува на некаков Вуду ритуал. Нешто подоцна заедно со Милчо Манчевски кој се беше вратил од Америка и кој со голем ентузијазам работеше на медискиот развој на скопскиот андерграунд, изведовме еден перформанс 25 Мај (денес МКЦ). Тоа е веројатно првиот постконцептуалистички акт изведен во Македонија. Милчо беше (а верувам дека е и сега) голем љубител на делото на Џозеф Бојс и сакаше да направи нешто околу тоа. Онака спонтано како што тоа се случува во андерграунд зоната се договаравме да направиме некаков ривајвл на познатиот Бојсов перформанс - "Како на мртов зајак му се објаснуваат слики". Набавивме разни документи и фотоси од делата на Бојс и од некои наши бивши концептуални обиди. Милчо најде еден голем (чинам дека беше див) зајак (каде ли само го најде?) кој беше доста параноичен и со оглед на неговата големина и снага беше тешко да се контролира. Одвреме на време зајакот ќе се отргнеше од нашите преградки и ќе заакаше по ходниците со брзина на прогонета импала. Така скоро пола ден ни помина во кротењето и ловењето на овој исплашен оријашки глодар. Кога конечно дојде публиката (а дојдоа во огромен број) работите отидоа во правец на некаков си talking art - во една гигантска и хаотична дискусија околу сè и сешто, со многу полемичен дух. Зајакот се изгуби негде во толпата за да го најде својот мир во реонот на вецеата, каде што остави извесен прилог во вид на купче топчести и тврди фекалии, како потсвесна артификација на рогобатната уметничка случка. Извесно време размислував дали да ги собирам овие кафеави топчиња и да ги ставам во тегла полна со формалин која Милчо и јас би ја сочувале како документ, но во еден момент почувствував напад на таква апсурдност што неделувањето ми изгледаше како најприкладен однос кон сето тоа. Називот на перформансот беше: "Како на жив зајак да му се објасни перформансот на Јозеф Бојс: 'Како на мртов зајак му се објаснуваат слики'". Во насловот е концептот. Насловот го поетизира и уметнички го артикулира актот кој најчесто е резултат на една дисперзирана естетика и еклектична филозофија полна со контрадикторности.

Официјална(или повеќе ако сакате - реално) групата Зеро настана 1985, а нејзиното прво институционално појавување беше на големата изложба - Гест, експресија, акција организирана од страна на Владимир Величковски во Музејот на Македонија. Зеро беше повеќе паралелизам на нашето индивидуално делување, резултат на нашето дружење. Во тоа време гравитиравме околу Галерија 7 - која беше главно собиралиште на сите анархисти, параноици, SF-фрикови, луди поети, софистицирани криминалци, дегенерирани академци, филозофични еснафи, локални мутанти, несфатени педери и лезбејки, дрогерашаи, идни министри, префинети заводнички, евтини проститутки, агенти на CIA, опозициони заговорници, шизофрени мистици, подздебелени циници, фантомизирани кавгаџии, трговци на ситно, дилери со дрога, забегани научници, еротизирани тинејџерки, егоцентрични рокери и турбулентни панкери, кодоши на Удба, просјаци и по некоја



заскитана кокошка од соседниот двор. Групата Зеро ја исфрлаше својата уметност без големи претензии што таа уметност треба да претставува и колку таа уметност вреди во структурите на било кој систем на вредности.

Сега, посматрано со извесна временска дистанца, можам да кажам дека тој период беше ренесанса на скопското културно подземје. Луѓето што ја створија оваа атмосфера поседуваа талент, шарм и ерудиција. Голем дел од нив денес делуваат надвор од Скопје, разместени на сите континенти на планетава. Сите тие требаа една посебна вибрација која во себе ја носи најсуптилната магија на едно фасцинантно културно миље растеретено од локализам и малограѓанштина, миље во основа длабоко космополитско, миље кое најдобро би го еманирало културниот и менталитетски феномен - ЕВРОАЗИЈА.

- Дали вашиот циклус слики “Хитлери” е некаква реакција на страшно нараснатите тоталитаристички струења во бившата СФРЈ, на од формалин извадениот романтичен концепт за “национална држава”? Дали Хитлер е само финалниот чудовишно гротескен симбол на хипертрофираната волја за моќ? И бидејќи добро ги познавам вашите понекогаш параноични “забегувања” во политиканство, ве молам, за таа бизарна но и чувствителна публика на Маргина, да ги разјасните вашите политички преференции. Се разбира, доколку чувствувате потреба и смисла, но со оглед дека некои ваши погледи во “одредени кругови” се вулгаризираат, не сметам дека тоа ќе биде одвишно.

И пред евидентно да се покажат тоталитарно-националистичките тенденции во СФРЈ, некаде во средината на осумдесетите ликот на Адолф Хитлер веќе беше “модел” на некои мои дела. Не беше тоа некое свесно предвидување за десолуција на системот и почнување на некоја војна. Бавењето со ликот на Хитлер во тоа време повеќе беше некаква провокација за зацементираното официјално културно миље и пред сè провокативно испитување на цензорскиот амбиент кој во тоа време како да почна да ја доживува својата прва кризна фаза. Да му се понуди на еден идеолошки систем од комунистичка провиниенција кој за своја херојска историја го подразбира својот антифашистички ангажман - имиџ на симболот на “фашистичкото, то ест нацистичкото зло” завиткано во уметничка амбалажа беше суптилно испитување на можностите за слободно користење на извесни културни сегменти претходно цензурирани и забранувани, но и барометер кој покажа дека режимот за кој генерации и генерации југословени мислеа дека никогаш нема да замине од политичката сцена веќе беше на почетокот на својот крај. Но тоа воедно беше и време на панкот, така што контрирањето на тогашните идеолошки столбови веќе доживуваше некаква адолесцентска масовност. Теоријата според која рокенролот го сруши комунизмот, и покрај многубројните недостатоци е многу симпатична и има голема вистинитост; таа се одрази во мојот прв Хитлер (200x200 см. поликолот на пакпапир,



новинска хартија и масло) на чија позадина пишуваше “Crazy for Love”. Неколку години подоцна во Берлин направив неколку големи цртежи и слики во пастел, иронично-лирски: Ева Браун и Адолф Хитлер. Тоа беше време на интензивно дружење со двајца андерграунд поети, Поп Дучев и Ванчо Ѓошевски - Infante кој сè уште живее во Берлин - место каде заврши последната европска војна и од каде почна реално да се распаѓа комунизмот.

Адолф Хитлер, надвор од хуманистичкиот морал на дваесеттиот век сигурно би бил една од најмаркантните фигури во историјата на светот. Адолф Хитлер - најголемиот анти-уметник на сите времиња, човек што фрустрацијата на андерграундот ја претвори во генератор на политичка моќ. Апологет на една крајно вулгарна но и најомасовена перцепција на реалноста така типична за необразованите и медиокритетски маси, пред сè за селаните, работниците и ситната буржуазија според која материјата и нејзините модалитети како и интеракции се единствената евидентност на постоењето и единствен фактор на личната и колективната засегнатост. Како резултат на тоа политичката креација е највисок облик на креација зошто може радикално да ја менува структурата на општеството и природата па и директно да влијае на нашите сензори за бол и пријатност. Затоа политичката креација заслужува највисок респект и е единствена креација за која треба да се покаже интерес.

Секако, за уметникот ова е чиста еманација на кичот. Политичката креација за уметникот е дејност оптоварена со компромиси, лажни ветувања, лажно прикажување на фактите, сомнително делување на план на моралот, лажно претставување на себе си, лажно претставување на опонентите, отсуство на себеиспитување, отсуство на испитување на светот, недостаток на философичност, отсуство на метафизичко промислување, сè заедно една голема индивидуална и колективна егоцентричност. Политичката креација манипулира со умовите на граѓаните (масите), манипулира со умовите на научниците и со умовите на уметниците. Политичката креација е одговорна за сите големи индустрии во кои се произведува кичот (без оглед на тоа за каква идеолошка база се работи): Холивуд, тоталитаристичките комесаријати за култура, разноразните институти за наука и уметност, разните компании за уметничка продукција итн.

Политичката креација е антипод на уметничката креација, а политичарите се антипод на уметниците. Согласно на тоа големите (култни) политичари се антиуметнички гении, нивната појава во светот е одраз на една активна енергија чија тенденција е да се завладее и контролира (асимилиран атавизам). Во очите на уметникот тоа е енергија на злото. Во очите на мудрецот тоа е обид видот да воспостави ред во сопствената слоевитост. Мудрецот е незаинтересиран за драмските аспекти на светот. Тој, за разлика од уметникот, нема амбиции да оствари артефакт. Уметникот е агенс, а мудрецот катализатор. Посматрајте една група бабуни во која се одвива борба за власт.

Политичарот може да функционира само како иманенција - поразен или победник, додека уметникот го опишува случајот творејќи го својот артефакт, а мудрецот едноставно го врти грбот и си оди, сè му е

јасно однапред, едноставно го боли и за бабуните и за политичарите и за уметникот и неговите трауми. Која е тогаш функцијата на уметниковото налудничаво материјализирање на четвртата димензија? Да биде експресивен, драмски историчар на светот? Да сведочи за трауматските епизоди на лузерската индивидуа, за игнорантските стемпеда на масите, за виртуалните триумфи на тираните, за голготата на хуманистите или луцидноста на мудреците? Да створи еден изолиран свет, префинет и перфектен во својата ограниченост, свет кој подоцна ќе биде ставен во служба на мистификација на системот или третиран како подлога за извесни финансиски манипулации, или пак ќе служи како транспарент на страв, закана и присила? Да твори извесни симболички предаватели до онастраното, непознатото, идеалното, да даде илустрација и сугестивност на приказките за спасот и излезот што мудреците од сите провиниенции ги креираат орално и бихејвиористички, или ако повеќе сакате - ан пасан?

Значи, уметникот е шизофреник кој со едното око и едниот дел од душата ги рециклира идеите на мудрецот, а со другото око и другата душа ги следи и испитува делувањата на масите и тираните.

Уметникот е всушност целата евидентна историја на свесното постоење, тој е целокупната археологија на цивилизацијата, тој е активен симулатор на времињата и настаните и конечно клоун и шут во сопственото време. Но андерграунд уметникот одбива да биде хроничар, тој исто така одбива да биде шут. Андерграунд уметникот не е инфициран од трикот на мудреците да им биде записничар ниту го интересира да биде апологет на нечија тиранска биографија. Андерграунд уметникот е како Сократ - филозоф и мудрец во своето тело и во реонот на својата перцепција; доколку андерграунд уметникот биде вознемирен и испровоциран од масите тој уште подлабоко бега во подземјето. Официјалната култура и политика никогаш не можат да го фатат во комплексноста на подземниот лабиринт каде андерграунд уметникот фантастично се снаоѓа. Тој тип уметник е хиперинтелигентен крт, стаорец со фантастични рефлексии и интуиција на гениј, тој е алхемичар и научник, господар на дрогите и виртуоз на сарказмот - тој има авторитет пред криминалците и морлоците кои му се јатаци и често делуваат во негово име. Андерграунд уметникот е како Дракула кому крвта не му значи ништо и не сонува за вечниот живот. И кога конечно сите сили на глупоста ќе се солидаризираат и ќе преземат колективен и темелен лов на андерграунд уметникот рушејќи ги сите негови ходници, излези, пасажи, мостови, извори и хранилишта тогаш андерграунд уметникот немајќи каде повеќе да бега применува страшна техника (кетман), техника која ќе ги маѓепса масите претворајќи го истовремено андерграунд уметникот во тиранин од кој се тресе земјата, а реки од крв се влеваат кон морињата. Имаме историски пример со Адолф Хитлер...

Хитлер е страшна опомена за медиокритетите да не го провоцираат андерграунд уметникот, но воедно Хитлер е и флагрантен пораз за секој уметник, особено за андерграунд уметникот. Во моментот кога Хитлер ја прифаќа понудената мисија тој престанува да биде уметник и станува сопствен антипод. Тој создава деструктивен план за медиокритетските структури од кои е опкружен и кои го прогонуваат.

Тој план пред сè подразбира проституција на сите карактерни нивоа. Посматрајќи ги консеквенците на неговото антиуметничко делување сфаќате дека тој ги мрази сите подеднакво, како евреите, комунистите, црците, масоните и словените, така и својата чиста ариевска раса. За Хитлер Германија станува глупа вљубена жена која тој едноставно ја растргнува при чинот на силување. Хитлер ги комбинира аспектите на садизам и мазохизам и брутално манипулира со медиокритетите во една сеоргијастичка игра преполна со насладувачка омраза. Тука едноставно се работи за недостаток од консеквентност. Сосема друг тип на реакција имате во случајот на Ван Гог, кој во налетот на глупост посегнува по чинот на суицид. Идеалистот Винсент повеќе сака да го уништи целокупниот свет - стрелајќи во себе, тој ја поништува сопствената свест во која се содржи севкупниот универзум, “убивајќи го”... Винсент Ван Гог денес е прославуван како уметнички маченик за разлика од Хитлер на кого се гледа како на инкарнација на “нечестивиот”. Дали овој поглед (историски поглед) кон овие два первертирани карактера е и објективен поглед на софистицираниот колективен интелект или е само уште една манипулација на прагматичните системи што владеат со разните структури на она што се нарекува цивилизација и човештво?

Во секој случај сите погледи и перспективи завршуваат во магмата на релативизмот за таму потполно да ја изгубат принципиелноста на сопствената методологија и мотивирачка визура. И конечно, тој релативизам кој науката ја трансформира во поезија, а поезијата во егзистенција е тој фактор кој му овозможува на секој медиокритет во дадена ситуација да се вивне до нивоата на божество и на секој уметник и гениј да пропадне до бедата на обичен месар на банални страсти.

Така проведена низ зоната на релативизмот политичката креација неретко станува позитивен хуманистички регулатор на животот, уметноста обична глупост и ситна перверзија потполно непотребна и бескрајно бедна активност на човекот, а мудрувањето пак чудно тивко суицидно опстанување во ништожноста. Но, како и да е, никако не му верувајте на уметникот, дури и кога ја зборува вистината, бидејќи од сите лажговци тој е најголемиот, а за тоа тврдење има барем три несобориви докази од кои најнесоборив е оној што нè упатува на недоказливоста на веродостојноста на уметничкото дело. Конечно, од сите науки единствено науката наречена естетика во потполност е потпрена на релативизмот...

- **Што мислите за ангажманот на уметникот во политиката? Пикасо, еден од вашите идоли, беше левичар, чинам, додека вие сте малку поконзервативен. И воопшто, на кој начин ве допре војната во нашата бивша држава? Приближно тогаш со господинот Вулкански почнувате да го работите мега-проектот Лабрис?**

За ангажманот на уметникот во политиката имам сосема неутрално мислење. Тоа мислење е аналогно на мислењето за ангажманот на зидарите во политиката или за ангажманот на домаќинките во

политиката или за ангажманот на мајмуните или за ангажманот на научниците или на проститутките, рибарите, клоновите итн... Но мислењето за консеквенците на тоа ангажирање е нешто сосема друго. Политиката е дејност во која се кријат безброј психолошки стапици. Политиката често пати може гулабите да ги претвори во тираносауруси и обратно. Паметниот Платон уметниците ги протерува од концептот на својата идеална држава; од друга страна знаеме за консеквенците од политичкиот ангажман на еден уметник по име Адолф Хитлер. Во секој случај уметникот има право да & се посвети на политиката и да стане добар и праведен политичар. Зошто да не?

Што се однесува до Пикасо: тој беше најобичен прагматичар во политиката, понесен од трендовскиот стремеж да се биде авангарден, атеистичен и социјалистичен или комунистичен, тој кокетираше со левите сили правејќи му портрети во јаглен и црн креон на другарот Јосиф Висарионович Сталин со изразита идеализираност. Пикасо немаше поим што се случува во СССР, тој немаше никаква претстава за гулазите и Сибир. Пикасо конечно заврши како еден од најбогатите луѓе во Франција со наследство од неколку милијарди долари. Ако ваквиот политички ангажман го нарекувате левичарски, тогаш јас сум најекстремниот комунистички агитатор на планетава. Но за среќа не е така. Моите политички убедувања се пред сè медитативни, или ако ви е помило - воајерски.

Токму од тој воајерски аспект ја поминав инфлуенцата на војната во нашата бивша држава. Таа војна ја доживувам како чудно nelaгодно понижување на интелектот и способноста на прилагодување на една голема и интересна култура од која произлегувам. Регионализацијата и локализмот кои се резултат од оваа војна се фатални за културниот развој и културните проекти. Но, од друга страна, балканскиот, а пред сè бившојугословенскиот уметник е единствен во Европа кој може да каже доволно интересна приказка. Ова сознание многу уметници од бивша Југославија го користат како успешна уметничка стратегија и предизвикуваат големо внимание со своите честопати просечни уметнички остварувања. Најодвратно што може да му се случи на балканскиот уметник денес во однос на војната на просторите на бивша СФРЈ е да профитира со некакви патетични, сентиментални и квазихуманистички пораки. Но ваквиот пристап води, за жал, и најбрзо до успехот. Замислете ги сите оние европски дегенерици сентиментализирани до гротеска и исполнети со необјаслива навала на чувство на вина во однос на трагедијата во Босна и Херцеговина, како токму тие да ја предизвикале војната. Тоа е ноторна глупост, а исто така е глупа и европската импотенција и немоќ да се стори нешто конструктивно околу тоа. Можеби е и невозможно да се стори нешто околу сето тоа, но начинот на однесување според кој нешто и може да се стори а упорно не се прави е навистина трагикомичен. Токму таа аура на трагикомичност успеа да & се наметне на Европа како имиџ. Случајот на Македонија и Грција го потврдува тоа. Но граѓанските војни отсекогаш биле слаби точки на Европа. Да се сетиме само на шпанската граѓанска војна...

Токму во таков амбиент на безнадежност и недоаѓачки ужас од војната почна да се развива големото

тело на стрипот “ЛАБРИС”. Всушност Лабрис беше антиципација на војната во СФРЈ но и на една друга војна - војната во Ирак или првата медиски драматизирана војна во историјата на војните. Првите табли на Лабрис беа направени неколку месеци пред американските и другите НАТО авиони да почнат да ја ораат ирачката пустина со своите бомби.

Потоа дојде нова војна - војната во СФРЈ, А Лабрис упорно се размножуваше за конечно да се претвори во комплексен визуелно-литерарен постмодернистички лавиринт без крај.

Во некои од издавачките куќи во кои Вулкански и Јас се обидовме да го објавиме бевме нерадо дочекани, а една од нив издавајќи го толку го упропасти со дилетантскиот и полн со омраза технички третман што отпечатеното немаше ни 30% од вредноста на цртежот. Така мр. Вулкански и Јас решивме да го повлечеме од таа идиотска издавачка куќа. Со посредство на еден пријател од Австрија, Лабрис почна да излегува во еден пристоен часопис и беше третиран како што навистина му доликува. Третманот и печатот тогаш беа така перфектно направени што секоја табла можеше да се опсервира како графички лист. Во тоа време Лабрис доби извесни шанси да се инкарнира во прекрасна дебела книга, но нескротливиот темперамент и стравичниот вербален торнадо на господинот Вулкански во една вечер во Александар плац (темна и дождлива вечер) ги уништи шансите на тој хипотетички проект. После неколку месеци Лабрис повторно живна, во Лифт, првиот и единствен стрип часопис посветен на уметничкиот и андерграунд стрип во нашата мала држава. Но и Лифт моментално е мртов, бидејќи единствената помош за тие издадени пет броја на околу 600 страни беа некои ситни пари од SCCA. А ветувањата на Сорос фондацијата дека ќе го финансира печатењето на Лабрис-книгата исто отидоа во ветар. Лабрис и понатака останува езотерично дело кое можат да го допрат само оние кои се во кругот на Вулкански и Станковски...

- Нека ова биде последно прашање во овој “политикантски блок”: што мислите за односот меѓу националното (локалното) и универзалното? На кој начин врз вас влијаеа нашата национална држава - државотворноста е страст што нè тресе! - и како тие влијанија ги помирувате со оние поглобалните? Новите технологии, да речеме, просто го вшмукуваат тоа романтично атрофирано телце на “старата уметност” и & шприцаат такви дози на “виртуелност” што секој момент очекуваме од масата на Франкенштајн да стане некаков тоталитарен холограмски бог и да заведе ред. Или мислите дека уметноста секогаш е хуманистички кик пар екселанс?!

Најдобрата позиција што може некој да ја има кон локалното (националното) и универзалното (интернационалното) е позицијата од која овие два аспекта би ги опсервирале со респект и куриозитет на Ум кој опсервира микрокосмос и макрокосмос. Тоа е опсервација на еден дух кој престојува во највисоките сфери на искуството, дух на јогин или монах, дух на научник со длабока смисла за мистичното или пак дух на уметник ослободен од ситните политизации, обдарен со ерудиција и

упатен во езотеријата на андерграундот. Тоа е претстава слична на онаа на холограмот - секоја точка (локално) да ја одрази целината (универзално) и обратно. Ваквата визија е веројатно позитивниот мотив на еволуцијата на цивилизацијата и единката. Но ваквата претстава во голема мера е утопска и нејзиното остварување е невозможно поради силите на инерцијата, ентропијата, апокалиптичниот тестамент и партикуларниот егоизам.

Ако ги елиминирате популистичките национални еуфории и ситните манипулации на овој план кои не се нисто друго туку само една бесполезна ниска страст за масите која во фундусот на историјата неминовно завршува или како евтин културен и политички кич или како невкусен и дегутантен хорор, националната еуфорија може да биде позитивно користена од визионерите на општеството, уметниците, научниците и политичарите хуманисти како генератор на големи уметнички, научни и социјални потфати. Новосоздадените држави можеме и да ги акцептираме како обид за политичко, културно и цивилизациско центрирање и како увертира за една целисходна и експлицитна еманципација на локалното (специфичното) со универзалното (глобалните системи).

Од друга страна, националното повеќе би требало да се идентифицира со некои покомплексни културни, етнички и религиозни аспекти типични за регионот кој е опфатен со апстрактната категорија “национално”. Во случајот на малите и мултинационални држави, каква што е Македонија, акцентот на националното повеќе би требало да гравитира кон категоријата. “Полис”-град, отколку кон племенските парадигми (крв и земја). Тоа не значи дека сите етноси во Македонија треба да се денационализираат за да се створи некаков наднационален граѓанин кој подоцна би бил дизајниран според потребите на глобалните политички интереси. Тоа едноставно не е остварливо на овој степен на еволуциската зрелост на етносите кои живеат не само во Македонија туку и во светот. Земете ги на пример емигрантските држави (континенти) како Америка или Австралија, Јужна Африка итн., и покрај сите обиди на владеачките олигархии и нивниот политичко-социјален инженеринг (масонерија), вие сè уште имате страотни општествени дисбаланси - расизам, гетоизација, национални лобија... Па и големиот цивилизациски експеримент - комунизмот, исто така не успеа ни малку да ги амортизира хтонските племенски инстинкти, напротив, сведоци сме на едно страотно ретроактивно дејствие на национализмот како резултат на големите механизми на потискање и фрустрации произлезени од ригидното комунистичко еманципирање на националното во однос на универзалното или интернационалното. Најголемата снага на малите мултинационални држави каква е и Македонија е во нивната очајна милитаристичка слабост и нивното скоро безначајно политичко влијание. Таквите држави се тип на бебиња во глобалниот политички живот на планетата, а знаеме дека бебињата се апсолутен приоритет за хуманистичката свест (кон која се стремат инженерите на новиот светски поредок); колку што се бебињата послаби, толку грижата за нив е поскупулозна. Единствена стратегија која бебето-држава може со голем успех да ја остварува е што погласно да “плаче” - да се рекламира. Со рекламирањето слабоста на бебето станува евидентна и неможна за

игнорирање, а секое неделување во правец на задоволување на потребите на бебето води во етички конфликт и срам за глобалната заедница. Знаеме дека за скоро сите големи традиции на планетата срамот е најнедостоествената состојба и дека е подобро да се исчезне отколку да се опстојува во психичка агонија предизвикана од неизбалансираните сили на совеста. Бебињата затоа имаат фантастичен талент за преживување. Обично глобалните системи на моќ ги интегрираат бебињата со неочекувана грижа. Земете ја Швајцарија, на пример, или Малта, Белгија, или Кипар, Монако, или Сан Марино: сè се тоа мали мешлести бебиња со многу капитал и тривијални проблеми; колку се поголеми интересите на разни полови на моќ околу нив, толку грижата за нив е поголема; Хонг Конг, Панама, Доминиканска Република, Сингапур, Арапски Емирати, Исланд... Видете само што се случи кога бебето-Кувајт беше загрошено... Значи, најбитно е мирно или “некако” државата-бебе да добие легитимитет (да биде меѓународно признаена), а потоа бебето-држава може да се посвети на најлезетскиот тип на себеафирмирање, а тоа е Културната Пропаганда. Значи, кругот повторно се затвора и (културното) мило јагне почнува да цица со уште поголем интензитет од (меѓународниот фактор) некулките овци...

Но доколку едно бебе-држава почне да се однесува империјално, тогаш проблемите стануваат големи и несогледливи. За жал, такви примери има многу, особено на магичниот Балкански полуостров. Значи, сета позитивна прагматичност се состои во придржувањето до правилата на играта, но и во откривањето на контекстот на тие правила. Тоа значи дека што пообјективно се согледа структурата и нејзината интерактивност, толку подобро ќе се одигра самата игра. Конечно, игрите ги добиваат оние што поседуваат повеќе информации...

Уметноста, како и кулинарството или сексуалноста е хуманистички кик пар екселанс. Не само поради тоа што е храна за човечкиот дух, туку и затоа што уметноста е и таинствено интерактивна. Уметничкото дело без перцепиент (суштество надарено со интелигенција и емоционалност) не е ништо друго туку најобична нежива материјална творба. Извадено од зоната на свеста на видот што го создал тоа дело уметничкото дело го губи својот контекст и станува суперезотеричен систем затворен во себе.

Од друга страна, зборот “хуманизам” е подложен на варијабилност, на мутации, трансформации, еволутивност... Она што било “хуманистично” пред сто години не значи дека е и денес хуманистично во целост, или дека е воопшто хуманистично. Еволуцијата на науките и технологијата иницира нови медиски системи кои можат да го асимилираат во себе уметничкиот експеримент и исказ, но тоа не значи дека тој уметнички исказ нема да има идеен контекст. Идејните контексти се прилагодливи и можат да експериментираат со најразлични комуникациски системи, произлезени од најразлични технолошки иновации, но освен апликативната детерминираност ниту еден комуникациски и технички систем не може нисто да му понуди на уметничкиот идеен контекст. Тој трансфер е веќе направен во сферите на научното. Доколку технолошкиот медиј би се прогласил сам по себе за уметничко дело тогаш тој престанува во целост да биде технолошки медиј и во целост станува уметничко дело. Ваков



експеримент е веќе направен во делата на дадаистите (особено кај Дишан), а и подоцна кај поп-артистите и во делата на некои концептуалисти... Ваквиот уметнички експеримент отсекогаш бил проследуван со некрофилските вежби на многу теоретичари на уметноста - пред сè формалисти, или ако сакате: историцисти, кои отсекогаш барале периодични и аналогни објаснувања. Уметноста е жива, дури и кога ја симулира сопствената смрт (парафраза -Арган) како што актерот кој умира следејќи го контекстот на сценариото е жив, понекогаш пожив и од самата публика.

И иако смртта на уметноста е објавувана многу пати, особено во овој век, таа секогаш успева да се реинкарнира на чудесен начин. Модернизмот, на пример, многу сакаше да ги стилизира нештата до смрт. Кога со тоа не беше задоволен тој се обиде да си поигра уметнички погребник. Можеби објавите за смртта на уметноста биле саме објави за смрт на “таа” или “онаа” уметност, но објавување на смртта на уметноста во целост е или бескрајно наивна (фасцинираност од технологијата) окултност кон можностите на самиот комуникациски систем, или суицидна десперираност од новите морални критериуми.

Во секој случај е идиотски да се објави смртта на уметноста, а притоа да се биде и во историска и во практична-животна смисла сведок на уметничката ревитализација, и од трендовско-стилски аспект, и од аспект на самите уметници кои своите дела најпрво ги акцептираат како уметнички надгробни споменици, а подоцна како капитални дела на “новата” уметност - феникси на новиот живот на уметноста...

Во таа смисла уметноста која би се развивала во сајбер просторот, то ест во виртуелната реалност, би се соочила со истите оние проблеми со кои се соочуваше и уметноста на пештерскиот човек и уметноста на сите генерации по него заклучно со нашата генерација, а тоа е идејниот контекст, стилскиот и амбиентален дизајн, референцијалната потенција, интерактивната стратегија итн. Секако дека секоја наредна генерација располага со поголеми квантуми на интелектуален капитал (при претпоставка за едно позитивно еволутивно движење), но величината на едно уметничко дело честопати е независна од интелектуалниот фактор. Понекогаш е доволна снажна интуитивност, навестување, екстатичност... малце интелектуалност и многу магичност.

- Господине Станковски, веќе речиси пет години прилично интензивно се бавите со филм. Снимивте - колку? - два-три подолги проекти и неколку помали, а моментално работите на еден, со оглед на условите со кои располагате, многу амбициозен проект, “Маклабас”. Сакам да ве прашам, зарем толку многу ве фасцинира тој медиј за да вложите сега веќе неколкугодишен труд за кој никој никогаш не ви дал ни пара - напротив, знам дека делумно сами ги финансирате филмските проекти -, а сè што ви дале, МТВ, А1, се изразито лоши продукциски услови? Ако не сакате да зборувате за тоа поради синдромот на незамерување (што ве тресе!), кажите ни нешто повеќе за проектот “Маклабас”?



Од сите уметнички родови филмот е идеолошки и стратегиски најоптоварен; затоа многу творци и познавачи на уметноста честопати го поставуваат деликатното прашање: колку филмот е уметност и дали воопшто е уметност или комбинација на дејности во која уметничката дејност е саме една слоевитост. Сите тие прашања стануваат ирелевантни кога резултатот ќе ги одрази своите енергетски капацитети на сцената. Прашањата дали нешто е уметност или не би требало да функционираат во сосема друг дедуктивен систем: на пример, според сугестивноста на делото, неговата идејност и апликативност, според неговата заводливост и искусственост итн. Овие навидум романтични категории се единствените трансфери што овозможуваат комуникација со длабокото ирационално битие на уметноста, со нејзината мистика, со нејзината комплексност, со нејзината вистинитост, луцидност, благородност, сила...

Во таа смисла само делата кои поседуваат естетски вредности се уметност, без оглед на тоа како се изведени и на која уметничка техника & припаѓаат. Веројатно дека праксата на филмската уметност уништила многу инспирации и заробила многу слободоумни концепти, но суровоста на селективниот систем на филмската продукција во многу голема мера ги прави експлицитни разликите помеѓу индустрискиот производ и уметничкото дело. Така се случува филмот-уметничко дело да се воспоставува и како ремек-дело.

Промислувајќи, исто така, за граничните вредности на извесни уметнички гранки ќе увидиме дека тие се флуидни и се преливаат една во друга како чудни алхемиски тинктури кои во експериментот се интегрираат со ритуалните текстови (формули, мантри, магични беседи...).

Така често пати можеме да ги изгубиме детерминирачките квалификативи на еден уметнички род и на извесни деликатни места во едно дело на еден уметнички род да препознаеме друг: постои интерференција меѓу литературата сликарството, музиката и поезијата, литературата и театарот итн. Тука постои и феноменот на синестезија, тип на аналогизирање и халуцинантност, при кој, на пример, додека слушаме некоја музика доживуваме слики.

Од овие маргинални активности на уметничките родови може да се изроди една нова теорија на уметноста која би иницирала нов уметнички холизам кој би можел да се нарече - ТОТАЛНА УМЕТНОСТ, и кој би му овозможил на уметникот една нова креативна стратегија и пракса.

Филмот, во тој контекст, е голем синтетизатор на уметничките родови, а фактот што се појавува најдоцна во една историска смисла (време на развиена технологија) само ја потврдува неговата способност за еманципација на многу дејности дотогаш неможни за интегрирање во еден концепциски проект.

Филмот е исто така и најкамелеонската уметност, способен да ја симулира стварноста со веризам и сугестивност слична по интензитет на онаа што ја доживуваме при сонувањето.

И токму поради оваа своја магичност филмот е честопати (најмногу од сите уметности) користен како политичко пропагандно средство. Ова последното секако е најнепривлечниот аспект на филмот во однос на уметникот кој се зафатил со негова пракса, а особено не за андерграунд уметникот

кој честопати во филмот препознава моќно средство за манипулација со масите во рацете на режимот. Затоа андерграунд уметникот се зафаќа со продуцирање на филмови со што делумно ги неутрализира затупувачките пропагандни пораки на индустријата за филм контролирана од моќните мултинационални компании и од разните политички режими...

И конечно, филмот е колективна уметност, што подразбира степен на дружевност и размена на идеи кои произлегуваат од најразлични сфери на човечката креативност.

Сепак, најпривлечен момент во филмската креација за мене бил, е, и ќе биде дружењето и соработката со прекрасните карактери на моите пријатели - андерграунд уметниците и луѓето симпатизери на андерграундот. Така филмската уметничка пракса се претвара во религиозна соборност а филмското уметничко дело произведено во таа соборност - игра, инкарнација на чиста платонска љубов помеѓу протагонистите.

Но, да бидам конкретен и практичен: моето прво попрофесионално изработено видео (краток видео филм) беше продуцирано во 1987 (во соработка со MTV). Насловот беше Clousnes (Блисност) а коавтори беа Христо Поп Дучев и Златко Трајковски -Хинки. Потоа во почетокот на девеесеттите Драган Абјаниќ, Златко Трајковски и јас го направивме Кокино; продукцијата беше на MTV. Во 1993/4 заедно со Жанета Вангели во студиото SBS во Франкфурт го испродуциравме NIGHTARY (Ноќник), а сега работам на проектот Маклабас.

Во последниов проект (Маклабас - сè уште во фаза на развој) мислам дека се здружија скоро сите андерграунд потенцијали на овој град, но исто така добивме и огромна помош од нашите луѓе во странство (Поп Дучев од Шведска Жанета Вангели од Германија, Митко Панов, Тони Аџиниколов и Милчо Манчевски од Њујорк, David DeHelly од Токио...

Маклабас се зачна во едно чудно време. Тукушто се бевме вратиле со госпоѓицата Вангели од Франкфурт, прилично исцрпени од работата на Nightary, и последна работа што би ми била на памет во тоа време беше да се зафатам со работа на нов филм. Кратко време по моето доаѓање во Скопје на покана на господинот Џабир Дерала заедно со господинот Владо Манчевски-Марсо отидовме во Студенско радио и секоја сабота ја емитувавме концептуалната треш радио драма: Неидентификувано - шоу на Калиостро и Кракатау. Нашите пријатели од андерграунд сцената беа чести гости во емисијата. Едноставно се заебававме.

Отприлика во тоа време во Скопје пристигна и Поп Дучев. Со Поп Дучев - кој е голем познавач на филмската уметност - зборевме за феноменот на симулираните (фиктивни) документарци, и за тоа како би требало да се направи нешто такво, кратко -15 до 20 минути, нешто што би можело да се направи со неколку дена теренско снимање и неколку термина монтажа. Тогаш се роди идеја за планинскиот човек -Маклабас (името го даде Поп) некаков балкански еквивалент на тибетанскиот снежен човек -Јети или на северноамериканскиот Big Foot или Sasquoshe како што го нарекуваат северноамериканските индијанци - примитивен сумски човек кој живее во непрегледните шуми на државите Орегон и Вашингтон.

Маклабас беше и пародија - но и критика - на некои аспекти на балканскиот човек, кој во тие времиња (а и ден денес) беше соочен со големи политички, социјални и културни проблеми. Веќе следниот ден Поп отиде во американскиот културен центар во потрага по литература, а Марсо и јас почнавме да го промовираме ликот на Маклабас во “Неидентификуваното шоу на Калиостро и Кракатау” измислувајќи безброј мали епизоди во кои Маклабас се појавуваше како лик на здивен балкански политичар кој освестувајќи се за реалноста на нештата се повлекува во шумите на “Маусдонија” и почнува да живее како диво суштество кое себе се става во улога на извршител на некаква сопствена ирационална правда.

Но, овие приказки беа прекомплексни за нашиот би рекол никаков буџет, така што повторно се вративме на првобитната верзија на симулиран документарец.

Во документарецот имавме еден лик - ликот на американскиот антрополог (Митко Панов од Њујорк - извонреден режисер и уметник), некои натуршчици (од некои позафрлени села во Македонија) и Маклабас (фасцинантниот Илија Даскалов од Скопје) кој требаше да се појави во некакви дефокусирани и нејасни снимки како чудна и едвајпрепознатлива аргументација за неговото постоење. Следните неколку недели зборевме за оваа идеја со господинот Панов кој во тоа време се наоѓаше во Скопје и кој од своја страна помогна со доста интересни сугестии. Потоа контактиравме и со господинот Даскалов (кој веќе играше во еден наш проект -Кокино, со извонредна сугестивност). Илија Даскалов со голем ентузијазам го прифати предизвикот и навистина (тоа подоцна се покажа) беше феноменален во оваа роља. Мислам дека ниеден друг човек што воопшто го познавам не би можел ни одблиску да биде толку добар Маклабас како Илија Даскалов.

И така, на првиот термин (технички организиран од Влатко Галевски кој во текот на проектот доби улога на продуцент, покрај тоа што во почетокот беше снимател) ние неколку лудаци се најдовме во шумите на Водно: Митко Панов, Илија Даскалов, Поп Дучев, Роберт Пашовски, Тони Аџи Николов - музичар и композитор (заедно со М. Панов заслужен за снимањата во Њујорк и секако за делови од музиката во филмот).

Првите снимки изгледаа лудо. Веднаш почувствував дека тука има приказна за нешто повеќе од 15-минутен квази-документарец. Тоа го видоа и другите и така почна да се “исткајува” сценариото кое во својата завршна верзија ќе произведе преку 50 часови суров материјал сниман во неколку држави и на три континенти. Како финален продукт очекуваме 4-5 епизоди од по 50 минути и целовечерен филм во траење од најмалку 120 минути, сето тоа со многу анимации и обемна постпродукција. До сега на проектот “Маклабас” се потрошени повеќе од 20 месеци крвава работа, а нè чекаат веројатно најмалку уште шест месеци. Многу луѓе се приклучија во подоцнежните фази од проектот, луѓе релевантни за андерграунд сцената но и претставници на етаблираната уметничка сцена.

Од структурален аспект, “Маклабас” е конципиран како голем мозаик на сцени кои кореспондираат една со друга во контекст на апстрактниот чудотворен минерал наречен - “Зелен Дијамант”.

Зелениот дијамант е всушност минерал кој има самосвест и кој може да ги менува просторно-временските димензии како и да се инкарнира во човечко суштество (Горан Ивановски). Исто така, неговите отцепени (маргинализирани) делови се употребуваат како јака психоактивна супстанца (дрога).

Всушност, зелениот дијамант потекнува од непознати космички далечини од каде што паднал на планетава пред неколку десетици милиони години, многу пред да се појави човекот на земјата. Зелениот дијамант можеби бил некаков космички истражувац во некаква си мисија, можеби облик на свест кој се појавил како плод на еволуција кај минералите, можеби некаква организирана и свесна заедница на минерали... Нешто како Борхесовскиот Алеф или каменот на мудроста кај алхемичарите...

Во секој случај, минералот “зелен дијамант” некаде во својот централен дел (кога удрил во западно-маусдонските планини се распрснал на илјадници километри далечина) е носител на таа натприродна, скоро божествена свест.

Маклабас е примитивен човек заштитен од моќите на зелениот дијамант. Дијамантот е предмет на интерес на разни центри на моќ на планетава. Тој не сака да биде ставен во служба на ничиј интерес освен во интерес на самата природа во која опстојува. Зелениот дијамант е пасивен во однос на сите цивилизациски збиднувања, тој е потполно незаинтересиран за човечките потфати сè до оној момент додека тој самиот не стане центар на интересирање на човековата алчност по моќ. Тогаш зелениот дијамант презема мерки со кои би ја зачувал сопствената девственост...

Во текот на 12 месеци снимање се оформуваше и самото сценарио. Некогаш дијалозите беа правени еден ден пред снимањето на сцените. Маклабас често пати заличуваше на серија перформанси...

Во секој случај тоа е дело на андерграундот кој во случајов беше диригиран и организиран во овој проект. Доколку Маклабас биде успешно финализиран (завршена постпродукцијата и пренесен на филмска лента) тоа ќе биде фантастичен подвиг на Скопската уметничка андерграунд сцена и голем уметнички документ за активноста на сите овие битни за современата македонска култура луѓе. Од друга страна, има изгледи од музичкиот дел да се издаде ЦД... Што секако само ќе го довообличи целиот овој потфат...

- По целава оваа огромна работа на Маклабас (која всушност сè уште трае), каков однос имате кон вашата сепак примарна вокација: сликарството? Не сликате веќе речиси две години. Ви недостасува непосредно халуцинантниот мирис на боите? И воопшто, кажите ни нешто за вашите планови во блиска иднина. Маклабас е апсолутен приоритет, така? Но, ако тој колективистички драјв - кој, мислам, е и резултат на вашата грижа на совест - се покаже како величествено промашување - колкава е всушност специфичната тежина на тој “скопски андерграунд” што го глорифицирате?! -, во тој случај, пак ќе се вратите кон “индивидуалистичкиот проект”?

Моето двогодишно отсуство од штафелајните играрии е извесен тип на уметничка мимикрија во чија позадина е бавењето со феноменот на “синестезија” како облик на енергетско-семантичка трансформација.

Уметноста во својата поетика е универзална, иако фантастично специфична по своите техники.

Моето “сликање” сега медиски е динамизирано и ориентирано кон ефектите на вештачката интелигенција, но без оглед на тоа интересите се универзално - конзервативни.

Од друга страна, сè е фино како во онаа зен-будистичка приказна: “чашата треба да се испразни од предрасудите”.

Понекогаш за тоа се потребни неколку дена, понекогаш неколку години, а најчесто за тоа е потребен цел живот...

- Дали ве вознемируваат апокалиптичарите што наивно трубат за “смртта на уметноста”? Претпоставувам дека и на Ван Ајк, кога заедно со брат му експериментирале со производството на бои, исти такви дежурни арбитри му велеле: “Каде бе, братко, уметноста не е технологија”. Во таа смисла, дали имате некаква помош од најгласниот застапник на “техно-уметноста” во нашиот град, Сорос центарот за современи уметности? И воопшто, на кој начин да се поттикнуваат такви претежно скапи уметнички проекти за оваа од гаќи истресена држава? Или да се примени гестот-Унковски: сè дур не покажете сериозен респект при одврзувањето на кесето - кој ви ебе матер!, не пипам ништо!” Што мислите за такви гестови, се чувствувате доволно зрел на тој начин да лупате по нашата бедна шведска маса?

“Апокалиптичарите” што трубат за смртта на уметноста воопшто не ме вознемируваат. Денес (ако зборуваме за оние посериозните) тие тези се потполно “passe” за разлика, на пример, од дваесеттите на овој век кога некои дадаисти ја објавија смртта на уметноста - “Die kunst ist tot”, пред сè мислејќи на класичната - буржуаска концепција на уметноста и алудирајќи во најголема можна мера на буржуаскиот морал. Дадаизмот беше некој тип на естетизиран анархизам. Нешто подоцна таа улога ја презеде надреализмот. Кога Бретон вели дека најчист надреалистички акт е да се истрча со револвер на улица и да се пука во сите правци без било каква селективност, тој пред сè мисли на убивање на репресивната стварност искреирана од силите на конзервативизмот, на убивање на прагматичната буржуаска ситно-еснафска профитоцентрична култура, на империјалистичкиот и склон кон идолатрија капитал-систем, на лажната хуманистичност, на биготната и лицемерна религиозност, на формализираната безсодржинска уметност итн. И тоа е естетизација, ако сакате - кореографија на анархизмот. Конфликтот што Бретон го имаше со француската левица по Втората светска војна (со Пикасо, на пример) јасно укажува на длабинската приврзаност на Бретон кон слободата на интелектуалецот и неговото јасно согледување на новиот, комунистички тоталитаризам

кој во тоа време малкумина слободни интелектуалци и анархоидни уметници на запад можеа да го видат.

Но по светската промоција на тероризмот како тип на анархистичко делување и евидентните показатели за неговата тотална (скоро тотална) контрапродуктивност, верувам дека ретко кој слободен интелектуалец или анархоиден уметник би тргнал во извршување на една ваква практика. Токму поради дегутантните количини на романтизам кои никако да покажат подруг квалитет освен оној кој овде слободно би го нарекле -трагикомичност, и повторно ослободени од целокупниот лажен морал на современиот хуманизам. Патетичноста на терористичкиот акт повеќе сугерира на еден личен морален пад (најчесто жртвите се невини), ја компромитира каузата во очите на јавноста, создава сè повеќе непријатели и денунцијанти, прави имиџ на лицемерност и неинтелигентност (глупост) итн. Крајниот резултат е параноичен, незрел тинејџер со низок степен на интелигенција. Ваквите очајници не се спремни за големи игри, често пати нивната кариера завршува во морето на криминалот каде најчесто слугуваат како третокласни робови токму на оние идеи против кои во стартот на нивната мисија толку жестоко се бореле...

Доколку се работи за поинтелигентни или пак дури и ингениозни умови, водите на софистицираниот криминал ги водат до некои повитални точки на системот но - каков парадокс -наместо овие Робин Худови и Џеси Џејмсови да се прифатат кон уништување на виталните точки, тие бидуваат асимилирани од истите и веќе ги гледате овие умни криминалци како ревносно му служат на системот и спремни се да тероризираат уште повеќе од моделите на нивниот младешки гнев, моделите против кои и тргнале по патот на тероризмот...

Или, од друга страна толкувано, ако уметноста е мртва уште од самото објавување на нејзината смрт, тогаш тоа не била уметност туку творештво на лажна, неистинита уметност. Или ако уметноста е вечна (апстрактна) тогаш објавувањето на нејзината смрт е само промена на димензијата на нејзиното остварување и она што денес го прават уметниците е некаква си постхумна уметничка дејност. Зашто да не -уметноста е мртва, да живее фантомот на уметноста...

А кога Хјуберт и Јан Ван Ајк почнале да ја користат маслената техника, многу љубители на уметноста и многу уметници биле фасцинирани. Пред сè поради самата (суштинска) сликарска техника на овие генијални уметници (формалната техника -маслената, била само олеснителна околност, како што денес е компјутерската техника за некои уметници). Многу други уметници во приближно истото време се служеле со истата техника како и Хјуберт и Јан Ван Ајк но со многу, многу поскупо резултати во апликативните естетски сфери. Всушност, кога Јан Ван Ајк би сликал и со урина и измет, резултатите би биле исто така генијални, но паметниот Јан ван Ајк и брат му Хјуберт ги користеле своите најдобри можности - и гледај ги тие фантастични ремек дела во кои ингениозноста на шармот се натпреварува со генијалната длабочина на идејниот контекст на тие умови...

Исто така е и со денешните “мајстори” (иронично анахроно) при користењето на новите медиуми.

Најголем дел од нив се обични рециклатори на просечноста, а единствениот сегмент на харизматичност е нивната затскриеност зад неколку високотехнологизирани трикови.

Што се однесува до конзервативните “драпачи на јајца” и нивната “трогателна” љубов кон “старините”, за нив можеме да имаме ситно и дискретно сочувство, скромна но и смешна емпатија поради духовниот кафез во кој живеат.

Уметноста е секогаш во амбивалентна врска со еволуцијата на свеста. Од една страна уметничкиот прогрес секогаш бил во непосредна врска со прогресот на науките и социјалните односи во едно општество. Од друга страна уметноста го негира прогресот како фикција со својата вонвременост. Како квантумот на интелигенцијата на планетава да бил секогаш ист, но модалитетите на неговото манифестирање да се менувале во различни правци и со различни интервали. Така денес во светот сочинет од најразлични општества со најразличен однос кон митот за прогресот имаме и разни концепции за уметност.

Во нашата “од гаќи истресена држава” митот за прогрес не бил најдоминантниот идеен концепт во последниве десетина векови. Тоа значи дека е тешко да се очекува да налетате на пингвини додека шибате со својот лендрочер по саваните на Кенија. Тоа исто така значи и дека македонскиот љубител на уметност нема блага врска со она што е уметнички меинстрим во развиените и богати држави на западна Европа, северна Америка и Јапонија...

Тоа значи дека, ако македонскиот уметник сака да изведе чудо - што е секако еден од највисоките дострели во областа на уметничката креација - и створи јато пингвини под зајдисонцето на саваната, ќе добие пар пцости од преполните со неразбирање љубители на уметноста како награда за овој негов труд. Пингвини во Кенија се чист луксуз, беспотребно трошење средства и мачење на кутрите животни... Оправдувањето како да добива потврда од самото небо иако и логиката во овој случај добро кооперира со малограѓанскиот суд на искомплексираниот и скржав македонски љубител на уметноста. Но тоа е само привид, впрочем како што се привид и самите пингвини заеггани во сопствената параноја испровоцирана од риката на лавовите што го тресат приквечерието на саваната. Привидот е предмет на уметноста. Она што треба да го протресе љубителот на уметноста и она за што треба да плати е токму стравот на пингвините од лавовската рика, стравот од разјапената челуст на неизвесноста и неговиот комфорно зачепен чмар на извесноста сместен во неговата удобна фотеља од која го посматра делото во кое пингвините исчезнуваат токму во моментот кога чопор гладни лавови се нафрлаат врз нив. Ова исчезнување е главна утеха за бесцелното постоење исполнето со стравови. Ова исчезнување може да го долови само врвен “МАЕСТРО”, уметник кој го испекол своето олово... а за ова ретко доживување треба и да се плати... во банална материјална противвредност, во топло и искрено воодушевување, во натура од најразличен тип... во сè она што му овозможува на уметникот и понатаму да лута со своите пингвини... Но македонецот е задоволен со кадифениот звук на кавалот, со блеењето на овците, со полноќното пеење на славејчињата, со домаќинскиот мирис



на кромидот и сушените пиперки... Зошто да не...

Затоа уметникот самиот ја одредува својата судбина. Тој треба да биде вешт стратег и одличен економист... конечно и коцкар кој ќе знае со добар блеф да ги запраши идиотските фактори на ова општество. Со други зборови, не е доволно уметникот да биде само идеалист. Како исклучив идеалист многу лесно станува жртва во стемпедото на идиотизмот. Тој исто така треба да биде и профи. Професионалниот уметник со идеалистички бекграунд и со засолниште во андерграундот е идеален уметник на ова и секое друго време. Професионалец - тоа е најголемиот комплимент што денес може еден уметник да го добие на Запад. Професионалецот е нескротлив, професионалци се луѓе како Супермен, Стивен Спилберг, Леонардо Да Винчи Волт Дизни, Жак Луј Давид, Шекспир, Лаки Лучиано, Џек Николсон...

А нашиот министер? Унковски е еден од ретките професионалци кај нас. Тој (т.е. тоа) е можеби еден од најдобрите потези на оваа по малце изгубена влада. Тоа што, како “уметник”, не сака ништо да пипне пред да се овозможат средства за “нормално” пипнување, е само сведоштво за неговата професионалност. Но Унковски е исто така и уметник кој е веќе долго на сцена, уметник со интернационален углед и уметник од искуство така што неговиот ултиматум има и извесна тежина. Ужасно е тешко да се биде уметник во оваа средина, а да се биде професионалец во тоа е најтешко од сè.

Мојата позиција за жал нема тежина да “лупам по беднава шведска маса”, но затоа имам засолниште во уметноста осознаена како религија... ако воопшто тоа може да биде утеха во контактот со силните идиоти. Впрочем тоа само ја провоцира агресивноста на нивното неразбирање...

- **Што најмногу ве нервира наоколу, а што пак ве фасцинира, или барем предизвикува респект?**

Повеќето нешта се предвидливи, нивната предвидливост иритира. Иритира трагичната неспособност за позитивна акција кај македонецот и малцинствата, големиот степен на необразованост, лошата политичка и социјална стратегија и пракса...

Фасцинира ретко некогаш нешто... Респект секогаш кон сè што е старо.

- **Дали постои барем една галерија или музеј во градов што има конзистентна културна политика? Какви се вашите искуства со галеристите и критичарите? Во книжевноста, на пример, на некој бирократ-рецензент треба да му тупнете сто марки да ви напише една тажна страничка безличен текст. Но, во меѓувреме, чинам, и сто марки станаа прекрупна лова кога станува збор за литературата и сликарството во овој маглив и валкан град?**

Не знам дали постои некоја галерија со конзистентна културна политика. Веројатно не, зошто ако



има добра воља тогаш нема пари, а ако има пари, тогаш нема доволно воља и нема идеи... Во оваа сфера мислам дека луѓето се помал проблем од секогаш очајниот недостаток на пари. Сепак од време на време се случуваат интересни работи. Скопје со брзина на полжав станува град...

Бирокуратите -рецензенти ме интересираат помалце и од мајмуните сурлаши од џунглите на Парагвај. Моите искуства со критичарите и рецензентите може добро да се илустрираат со онаа фамозна слика на Гистав Курбе под наслов: Бонжур, мисје Курбе.

Сто марки се навистина бедна сума, но понекогаш може за тие пари да купите неколку кибрита ганџа и добро да ја проведете вечерта.

Што се однесува до сликарството и литературата, тешко и на таа култура каде сто марки се прекрупна лова за сликарство и литература.

- **Господине Станковски, чувствувам дека претерав со мрачниот тон, па повелете, немотивирано шприцнете им малку недепресивна енергија на полетните читатели на Маргина што со депресија се хранат ко волкот со Црвенкапа и трите прасиња.**

Црвенкапа и трите прасиња чинам спаѓаат во најнедепресивните карактери во богатото светско литературно наследство. За волкот веќе може да се зборува како за тежок депресивец, веројатно поради сексуалната фрустрација во првиот случај (Црвенкапа) и недостатокот од политичка моќ (во областа на урбанизмот) во вториот случај поврзан со градежните активности на прасињата. На крајот Волкот-тоталитарец страда од интелигенцијата на прасето (масон) што добро зида. Типична прикаска за транзиционите периоди...

- **Не можам да не ја искористам приликата со еден толку изверзиран соговорник на таа тема, и да не ве прашам: што мислите за тнр. “дрогерашки проблем” во нашата млада и распупена држава? Вие сте еден од оние - меѓу кои спаѓам и јас, се разбира - што се залагаат за декриминализација на марихуаната? Како во една ваква, посебно примитивна и патријархална култура, да се сее (демонското!) семе на либерализација и толеранција? Тоа е проблемот и на Маргина: постои ли, па барем на ниво на два молекула, свест за прикопчување, комплементарност, интерференција? Знаам, почитуван господине, дека на полето на вам милото христијанско учење, секоја почва е плодна, и залудно никој не шприца семе, така, сè си ја наоѓа својата смисла, дури болката најмногу. Но, Па, одговорете ми, вие, “осверен страв од совршенство”, како што во една прилика ве нарече господинот Вулкански.**

Во модерните урбани општества дрогата е неминовност. Потребата од дрога во овие општества може да се спореди со потребите од Рокенрол или од Вести. Се зборува за дрогата како за зло кое полека

се шири по светот, го расипува и валка... Но што ако светот е зол, веќе извалкан и расипан, а дрогата е еден вид пасивен ескапизам - вентил со кој извесна група невротичи се обидува да се промовира во хедонисти, како тип на избор со помала тежина?

Што ако дрогата амортизира безброј девијантни карактери како тип на антипсихијатриска терапија? Што ако дрогата е супстанца која се користи во ритуални цели при практикување на некаква религија (Растафари -јамајканските ортодокси, некои езотеризми од хиндуистичка провиниенција, коптските христијани, безброј шаманистички секти...), зар тогаш прохибицијата на дрогата не е и едновременно укинување на верските слободи? Конечно, зар не е тоа индивидуален избор? Дали законот има некаков став кон копрофагијата и копрофилијата - не, тоа значи дека јадење на фекалии е порегуларно од дрогирање...

Самоубиството се осудува, но доколку човек реши веќе да не опстојува во овој свет, зар може некој да го спречи тоа? Дрогирањето, се надевам ќе се согласите, е далеку помек и “поморален” чин од самоубиство. Зар национализмите и расизмите не се поопасни од дрогата? Па повторно не се забранети. Зар бестијалноста на тоталитарните режими и бескрупулозноста на таканаречените “слободнопазарни” општества не опстојуваат сосема легитимно на 99% од површината на планетата, па никој не може да ги криминализира? Зар апсурдноста на повикот од еден државен систем со кој не се идентифицирам може да ме регрутира и да ме испрати на фронт каде ќе ми ги истурат цревата за цел која ми е далечна колку и септичките јами во некое од предградијата на Рио де Женеиро, може да се нарече морален, а моето дрогирање да се оквалификува како неморално? Зарем АСПИРИНОТ не е дрога. Зарем целата медицина, целата фармацевтска индустрија не е дрога? Зар политиката и желбата за власт не е дрога? Зар фудбалот и другите популистички спортови не се дрога?

Извесни пуританистички влади донесуваат крајно ригорозни закони против трговијата со наркотици, а истити тие влади тргуваат со наркотици. Криминализацијата на дрогите носи големи профити, колку и апсурдно да звучи, старата добра логика со помош на проста математичка операција наречена статистика ќе ни докаже многу лесно дека пазарот на дроги е регулиран токму од оние центри на моќ кои водат цели кампањи за борба против дрогата. На пример: годишниот промет од наркотици во северна Америка изнесува некаде околу 500 милијарди долари. Доколку дрогата на ова подрачје се декриминализира, профитот, според сите предвидувања, ќе се намали и до десет пати.

Принципот на забрана исто така создава мистификаторски ефекти околу феноменот на дрогата, а тука најчести иницијанти се токму оние со најмалку искуство -тинејџерите. Клиниците незнаејќи ништо за дрогата а чувствувајќи се важни поради иницираноста во тајната на дрогата од една страна и поради опонирањето на системот кој скоро редовно го доживуваат како фрустрација, стануваат лесни жртви на предозираност или зависност.

Од друга страна, дрогата скоро редовно била присутна во скоро сите значајни експерименти на човековиот ген во однос на глобалните еволуциски чекори. Дрогата твори одвоени или ако сакате

трансни состојби, кои на човечкиот дух му се исто така потребни како и уметноста и науката. Конечно, “царството на дрогите” е многу разновидно. Постојат најразлични видови дроги, од дроги далеку побезопасни од пивото до дроги-отрови кои можат да ги преживеат само најискусните дрогераши.

Декриминализацијата на дрогата оди рака под рака со едукација за дрогата. Земете ги тинејџерите од земјите каде некои дроги се декриминализирани, и споредете ги со нивните врсници од земјите каде дрогите остро се прогонуваат. Разликата помеѓу едукацијата во врска со дрогите меѓу првите и вторите е огромна. Оние тинејџери од подрачјата каде дрогата е декриминализирана сосема добро ќе се справат со предизвикот отклонувајќи ги опасностите со правилен избор или со одбивање поради самиот факт што многу нешта околу дрогите за нив се демистифицирани...

Тоа е истиот оној однос како кон помалку или повеќе здрава или токсифицирана храна, само на други нивоа...

Земете го само примерот на Скопје : Во Скопје главна дрога е хероинот. Десетина пати или понекогаш и сто пати е полесно да се сретнете со господинот “Хорс” отколку со “Зелениот” или со некој добар шит.

А да се стават хероинот и марихуаната или хашишот во иста категорија е исто како да ги ставите во ист кош пивоквасот и вискитото...

Конечно, лесните дроги според сите оние кои имаат искуство со нив, а и според многу научници неоптоварени од лажниот морал на пуританизмот, ќе ви потврдат дека хашишот и марихуаната се далеку побезопасни, понетоксични и, што е многу важно, понеагресивни наркотици од алкохолот, кој е легален. Каков парадокс.

Доколку оваа држава биде на ниво на предизвикот и ја сфати навистина предноста на граѓанските слободи и демократијата и ги декриминализира лесните дроги, тоа би можело да биде вистински радикален пресврт кон позитивно и отворено општество. Македонија може со ваков потез да реши огромен број од своите проблеми, како во сферата на индивидуалните слободи, космополитизацијата на масите, амортизирањето на пазарот од тешките дроги и криминалитетот, како и разните болести кои одат со нив (Сида, хепатитис, овердоуз, наркоманија) така и во сферите на економијата. Македонија може да произведува првокласна марихуана и согласно со тоа првокласен хашиш. Цената на овие стимуланси по килограм, како што сите знаеме, е многу повисока од цената на градинарските култури кои во огромни количини скапуваат по амбарите поради лошата економска политика што се води во оваа земја. Дрогерашкиот туризам е најисплатливиот и најпрофитабилниот во светот. Што мислите зошто милиони туристи го посетуваат Амстердам - сигурно сите не се заинтересирани да медитираат пред делата на Рембрант и Ван Гог (иако со добар џоинт посетата на музеите е вистинска мистична авантура).

Доколку битните политички фактори го сфатат ова и дозволат канабисот слободно да вирее по

полињата на гевгелиско и струмичко заедно со пиперките и доматиците, тоа ќе биде крај на мизеријата и невработеноста на оваа истоштена и депресивна земја. Потребен е само еден мал законски едикт... Тоа секако треба да се случи пред другите држави од регионот да почнат тоа да го прават. Тој што е прв го собира кајмакот...

Сепак, најдобар, според мене, однос кон деликатната тема “дрога” е: иронија и цинизам. По тој повод заедно со ингениозниот андерграунд поет Mars So го стартувавме -” The Drogerash scientific, degeneric show of Volchar & Coala” - радио драма која одеше на брановите на канал 103 во времето кога Велечасниот Путица беше главен. “The Drogerash...” беше постмодернистичка радио драма со мултижанровски израз.

Така секоја сабота заедно со прекрасниот господин Брамс шибавме секакви креативни срања низ етерот со Волчар. И не беше лошо... ти велам, Глушо, ти човеку-сцена, ти што ускладуваш четири (!?) карактера во себе, не беше воопшто лошо да се фура тој секогаш отворен за хемиски експиријанси “Дрогераш”...

- Ве молам, на крај, ко некаков андерграунг гуру, да им упатите порака на сите млади талентирани маусдонски стаорчиња сè уште нетоксифицирани од пари-дрога-идеологија-религија, скопските гравитациони столбови - како да ја одржат својата субверзивна свежина, како да се спротивстават на лавините од моронштина што секојдневно нè заплискуваат? Може да се направи алтернативна стратегија или сè останува до личната кондиција, издржливост и праг на дразба?

Вие, господине Бузони, ме опсервирате како “андерграунд-гуру”, но верувајте ми, јас никогаш не сум се чувствувал како некој што би можел да врши една таква хипнотичка инфлуенца врз масите, па макар и да се работи за една таква “елитна” маса каков што е андерграундот. За тоа има неколку причини, од кои тука, во една пријателска “исповед”, ќе набројам неколку: Јас пред сè сум работник кој работи со материја, т.е. ја рециклирам материјата во енергија - артефакт и интеракција. Иако ефектот на артефактот во “акција” има извесни идеолошки партикуларитети, мојата работа не е во целост фокусирана на “идеолошкото”. Има многу уметници, особено во 20-иот век, кои својата работа пред сè ја гледаат како идеолошка дејност. Во тој однос јас сум конзервативен и патетичен романтик кој верува во “божествената” мисија на уметноста и како таков се обидувам што е можно повеќе да ги неутрализирам идеолошките слоеви во моето дело, најпрво со хумор, цинизам, иронија, а понекогаш - зошто да не? - и со сарказам. Мојот ангажман на планот на андерграунд-идеологијата е хроничарски (од аспект на интелектуалец) и иманентно продуктивен од аспект на емпиричар. Но секогаш во преден план е естетичкиот слој, а не идеолошкиот - значи уметничкото дело, а не

уметничката стратегија.

Но, да ви илустрирам со “свежи скопски примери”: мојот пријател, господинот П.Г.Пепси беше извонреден андерграунд гуру во доцните седумдесетти и во осумдесеттите, сè додека не & се посвети на сопствената мистичка пракса... Денес андерграундот е многу покомплексен. Пак ќе наведам примери, посочувајќи на два типични но меѓусебе различни скопски “андерграунд-гуруа” на деведесеттите; станува збор за Горан Путица - Велечасниот, техно-шаманот, идеологот на анархоидниот андерграунд, борецот за човечки права - што сè би требало да се протолкува како социјална ангажираност насочена кон политичкото сфатено како уметност на возможното. Како еден типичен скопски - да не кажам маусдонски - “андерграунд-гуру”, г-динот Путица има развиена харизма и шарм што влијае на масите во катакомбите. Тој има талент на вродена авторитарност (пак типично за еден балкански лидер, т.е. како што велите вие, господине Бузони - “гуру”) која просто се наметнува, особено кон адолесцентите, но богами и кон алтернативните интелектуалци, пософистицираните бирократи, па дури и кај бунтовните пензионери. Тоа е еден пример. Вториот човек што сакам да го споменам во овој контекст е господинот Башким Адеми, кој е претставник на една сосема нова феноменолошка одредница во скопскиот андерграунд. Имено, тој е кибер-гуру, еден сциентифички подземен идеолог кој влијае врз најезотеричните слоеви на андерграунд толпата. Тој човек, од една страна го презира, според него, анахрониот политички ангажман, но затоа пак тој верува во револуцијата изведена со помош на мас-комуникациите. Што е фасцинантно.

- **Аха.**

Андерграундот секогаш треба да има метаморфозен карактер. Тој не е алтернативна култура, некаква културна симулација. Андерграундот е единствената култура на денешницата, почитуван мој соговорнику. Андерграундот ја создава историјата на иднината. “Подземните” уметници и идеолози се алхемичари кои кореспондираат со космичкиот интелект. Да се создава култура на вакви езотерични нивоа (лишени од комерцијализација и репродуктивност) е дејност тешка и преполна со искушенија. Во оваа игра опстојуваат само најиздржливите, т.е. “најлудите”.

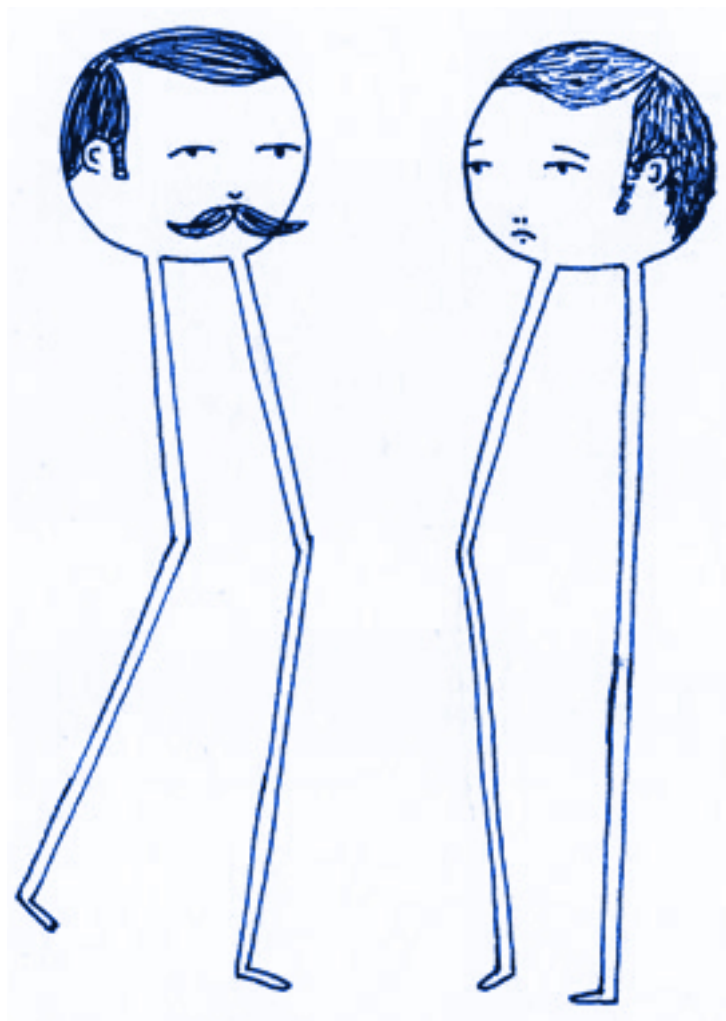
Нештата секогаш се одвиваат во согласност со кармичките принципи и силата на сопствениот дух. Силните мотиви создаваат “вистински” приказни. Ваквите приказни добиваат вонвременска вредност и конституираат митови... Преку некаква медитативна иманенција со овие пораки ние стануваме “едно” со космичкиот ум. Тоа е единствениот сериозен мотив на секоја делумно поразвиена свест. Толку, ви благодарам.

- **Ви благодарам вам, господине Станковски, за љубезноста, сериозноста и времето што му го посветивте на овој разговор.**



На следните неколку страници ќе имате шанса да прочитате неколку “литературизирани” извадоци од радио-драмите коишто господинот Станковски (Кракатау-Коала) и неговиот пријател Mars So (Каљостро-Волчар) ги фураа неколку месеци, прво на Студентско радио а потоа на Канал 103. Иако во една од минатите Маргини веќе објавивме дел од тоа необично радио-творештво, субверзивната “антилитерарност” што зрачи од овие “компресирани небулози” нè натера да им се навратиме пак. Освен тоа, ова е и прилог кон нашата серија “Скопски раскази”, а и протест против очајно анахрониот концепт за расказ кој го тераат смешните арбитри од “Нова Македонија”. Текст - тоа е игра, слобода, концепт, вештина, дух, а не раскажување што му се случило на овчарчето Климе (структура: ред ресентиман -плач, детство, ред наци романтизам, ред “лирски пејсажи” дегутантни барем двесте години, ред политиканство, ред безвредно недуховити алегории што кобојаги се критика, и на крајот ред поуки и морални заклучоци). Тоа е македонската проза денес - ординарна глупост. Расказите што следат се една весела и поп-артистичка слика во огледало на речената глупост. Уживајте.





marc johus

## ДЕНОТ КОГА ОДЛЕПИЈА ПИЕРОТ И РАЗБОЈНИК НЕ БЕШЕ ПРАЗНИК

Посветено на Никола Горикола

Да ви кажам нешто за мојот последен концепт на лудило без пардон.

Вонземјанинот Мигел ми шепна на левото уво дека мојот пријател Разбојник работи за полицијата. Сетрудев да не го слушам тој уверлив глас кој незадржливо продираше до седиштето на моето Јас.

Откако Мигел ми го соопшти ова, исчезна оставајќи ме сред јато валкани пеликани.

Бев навистина исплашен од помислата што би можело да ми се случи ако само еден од нив почне да мавта со крилјата. Движејќи се кон средината, еден од пеликаните извика:

Идиотизмот е нашата сила!

Истото почна да го извикува целото јато додавајќи: Борци за две-три зрнца пченка сме!

Бев стаписан од силата на нивниот говор. И токму кога помислив дека вознемиреното јато ќе ме растргне, етерот го запара истрел. “Спас” - помислив по малце зашеметено, гледаќи го задникот на најтромавиот од јатото - “дури кога сонува, човек треба да е брз!” Го подигнав погледот кон револверот - беше тоа прекрасен антикварен Smith and Wesson. Ист како оној на мојот пријател Разбојник.

- Ти должам за оваа партија, пријателе Разбојник.

**Разбојник:** Касниш цели два часа!

**Јас:** Имав лош сон.

**Разбојник:** Робата е веќе истоварена, говедо!

**Јас:** Ти велам, имав лош сон. Го помниш ли нашиот последен deal кај Штакорот?  
А?

**Разбојник:** Да. И што?

**Јас:** Остана пократок. Се сеќаваш?

**Разбојник:** Овојпат се лажеш, Пиерот. Полковникот Тенекиев ми јаде од рака.

**Пиерот:** Една стара кинеска мудрост вели: “Не ги гази јајцата на престолонаследникот - лижи ги”.

**Разбојник:** Премногу мудруваш, Пиерот.

**Пиерот:** Ме разбираш премногу сериозно, а знаеш дека сериозноста не ми е доблест.

**Разбојник:** Ме засмејуваш, Пиерот.

**Пиерот:** Смеј се и понатака, но не ни сонуваш што држам во раката.

Разбојник со сета своја сила се обидуваше да не погледне во рацете на Пиерот, затскривајќи го своето мало опавче што почна френетично да мавта. Беше сигурен дека Пиерот во раката држи голема тајна.

**Разбојник:** Ми се чини дека ова помеѓу нас трае премногу долго, Пиерот.

**Пиерот:** Не бев јас тој што го започна сево ова. Се сеќаваш ли што ми кажа тогаш кога ги галевме белите коњи на ранчот на Валдез?

**Разбојник:** Тоа е нешто сосема друго. Тогаш бевме сè уште екстатични.

**Пиерот:** Да, Разбојник, таа ноќ кога шерифот Арслан нè уапси поради дилање со прашокот што го најдовме во украдената кола.

**Разбојник:** Што со тоа?

**Пиерот:** Се прашуваш ли некогаш зошто не нè повикаа... Беше едно од оние

сиви утра, ти го возеше украдениот автомобил.

**Разбојник:** Кога го фрлив во амбисот кај Кожара!

**Пиерот:** Токму тогаш!

**Разбојник:** И почнавме да бегаме како луди од среќа...

**Пиерот:** Да, мил Разбојник (Пиерот се поткренува од полуклекнатата позиција, а очите му засветкаа со одреден сјај типичен за одблесокот што го прават најновите лосиони за коса “Parmino Dule and sons”), веруваш ли во среќата што повторно се вселува во душата на до вчера разнебитениот егејски Маусдонец?

**Разбојник:** Немој повторно на таа тема, Пиерот. Знаш дека тоа длабоко ме погодува. Опасно ќе се каеш. Ти велам!

Едно будно око внимателно го следеше разговорот помеѓу двете фигури од петкатницата. Во еден миг тој го засече делот од цигарата што гореше и почна да се концентрира на една од двете глави што зборуваа. “Ќе врне “ - почна гласно да размислува: “Кога облаците пловат вака ниско, секогаш се случува нешто непредвидено”.

Петел се присети на онаа ужасна средба со лавот Крлеж што се одигра така брзо и жестоко помеѓу циркуските вагони. Имаше среќа, првиот истрелан куршум го уби разјареното животно. За тоа одлежа две ебани години. Сè уште пред спиење му се мотаа ликовите на забреваните циркузанти што му го стуткаа телото и оној лик на преплашениот циркуски директор.

-Дали знаеше... Не... Можеби очекуваше. Нема разлика помеѓу човек и животно. Убиствениот инстинкт лесно го препознава секој кон кого е вперен. Петел направи уште еден чекор назад. Веќе беше вон дофатот на Разбојник и Пиерот.

- Никогаш не се коцкај со природата.

Петел тивко го расклопи и го спакува својот снајпер. Тивко како стара, ослабена пума се мушна по скалите.

-Да ти ебам времето.

Одејќи до колата, пројде покрај нив. Разбојник и Пиерот беа толку вообичајни, како никогаш да не остареле, иако и обајцата имаа по триесетина, можеби и повеќе.

**Пиерот:** Види, Разбојник, не ти читав поезија попусто овие пол час. Сакам да кажам, дај ги зелените и да бегаме!

Разбојникот вади од џебовите сноп од зелени банкноти и почнува да брои. Пиерот со голема брзина грабнува дел од парите од рацете на Разбојник, кој извикува нишанејќи од револвер:

-Речи збогум, Пиерот!

Очите му гореа од жестината на брзо изговорените зборови.

-Пријателу Разбојник! Ти цело време работиш за сивите!

Пиерот не очекуваше толкава смелост кај Разбојник. Отсекогаш можел да го дрибла подметнувајќи му прашок под нос или кажувајќи му два-три слатки збора полни со патетичен ресентиман.

**Разбојник:** Сврти се, не сакам да те гледам додека...

Пиерот сфати дека Разбојник е потполно преобразен. Ова беше крај. Петел кој веќе беше до својата кола и ја отвораше вратата, сфати дека времето истече. Мора да биде брз, брз како никогаш до тогаш. Времето како да застана.

Трите фигури стоеја на неколку метри една од друга. Нивните мисли сè повеќе се оддалечуваа од тој настан или, ако повеќе сакате, од таа реалност.

Петел се сети на своите деца и на сите оние жени на кои им рече -Не. Во следниот момент виде некаков голем вулкан во ерупција кој поради стрмнината на падините заличуваше на пенис. Пиерот и Разбојник видоа нешто слично. Гласно изговорените зборови на шерифот Арслан, за момент ги вратија во една друга реалност. Тоа беше реалност што најмалку го допре Разбојник. Пиерот извика: “Завршен цитат!”

Тоа беше нешто што Пиерот го изговори толку спонтано што му се чинеше дека зборовите добија материјални својства. Како да допре до модалитетот на божјото создавање. Не знаеше дали треба да е среќен или не . Од далечината допре еден писок на сирена од еден танкер кој превезуваше нафта од солунското пристаниште. Два албатроси недалеку се тегнеа околу една стара кондура. Пејзажот беше безмалку син...

Шерифот Арслан размислувајќи ја затвори вратата од полицискиот автомобил.

**Шерифот Арслан:** Уште колку ли има до пензија...

Ги погледна луѓето во задниот дел од возилото и се насмеа...Возеше брзо, сакаше што побрзо да заврши со нив. Знаеше дека дома го чека порција сарма. Арслан беше луд по фудбалски натпревари и сарма. Но, за жал, беше принуден подолго да се задржи во полициската станица.

-Животот е тежок - негодуваше шерифот Арслан прелистувајќи го најновиот број на Play Girl...

**Калиостро&Кракатау**

## ВОЛЧАР И КОАЛА

### “The Drogerash Scientific Degeneric World”

Кенефот Весел беше кодош во приватната детективска агенција “Фрли па барај”, која во последно време држеше тезга на кванташкиот пазар.

Уморниот полициски комесар Руслан Федари, инаку директор на “Филип Б”, беше презадоволен од финансиските ефекти на неговата фирма во последно време.

Во тоа време беше актуелен еден од најголемите грабежи во историјата на Meizer Melouz Town, близок град-комшија на Gazy Baby Par. Av., кои беа поделени со големата река “Гомнар”. Реката Гомнар инаку беше позната по своите 37 дрвени моста, а еден од најимпозантните беше мостот со големата статуа на ослободителот - Лавот Крлеж.

Токму под столбовите на тој мост таа вечер се најде детектив Весел.

Под мостот смрдеата го беше вознемирила целиот животински свет од соседството. Весел на тоа место го привлече групата граѓани што се беше насобрала под мостот, видно вознемирена.

**Весел:** Што сте се разгракале како комитетски страчки од берзата на трудот.

Групата во еден момент почна гласно да негодува генерирајќи убиствен нагон. Весел лесно се справи со овој момент, вадејќи ја својата “Застава 7,65”.

Најголемиот од нив по име Картер Велики кротко ја наведна главата спремен за дијалог.

**Весел:** Ти направила ли жена ти ручек дома!

**Картер:** Враќајќи се од натпревар на шурушите го забележавме овој леш...



**Весел:** Каков леш сонуваш ... Од жирафа? Коала? Мечка? или Маклабас (ха ха ха)

**Картер:** Ама не се шегуваме! Јенего, на! Кај јатоно бесни страчки!

Весел запука без нишанење кон страчките, кои како попарени завеслаа кон старечкиот дом “Зајди сонце”.

Групата покажа виден респект кон актот на вооружениот детектив Весел.

**Весел:** Види, види, навистина.

**Картер:** Да, да, и главата му ја нема!

**Весел:** Што знаете за ова!

Картер збунето запелтечи соочувајќи се со гноселешко-лингвистичка криза.

**Весел:** Тебе ти велама повторувачу!

**Картер:** Таков беше... Мора да се ввво прашшањње рррибите ...разбојници.

**Весел:** Гледам не сте многу од помош. Марш дома! Веднага!

И кога групата со наведнати глави почна да се разотидува Весел им довикна: И запомнете: покажувањето на респект е благодет за економскиот, политичкиот како и образовниот систем на државата!

Кенефот Весел веќе триипол часа чепкаше по обезглавениот леш во салата за обдукции на компанијата “Фрли па Барај”. Тоа беше жена на возраст помеѓу 35-40 години. После долготрасовната анализа ова беше единствениот наод на кој Весел можеше да смета.

И токму кога реши да заврши со ова бесцелно риеење по трупот. Весел забележа два стуткани кондома во пределот на анусот на жртвата. Внимателно, со пинцета ги извади кондомите и ги плесна под микроскоп. Весел почна да

гледа во окуларот на микроскопот. Беше тоа навистина богата флора. Весел од секогаш сакаше да ги посматра микрокозмичките пејсажи. Уште како младинец, секогаш кога ќе примеше “трип” микроскопот беше тука. И Весел со саати знаеше да дреме над апаратот влегувајќи во димензиите на Божественоста.

Неговата мајка со часови знаеше да тропа и да вика, лутејќи се за оладениот ручек. Но тоа не беше сè: Весел сè повеќе попушташе во училиштето и наскоро се најде во класата на најнеинтелигентните повторувачи. Така следните пет години ги помина во средното Кодошко училиште, каде за големо чудо на неговите блиски почна да реди најдобри оценки. А микроскопот секогаш беше тука некаде.

Лајнаријанците Мирко и Славко ловеа свечарки на брдото кај Крањ. Тука беше и нивниот капетан Драган.

**Мирко:** Овие Гази бејбовци немаат никаква смисла за хумор, ки, ки, ки.

**Славко:** Дојди, дојди, еве ти еден!

**Капетан Драган:** Приклучи го на апаратот, да видиме со какви ИДЕИ Е...

Капетан Драган го состави јазикот арогантно чешлајќи ги малите антени на главата, што за миг заличуваа на волчји залисци... На малиот визор се појави симболичка слика преполна со пречки. Капетан Драган по малце вознемирено почна да збеснува по тастатурата на својот голем мелотроник.

**Капетан Драган:** Не знам зошто Армијата ги купува тастатурите на “Треска”.

**Мирко:** Зошто претседателот на компанијата му е зет на господарот Минго.

**Капетан Драган:** Да му ја ебам и Треска и неговата зелена чурулка.

**Славко:** Потивко, потивко, не заборавај дека и антените имаат уши.

Мирко му пријде на Славко и му прошепоте нешто. Славко молскавично се завртува кон Капетан Драган и испукува рафал радиоактивни врели лепешки. Капетан Драган ја затвара устата намигнувајќи кон Славко со израз на благодарност.

**Капетан Драган:** Денеска се посебно вкусни.

**Славко:** Тоа е поради озонот и најновото хемиско оружје на ЈНА.

Пред очите на Мирко и Славко, мозокот на капетан Драган почна да се дие до неверојатни димензии. Кога дојде до димензиите на осреден цепелин пукна прскајќи го брдото кај Крањ со смрдлива жолта материја налик на пача.

**Мирко:** Од сега ти си војвода.

**Славко:** Само да се отарасам од овие жолти гомна. (Бришејќи се)

**Мирко:** Тууу. Овој беше големо кефалос пар екселанс.

**Славко:** Туу, кажи дали го имаш овој разговор во бродскиот Мегатрон.

**Мирко:** Тромбонирај ѝ на централата. Кажи дека бевме пресретнати од група непријателски настроени домородци. За остатокот ќе средиме подоцна. Братучед ми работи во одделението за Носталгии.

Славко враќајќи го тромбонот на фалусот го здогледа уплашениот гмизавец кој се собра во клопче штракајќи со опашот и правејќи предупредувачка врева.

**Мирко:** Помочај го, Војводо.

**Славко:** Имаш право, време е за мочање.

Славко го извади цилиндерот што требаше да претставува Пенис и почна да го мокри гмизавецот. Според ефектот течноста беше нешто како Солна киселина, само со дваесетина пати поголема моќ на разградување.

**Славко:** До кога Господарот Минго вака ќе нè шлапа по космосов?

**Мирко:** Сè додека зет му не ја приватизира армијата.

**Славко:** Ќе потрае, мислам.

**Мирко:** Добродојде во Космодиск.

**Славко:** Дај да лапнеме по еден Тасо.

Двете фигури што наликуваа на две големи кнедли почнаа да се соединуваат во нешто што наликуваше на големо кравјо виме, кое набрзо се крена во воздухот и молскавично се изгуби зад хоризонтот.

## Волчар и Коала

МАЛ КАТАЛОГ

**АЛЕКСАНДАР  
СТАНКОВСКИ**

ВИЗИЈА, 35X28, МАСЛО НА ШТИЦА, 2004





ЗРАЧЕЊЕ, 35X28, МАСЛО НА ШТИЦА, 2004





АПСТРАКТЕН ПЕЈЗАЖ, 150X185, МАСЛО НА ПЛАТНО, 2003

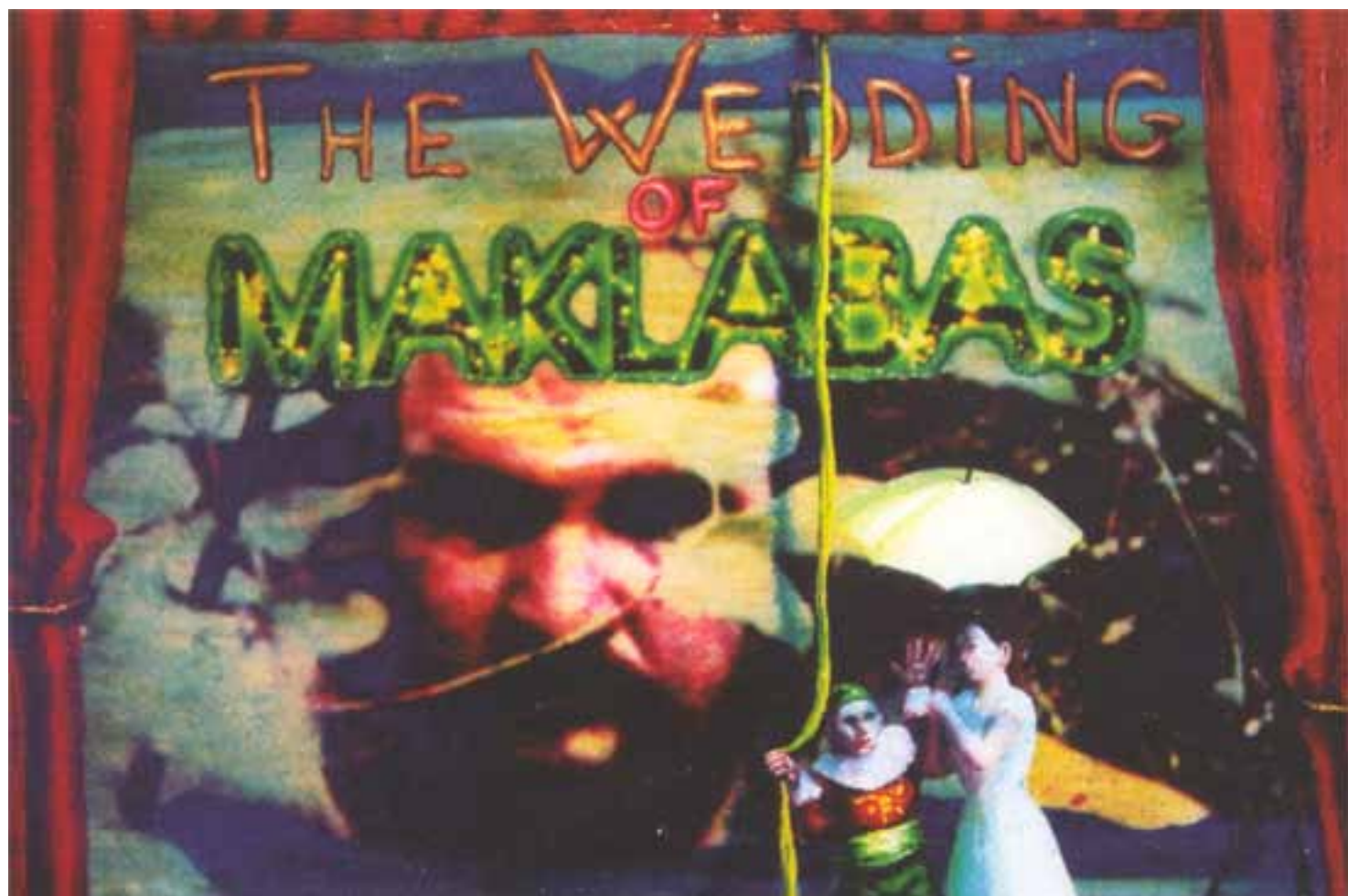




ОДИ НА ИСТОК, 150X120, КОМБИНИРАНА ТЕХНИКА, 2003



СВАДБАТА НА МАКЛАБАС,  
80X60, КОМБИНИРАНА ТЕХНИКА, 2003





ПОЛИТИЧАРКА, 65Х55, МАСЛО НА ШТИЦА, 2006



ТРУБАДУР, 65Х55, МАСЛО НА ШТИЦА, 2003





КАРДИНАЛ, 65X55, МАСЛО НА ШТИЦА, 2003

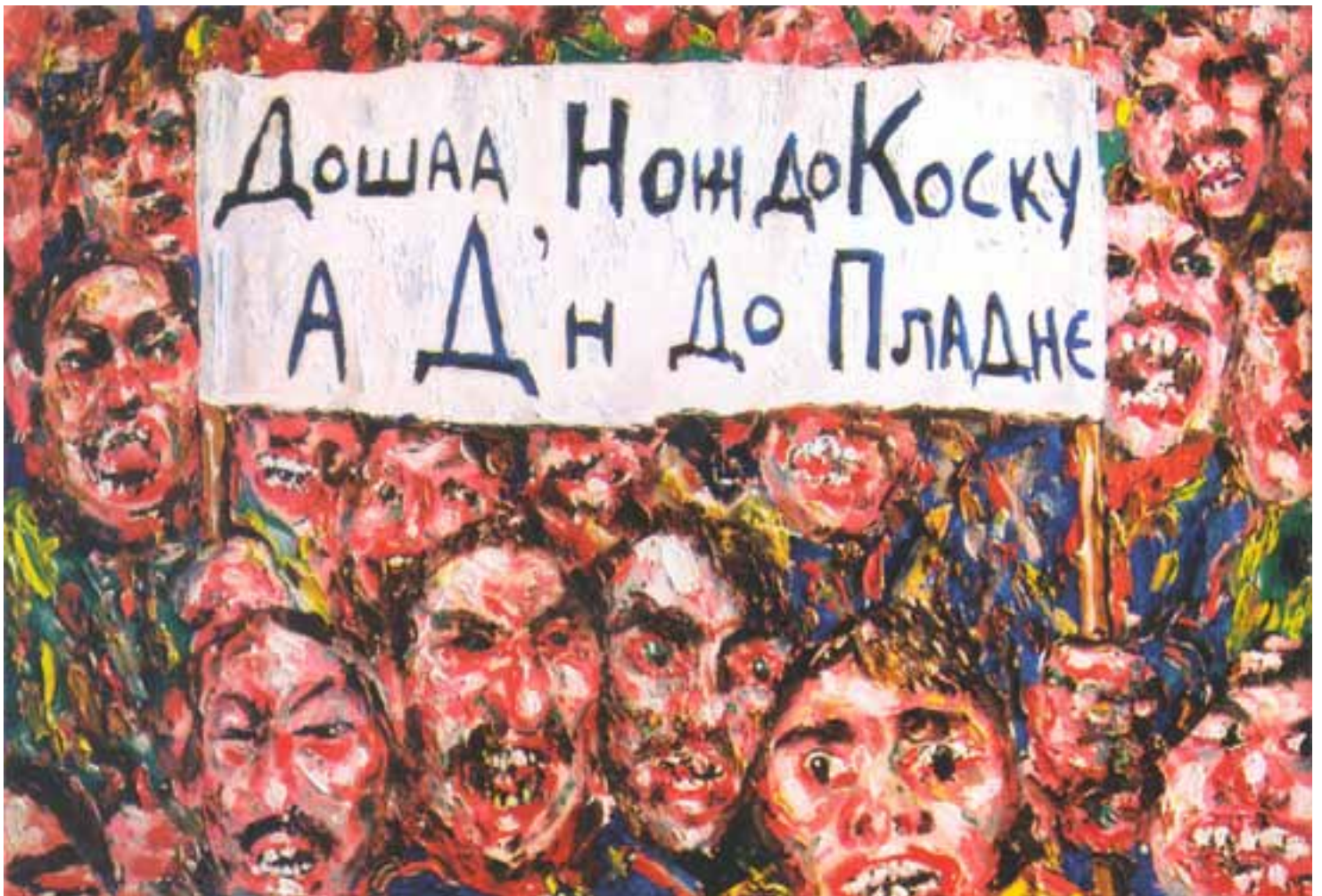


РИЦАР, 65Х55, МАСЛО НА ШТИЦА, 2003





НАРОДЕН ГНЕВ, 80X60, МАСЛО НА ШТИЦА, 2006

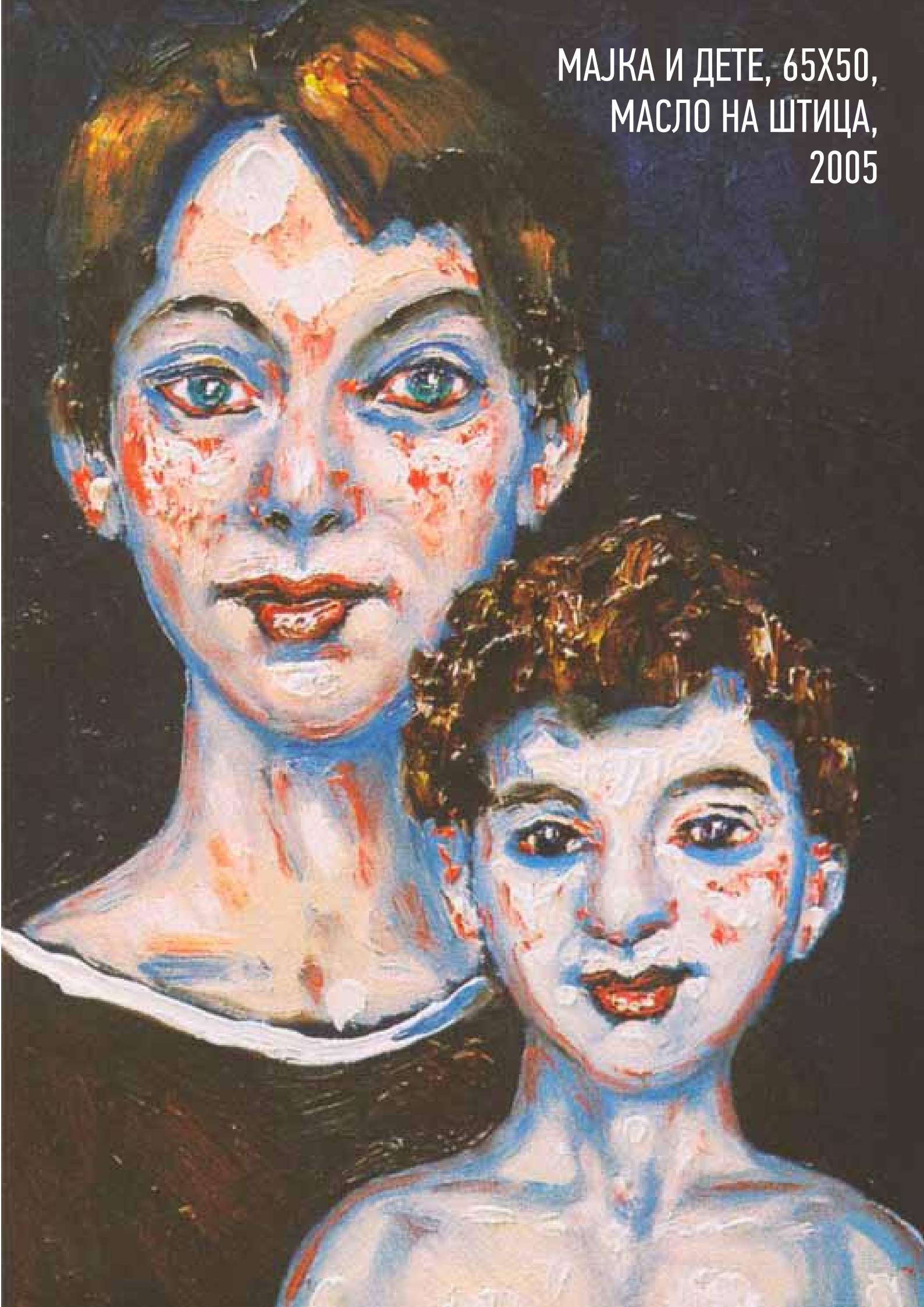




ДЕМОНСТРАЦИИ, 80X60, МАСЛО НА ШТИЦА, 2006



МАЈКА И ДЕТЕ, 65Х50,  
МАСЛО НА ШТИЦА,  
2005

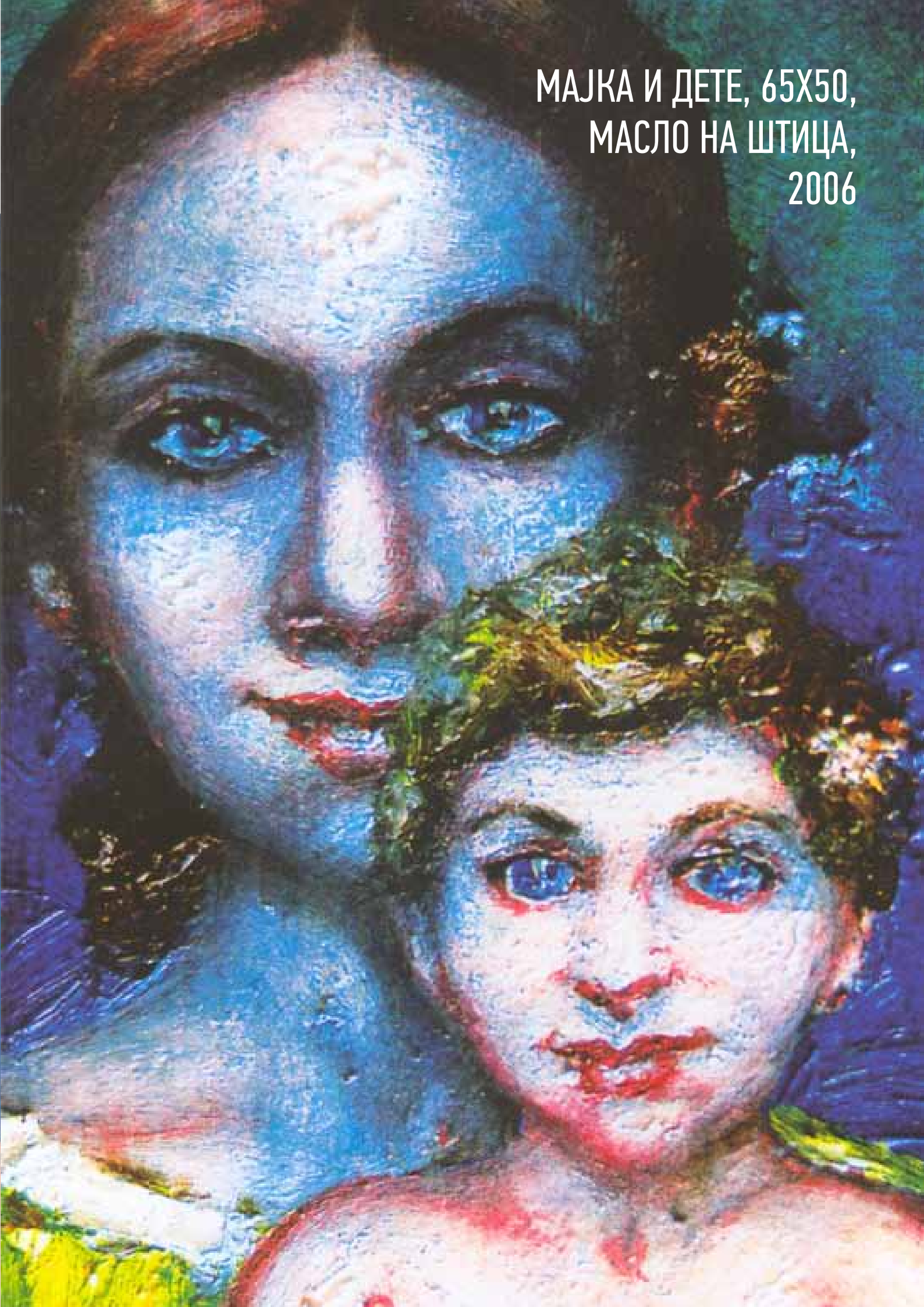


МАЈКА И ДЕТЕ, 65Х50, МАСЛО НА ШТИЦА, 2005





МАЈКА И ДЕТЕ, 65Х50,  
МАСЛО НА ШТИЦА,  
2006





МАЈКА И ДЕТЕ,  
180X120, МАСЛО  
НА ШТИЦА, 2006



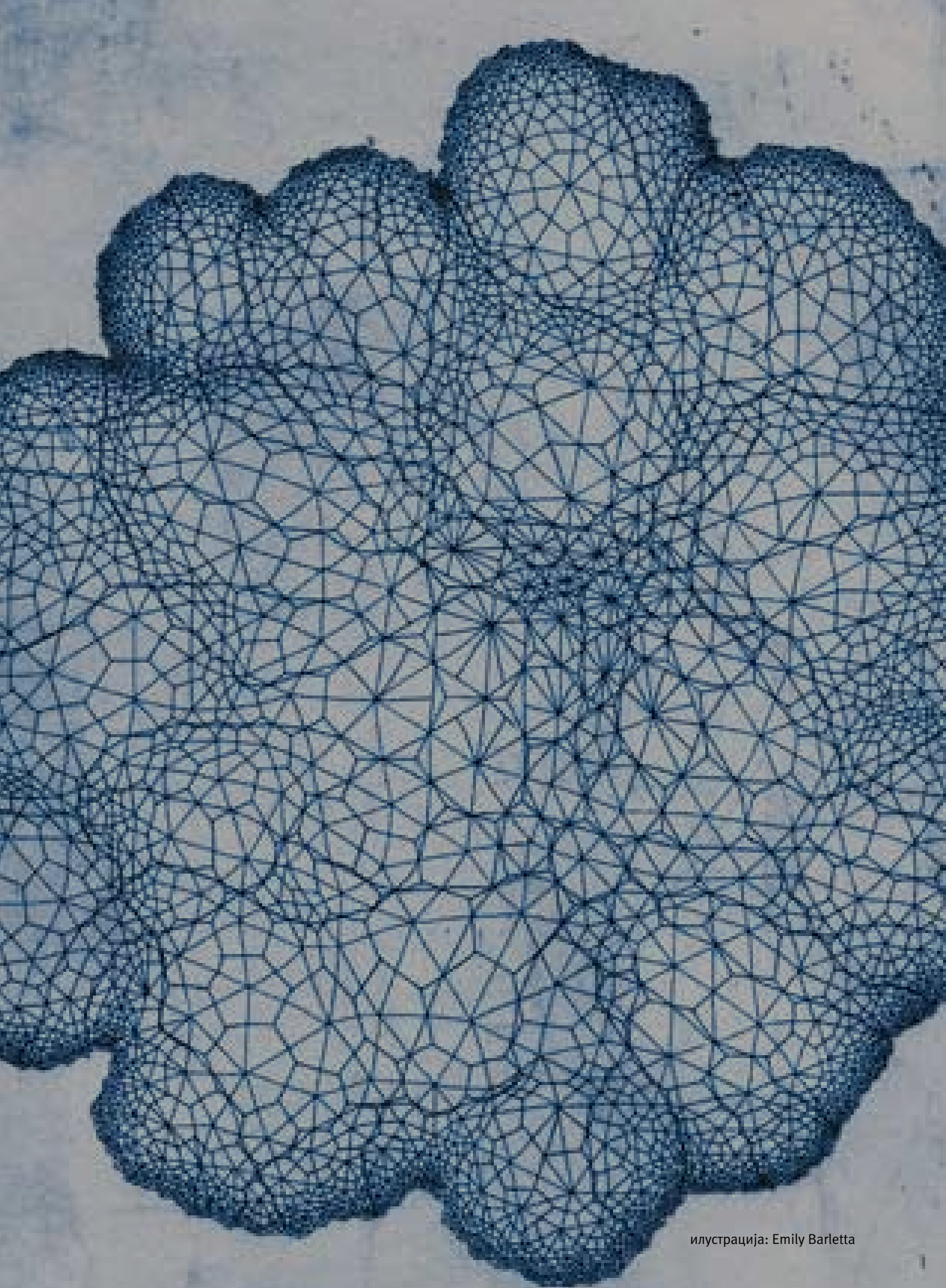
„USA“







Handwritten text in a cursive script, appearing to read "KNOCC".



илустрација: Emily Barletta

Теоријата за хаосот е една од најфасцинантните, највлијателните но и најнадежните научни и културни парадигми во последниве педесетина години. Иако активностите во оваа област веќе не се толку бомбастично медијски експонирани како пред десетина години, неподелено е мислењето за значењето на овој тип истражувања на “хаосот”. Во следните броеви на Маргина ќе се обидеме што пошироко, а посебно од тнр. “културен аспект”, да се обидеме да пренесеме барем дел од она што по малку необично се нарекува “теорија на хаос”. За овој број подготвивме два речиси “класични” текста за “хаосот”, еден, како елементарно запознавање, на Јан Персивал, и вториот на еден од најпознатите современи научници, Беноа Манделбро. Посебно провокативно, сметаме, е интервјуто со Вилем Флусер, чии што веќе два текста за Виртуелната стварност имавте шанса, почитувани читатели, да ги прочитате во Маргина.

Хаос (  $\chi\alpha\omicron\sigma$ , гр. = оној што зјае, што е отворен) во старото мислење на светот упатува кон претставата за еден недогледен извор за идните појави. Кај Хесиод тоа е севкупната предвременска содржина на светот во состојба на неразлаченост и неодреденост. Подоцна, хаосот е “празен простор” (Аристотел), но веќе тогаш, како и подоцна, сè до денес, во преовладувачкото духовно присвојување на постоечкото доминира идејата за ред и детерминација, а хаосот станува неред и збрка. Придавката “хаотичен” во употреба влегува дури на преминот од 17-иот во 18-иот век и долго е употребувана за одредување појави и процеси кои што не се во битна врска со бивствувачкото, барем не со она бивство со кое смета природните и општественонаучни (историски) онтолошки замисли. Поточно, ако општествено научното гледање на сето постоечко во некои теориски концепции уште и ја доведувало во прашање сеуреденоста и, следствено, објаснивоста на социјалните, историски, духовни, културни итн. феномени, на природонаучните пратеници кои во научната република ги застапувале владеачките парадигми или научно-истражувачки програми - тоа речиси не им паѓаше на ум. Доскора! Во овој тематски блок објавуваме избор текстови за проблемите на различни научни дисциплини во кои теоријата на хаосот фрла нова светлина и на природата на нивните предмети и на начините за нивното промислување. Изборот е, веруваме, репрезентативен и речиси како прва информација на овие простори, доволен.

# ЈАН ПЕРСИВАЛ

## ХАОСОТ:

### Наука за стварниот свет

Ако од мост гледате како еден лист плови низ потокот, ќе забележите како застанува во еден малецок вир, како се завртува неколку пати и се пушта за нешто подолу да биде фатен во ново вирче. Обидот да се погоди што понатаму низводно ќе му се случи на листот од повеќе причини е залуден потфат: и најмалата промена во положбата на листот може во потполност да го промени неговото понатамошно течение.

Малите промени подоцна водат кон поголеми. Ваквото однесување е белег на хаосот. Хаосот го затекнуваме насекаде во природата, понекогаш и во отчукувањата на човечкото срце. Во одредени околности човечкото срце може да чука хаотично. Него го контролираат природните пејсмејкери, кои нормално му осигуруваат рамномерни и правилни отчукувања, но понекогаш тие воопшто не работат како што треба и тогаш наизменично се јавуваат подолги и покуси паузи меѓу отчукувањата. Во уште поекстремни случаи, ритмот на срцето станува неправилен. Мала промена во тајмингот на едно отчукување предизвикува поголеми промени во она следното. Отчукувањата на срцето стануваат хаотични и можат да го загрозат опстанокот. Ова е добар пример за преминот од правилно движење во хаос поради променети услови.

Преминот од правилното кон хаотичното можете да го слушнете дома, ако го слушате капењето од славината. Ако ставите алуминиумска фолија во лавабото под славината, ќе го слушнете правилниот ритам на капките врз фолијата. Тогаш минимално одвртете ја славината и ќе слушнете наизменично долги и кратки удари. Свртете ја славината уште малку и таа веќе никогаш нема да се врати во стабилен ритам; таа станува хаотична.

Хаосот е трајна нестабилност.

Нестабилноста е дел од нашата сопствена околина и култура. Ситуацијата која балансира на раб од нож или тревката што може да ѝ го скрши грбот на камилата се метафори за животните нестабилности.

Хаотичното движење е во контраст со правилностите кои што во пошироки размери

ги согледуваме во космосот. Лубето отсекогаш му се чудеде на редот во годишните времиња, на начинот како ноќта го сменува денот и на прецизноста со која, како што нам ни изгледа, ѕвездите и планетите се движат по небото. Сите овие небески појави го имаат потеклото во правилноста на движењето на Земјата и другите планети, кое пред повеќе од 300 години го објасни Исак Њутн во своите закони за движење и во теоријата за гравитација. Според овие закони, моментните положби и брзини на Сонцето и планетите ги одредуваат положбите и брзините за сите минати и идни времиња.

Њутновите закони за движење се класични примери на детерминизам, според кој иднината е исклучиво одредена од минатото. Кога научниците ќе го побараат овој вид на ред во космосот тие најчесто и го наоѓаат. Но, како што знаеме, редот не е универзален; потребно е да го разбереме и нередот.

Еден од првите научници што го проучувал нередот бил Пјер Симон де Лаплас. Тој е роден во Нормандија и ја преживеа Француската револуција додворувајќи ѝ се на власта. Лаплас имал потполно ъутновски поглед на космосот, но сепак е заслужен за засновање на теоријата на нередот, или веројатноста, која го опишува начинот на којшто голем број појави можат да се однесуваат на еден типичен начин, дури и тогаш кога поединечните појави се непредвидливи. Пример за ова е коцкањето, кое било подеднакво популарно и во времето на Лаплас. Лаплас дури своите принципи за веројатност ги применувал на судските закони. Теоријата на веројатност, на пример, денес ни помага да го процениме ширењето на сидата без деталното разбирање како болеста всушност дејствува.

Во текот на 19-иот век постоеја два вида теории за променливите системи, детерминистички теории и теории на веројатноста. Се чинеше дека овие два приода се непомирливи. Според првиот, иднината е одредена со минатото, без потребата од веројатност. Според вториот, иднината на еден случаен начин зависи од минатото и не може апсолутно да биде одредена со него.

Првиот предизвик на претпоставкава се јавува во дваесеттите и триесеттите години со појавата на квантната теорија, која исто така е заснована на пресметувањето на веројатноста - теоретичарите го опишуваат однесувањето на електроните како “бран на веројатност”. Вториот предизвик потекнува од теоријата на хаосот. Проста математичка анализа покажува дека дури и во едноставни системи, кои подложат на Њутновите

закони за движење, не може секогаш да се предвиди што ќе се случи. Причината е постоењето на трајна нестабилност. Ова често се случува кога објектот трпи влијание на повеќе од една сила.

(...)

Теоријата на детерминистичкиот хаос ги меша детерминизмот и веројатноста на еден потполно неочекуван начин. Разбирањето на суптилното појавување на хаосот во еден систем ни помага не само да го опишеме однесувањето на листот што плови, неправилното чукање на срцето или капењето на славината, туку и многуте аспекти на нашиот сложен космос, во мали и големи размери. Хаосот се јавува во сите научни дисциплини.

Астрономите сега ја користат теоријата на хаосот за да создадат пулсирачки модел на раниот космос, со движењето на ѕвездите во галаксиите, планетите, сателитите, кометите во Сончевиот систем. Поблиску до дома, хаосот ни помага да ги проучуваме збиените честици што ги фаќа магнетизмот на Земјата и чие ослободување во атмосферата ја предизвикува појавата на аурора. Една од највозбудливите примени на теоријата на хаосот ќе биде проучувањето на движењето на онаа атмосфера која влијае на временските прилики.

Биолозите го наоѓаат хаосот во промената на популациите на инсекти и птици, во ширењето на епидемии, метаболизмот на клетките и ширењето на импулсите долж нашите нерви. Физичарите го наоѓаат хаосот во движењето на електроните во атомите и атомите во молекулите и гасовите, како и во теоријата за елементарни честици. Дури и инженерите мораат да мислат на хаосот, бидејќи тој може да ги оневозможи електричните кола. Може да доведе до губење на честици од акцелератор или од плазма, или до превртување на усидрен брод на немирно море.

Некои од најубавите примери за хаос се наоѓаат во математиката, каде што решенијата на некои на прв поглед прости проблеми покажуваат исклучително комплицирано развивање. Во минатото, пред компјутерите, научниците главно ги избегнуваа ваквите проблеми, но денес кога можеме да се потпреме на помошта на сметачите, убавината на оваа комплексност станува една од главните причини за нивната привлечност. Хаосот е наука на компјутерското време.

(...)

Проучувањето на хаосот, сепак, не е толку ново. Еден од раните придонеси е работата на руската математичарка Софија Ковалевска во 19-иот век. Ковалевска направи чекор кон една независна теорија на хаосот 1889-та кога понуди математичка дефиниција на динамичката нестабилност како просечна мерка од процентот на раст на мали девијации. Нејзиниот земјак, Александар Љапунов, ја направи нејзината дефиниција многу поопшта, и сега оваа просечна мерка е позната како “експонентот на Љапунов”. Без сомневање најважната личност на ова време бил Анри Поенкаре, кој потекнува од Нанси во североисточна Франција, а кој работел и во Париз. Него го нарекувале последен универзален математичар, но тој заслужува да биде прогласен за пионер во проучувањето на хаосот. Многу нови развојни стратегии потекнуваат од неговите класични трудови за небеската механика, на крајот на 19-иот век. Тој знаел дека методите на неговото време не можат да ги решат формулите што управуваат со движењето на Сончевиот систем и со многу други слични динамички системи. Тој дури понуди и одлично објаснување на овој проблем: нестабилното движење на наизглед прости системи може да биде исклучително сложено.

Иако Поенкаре беше пред своето време и не успеа својата величествена визија да им ја пренесе на современите, тој сепак пронајде некои значајни врски меѓу практичните проблеми на астрономијата и некои чисто математички проблеми. Затоа тој создаде нов тип на математика, топологијата, која е некаков тип геометрија што се бави со постојаностите и врските меѓу променливите величини. Топологијата стана најмоќното орудие за опишување на хаотичното однесување.

Подоцна други француски математичари ги доработиле сознанијата на Поенкаре. На пример, Гастон Жили и Пјер Пату во дваесеттите години во Париз го проучувале посебниот вид на апстрактно хаотично движење, што доведе до убави и модерни “фрактални” слики коишто седумдесеттите години ги правеше Беноа Манделбро во ИБМ. Овие восхитувачки компјутерски создадени геометриски форми ги украсуваат речиси сите популарни книги и текстови за хаосот. Фракталната геометрија поседува некоја уредена, вградена неправилност и ги опишува врските меѓу правилното и хаотичното движење.

Следниот пристап кој исто така следи од работата на Поенкаре овозможи далекувиди погледи кон богатите и заплеткани пејсажи меѓу редот и хаосот. Холандскиот инженер,



Балт ван дер Пол, 1928-та направи математички модел за осцилирачка електронска цевка - онаа којашто предизвикува свиркање во радиото - заснован на динамичката топологија на Поенкаре. Тој го проучувал и чукањето на срцето. Подоцна, во педесеттите и шеесеттите години, советскиот математичар Владимир Арнолд детално ја анализирал математиката на хаосот во осцилаторите, што е и срцето впрочем. Леон Глас и неговите колеги во Монреал користеле слична математика поради проучувањето на гранестата структура на срцето.

## Сложената динамика на простите системи

Сите овие осцилирачки системи стануваат хаотични поради тоа што го содржат елементот на “фидбек”. Ова потекнува од реакцијата на системот на спротивни влијанија. Фидбекот создава сложена динамика во прости системи. П.Ј.Мирберг 1958-та во Финска започна низа истражувања со цел да дознае како настануваат такви динамики. Овој труд му помогна на Роберт Меј да го сфати начинот на којшто осцилираат животинските популации, а потоа стануваат хаотични, во зависност од расположливата храна. Роберт Шо и неговите колеги во Санта Круз, Калифорнија, користеа слични методи во анализирањето на славини што капат. Овој прост систем се вика логаритамска мапа. Тој покажува како се однесуваат хаотичните системи. Најважните компликации од овој тип на движење 1961-та ги расплетка Шарковски во Украина и Мичел Фигенбаум 1978-та во Њу Мексико. Сличен систем им помогна на Давид Руел и Флорис Такенс во Париз да го анализираат однесувањето на турбулентните флуиди, и на Едвард Лоренц 1963-та година во Бостон да го анализира хаосот во промените на времето.

Иако времето - движењето на воздухот - им подложи на детерминистичките закони на движењето, бидејќи постојат огромен број различни влијанија, формулите коишто се изведени од овие закони се премногу комплицирани за да ги решат и најмоќните компјутери. Хаосот се јавува дури и во наизглед простите њутновски системи каде што не постои одлевање на енергијата (т.к. Хамилтонови системи), какво што е движењето на ѕвездите во галаксиите и на атомите во молекулите. Ние, на колеџот Квин Мери и Вестфилд, пред сè сме заинтересирани за проучување на овие системи. Можеби ќе ве изненади тоа што хаосот постои и во Сончевиот систем.

Со модификациите коишто предвид ја земаат Ајнштајновата теорија на релативитетот, Њутновите закони се користат не само за проучување на хаотичните орбити на големите тела во Сончевиот систем туку и за оние електрички набиени субатомски честички во електричните и магнетски полиња на акцелераторите за честички. Овие машини ги проучуваат основните состојки на материјата на тој начин што предизвикуваат судири меѓу честичките при брзини блиски до брзината на светлината. За да се дојде до доволен број честички за овие експерименти, тие треба да се ускладиштат најдолго еден ден, а во текот на тоа време тие минуваат раздалечина 150 пати поголема од онаа меѓу Земјата и Сонцето. При оваа раздалечина постојат бројни можности за нестабилност и хаос, коишто во разни форми се појавуваат во сите големи машини. Хаосот се јавува кај честичките што им измолкнале на машините, така што веќе не се на располагање за експерименти. Инженерите и теоретичарите ги користат Њутновите закони коишто се адаптирани за релативноста за да го проучуваат ова хаотично движење кое настојуваат да го избегнат, т.е. да му ја “фатат” структурата.

Всушност, творците на акцелераторите одамна го воочиле овој проблем. Тие беа меѓу првите коишто користеа компјутери за пресметување на хаотичните орбити на честичките. Уште 1953-та Ф.К.Говард и М.Г.Н.Хајн од Европската лабораторија за физика на честичките (**CERN**) во Женева користеа компјутер во Националната физичка лабораторија во Лондон, за да покажат на кој начин движењето на честичките може да се промени од правилно во хаотично.

Во тоа време, физичарите баш и не согледуваа што навистина се случува. До подлабоки согледби дојде во педесеттите и шеесеттите години, главно благодарение на значајните идеи на советските теоретичари - Андреј Колмогаров и неговата брилијантна школа на математичари во Москва: Владимир Арнолд, Јаша Синај, заедно со Борис Чириков и неговите соработници кои теориски ги проучуваа проблемите при правењето на акцелератор за честички во Новосибирск.

Во 1963-та година Мишел Енон, францускиот астроном што работеше во Принстон (голема погодност: американски компјутер!), заедно со мошне способниот студент Карл Хејлс, направи значаен пробој откако некои од тополошките идеи на Поенкаре ги примени за пресметување на движењето на ѕвездите во галаксиите, каде што орбитите на ѕвездите јасно покажувале премин од правилно во хаотично движење.

Овие формули на Енон од тогаш се користат како парадигма за хаотичното движење во Њутновската механика.

Всушност, денес и хемичарите користат формули како модел за молекули. Нил Помфри од колеџот Квин Мери и Вестфилд 1974-та го примени овој пристап за да покаже дека хаосот во класичните атомски системи предизвикува последици дури и на квантни нивоа. Постои, додуша, прилична контроверза за тоа дали хаосот навистина задира во квантниот режим.

Хаосот е една од највозбудливите и најзанимливи области во науката развиена во изминативе триесетина години. Таа е сè уште млада и ние не знаеме до која мера ќе ги промени нашите погледи на светот. Извесно е дека теоријата на хаосот стои во основата на меѓудисциплинарната природа на граничните истражувања. Напредокот во рамките на оваа теорија проистекна од зближувањето на апстрактната математика и едното од најважните истражувачки орудја на денешнината, компјутерот. Овој сосема модерен брак за прв пат на истражувачите им овозможи храброст и инспирација да се позанимаваат со вечно променливата комплексност на стварниот свет.

*Ian Persival, "Chaos: science for the real world", "New Scientist", No 1686.*

# Разговор со ВИЛЕМ ФЛУСЕР

## ЛАЖИЦА НА СОЗДАВАЊЕТО ОД СУПАТА НА ХАОСОТ

Вилем Флусер (**Vilem Flusser**) е роден 1920-та во Прага, каде што студирал филозофија. Во Лондон емигрирал 1940-та, од каде заминува за Сао Паоло. На Универзитетот во Сао Паоло од 1959-та предава филозофија на науката, а од 1972-та филозофија на комуникацијата. Едно време живеел во Италија, за најпосле да остане во Робин (Франција). На Универзитетот во Авињон предавал филозофија на фотографијата. Автор е на многубројни трудови, меѓ кои е и **Vampiroteutis infernalis** (заедно со **Luis Ves**), едно дело за синтетички животни, за што, меѓу другото, станува збор и во овој разговор. Текстот е објавен во првиот број на австриското списание “Chaos”.

**Томас Тренклер:** *Вие веќе одамна се занимавате со хаосот и со филозофијата на хаосот. Зошто хаосот е основен поим во Вашите трудови?*

**Вилем Флусер:** Верувам дека научниот поглед врз нештата ни го прави сè поочигледен фактот дека она што некогаш го нарекувавме законитости, всушност е сума на статистички зборови од случајности кои се засновани на општата тенденција кон сè побезоблично растурање. Верувам дека секој поединечен случај е непредвидлив, но декатие се статистичка нужност. Оттаму, поредокот треба да се посматра како статистички специјален случај на хаос. Оваа тема мене ме интересира од теориска страна, бидејќи тоа е една претстава за хаос на која не сме навикнати, но и од практична страна. Теориската основа на моето интересирање за хаосот се наоѓа во следново: ако јас живеам во еден свет кој е уреден според некои закони, тогаш тие закони можат да се откријат. Ова откривање на законите сега може да се нарече “вистина”. Но во еден свет во кој законите претставуваат збирни статистички вредности, зборот “вистина” ја губи секоја смисла и мора да се замени со поимот “веројатност”. Поради тоа овој свет бара од нас наместо класичната потрага по вистината, што всушност е филозофијата, да ја пресметуваме веројатноста и вистината да ја посматраме како недостижен хоризонт на веројатноста.

❖ *Но, такавото гледање го револуционира нашето секојдневно мислење и ги доведува во прашање сите наши вредности...*

◆ Се разбира. Ако пресметката на веројатноста ја гледаме како универзална основа на нашиот свет, тогаш доаѓаме до следниот теориски парадокс: ако прифаќаме дека светот станува сè поверојатен, и ако нашето сознание го следи тој процес, тогаш вистината е од онаа страна на хоризонтот. Од друга страна, веројатноста е нешто што не ни се допаѓа. Човекот не е животно што се храни со верјатности, туку напротив. Нас нè интересира она што не е веројатно, значи оној елемент што води до уредување на нештата. За разлика од поранешните филозофски и научни погледи, ние мораме да се поставиме наспроти светот и да бараме неверојатности. Ние значи мислиме ентрописки негативно, наспроти тенденцијата што светот ја манифестира. Ваквото разбирање на хаосот, кое овде само бегло го допирам, теориски ме фасцинира. На другата страна се наоѓаат практичните размислувања коишто имаат повеќе врска со мојата практична работа. Ако светот го замислиме како збир од точки со сè порамномерна и поверојатна распределеност, тогаш во светот мораме да ја согледаме и другата тенденција кон создавање на топчиња (кластери). Морам да нагласам, дека сето она што порано се сфаќало како напредок и како тенденција кон комплексност, сега мора да се гледа како епицикли кои тежнеат кон проредување и состојба на поголема веројатност, кои водат во формирање на посложени облици за потоа да се вратат кон општата тенденција. Тоа важи почнувајќи од атомот на водородот па до биомасата и нашиот сопствен живот. Сето она што ние го правиме е спротивставено на тенденцијата кон зголемување на веројатноста, но сето тоа - веројатно - ќе се влее во заборав. Овој формално апсурден тек на сите наши креативни стремежи, очигледната апсурдност на сите наши движења, на необичен начин е отелотворена во компјутерот. Ние можеме и компјутерите да ги посматраме како последици од распаѓањето на светот на зрнца: тоа се машини за сметање. Но на изненадувачки начин се покажа дека тие сметачки машини не само што можат да сметаат туку и да компјутираат. Тоа значи дека тие машини не само што се во состојба привидните процеси да ги разложуваат на нивните стварни точкasti елементи - т.е. во етимолошка смисла да “калкулираат” односно разлагаат во камченца, туку и од тие камчиња да создаваат нови ликови. Компјутерите можеме да ги гледаме и како инструменти за создавање на неверојатни ситуации. Ако јас целиот свет го разбираам

како случаен настан, тогаш со помош на компјутер можам да создавам алтернативни светови кои што имаат исто толку оправдание - или исто толку малку оправдание - за стварноста, како што го има таканаречениот даден свет.

Со овие идеи се занимавам веќе подолго време и за нив разговарам со Бодријар. Тој вели дека нашите компјутирани светови се само привидни. Наспроти тоа, јас тврдам дека тука нема ништо привидно и дека нашите компјутирани светови се исто толку стварни како и, на пример, масава до која седиме. Ако направам холограм на масава и честичките во холограмот ги распределам со истата густина со која се распределени во масата, бидејќи знам дека и масава е еден компјутиран збир од точки исто како и холограмот - ако значи со своите сетила или сознание не можам да ја утврдам разликата помеѓу холограмот на масава и самата маса, тогаш нема веќе никаква смисла да се каже дека холограмот е симулација на масата. Тогаш исто така би можело да се каже и дека масата е симулација на холограмот. Поради тоа, креативноста во еден таков свет е апсурден, но пак затоа прв суштински креативен потег, бидејќи на тој начин за прв пат ни е овозможено создавање на алтернативни светови.

❖ *Холограмот може да произведе оптичка илузија, но со сепилогото за допир може да се утврди разликата...*

◆ Само затоа што холограмот сè уште нема доволно густа распределеност на точките. Тоа е само прашање на густината на распределбата. Зошто при допир на маса чувствуваме допир со материја? Тоа е затоа што се честичките толку густо распоредени што нашите тактилни нерви ги чувствуваат како целина. Ние знаеме дека масава се состои од мноштво честици. Штом ќе можеме да постигнеме таков распоред на честиците на пример во видео-сликите или холограмите, тоа веќе нема да биде само оптичка туку и тактилна илузија. И оваа маса е илузија. Материјалното не е материјално. Затоа поимот “нематеријална” култура баш и не ме прави среќен. Бидејќи ние знаеме дека материјата не е ништо друго туку натрупвање на енергија. Материјата е заблуда. Оттаму и масава исто така е една заблуда. Само, зборот заблуда веќе има други значења. Ако сè е заблуда, тогаш зборот нема смисла.

Верувам дека со епистемологијата на откажување од вистината мораме исто така да разработиме една онтологија во која зборот “стварност” ќе биде заменет со зборот “конкретност”. Со поимите какви што се “стварност” или “реалност” веќе не можеме



да работиме. Наместо тоа, мораме да работиме со “конкретното”. Мораме да кажеме дека едно доживување е нешто конкретно, па според тоа и компјутерската слика е исто толку конкретна како она што го гледаме во просторот околу нас, како и дека постојат степени на конкретност и апстрактност. Тоа е онтологијата што треба да се разработи. При тоа, “конкретното” исто така е една недостижна гранична вредност како “вистината” во епистемологијата. Со тоа јас се занимавам. Јас работам на преминот од пишуваната култура кон калкулаторната култура, компјутирачката култура. Работам на преминот од линеарниот, еднодимензионален начин на мислење, чувствување и дејствување кон мозаичкиот, нула-димензионален начин. Еден важен аспект на тој нула-димензионален начин на мислење е откажувањето од нормите, прифаќањето на енормитетите - јас повеќе претполагам да кажам енормитет отколку хаос - енормитет кој го напушта секој закон и поредок... Кај тој енормитет мене ме интересира тој аспект, дека креативноста тука се доведува до апсурд, но од друга страна креативноста всушност тука за прв пат е овозможена. Оној момент кога ќе бидеме во состојба калкулаторното мислење да го преведеме во конкретно, ќе биде можно произведување на нешта кои во овој свет не се можни, на пр. повеќедимензионални тела или фрактални форми. Сето тоа јас денес можам да го претставам и произведам. А едновременно со оваа способност која потсеќа на божјата креативност, доаѓа и свеста за апсурдноста на еден таков потфат. Тоа е, верувам, последица на перцепцијата на хаосот. Ме фасцинира оваа средба на два елемента: семоќност и апсурдност. Затоа работам на создавање на алтернативни светови, заедно со компјутерскиот уметник Луј Бек. Јас ги поставувам тезите, Луј алгоритмите, а компјутерот ги произведува.

❖ *И како во ѝракса функционира создавањето на алтернативни светови?*

◆ Ние претпоставуваме дека целиот живот, онака како што го примаме со сетилата, е заснован врз сосема мал број генотипски информации. Овие генотипски информации, поради грешки при преносот, значи случајно, доведуваат до настанување на видови и родови.

Бек и јас сега сега ги пресметуваме алтернативните генетски информации, кои засега се засноваат врз истите молекуларни структури но поинаку се структурирани. Така настануваат живи суштества што ги нема во природата. Практично, ние го правиме следново, при што мојот придонес е теориски: ние ја пресметуваме генетската

информација и ја пренесуваме во алгоритми. Потоа еден програмер од Универзитетот во Стразбур од тие алгоритми прави софтвер. Овој софтвер го вчитуваме во еден специјален компјутер што француската влада му го додели на Луј Бек. Така на екранот настануваат организми. Ние испитуваме дали овие организми им соодветствуваат на сите биолошки закони, пред сè оние на Мендел, а настанатите форми ги подвргнуваме на Дарвиновата морфогенеза, значи ги пуштаме да се развиваат. Ние, се разбира, ја забрзуваме еволуцијата и се обидуваме за еден месец да го постигнеме она што се случувало во последниве три или четири милиони години. Тоа не е едноставно, но тоа функционира. И така настанува еден нов огранок на живот. Потоа избираме еден организам што ни се чини најинтересен и почнуваме да го варираме неговиот изглед и да го анимираме. Го вртиме и превртуваме, го полниме со органи, а органите ги полниме со функции и излучевини. Кога ќе постигнеме тоа суштество повеќе или помалку да живее на екранот, тогаш правиме еден интерфејс - за жал, сè уште тоа мораме да го правиме - и го пренесуваме во една провизорна материја за од тоа да направиме холограм... Интерфејсот нема уште долго да биде неопходен. Во блиска иднина холограмот директно ќе можеме да го приклучиме на компјутер. Овој холограм најпрво го правиме во рамнина, а дури потоа го воспоставуваме во простор и почнуваме да го анимираме. И така суштеството почнува да живее. Едно такво битие веќе се размножува, тоа создава копролити - тоа е бакарец. Во метаболизмот на тоа суштество направивме мала промена: наместо железо во полимерите внесовме бакар...

Ако карактеристика на животот е усвојување на туѓи материји и отфрлање на сопствените, тогаш исхраната не е проблем. Проблем е размножувањето. Сè уште немаме создадено генетска делба. Успеавме само да оствариме нешто како умножување на кристали. Токму така како што кристалот се размножува во вода, така и овие “животни” се размножуваат преку копролити. Тие исфрлени копролити спонтано оформуваат ново суштество. Но, тука сè уште не сме постигнале многу...

❖ *Би било логично новиџе сушџесџва да имаатџ сосема нови особини...*

◆ Овие, под наводници “живи суштества” имаат сосема други особини од биомасата позната на нашата планета. На пример, ние воспоставивме исклучиво електромагнетски интересубјектни комуникации, така што овие “живи суштества” меѓусебно комуницираат

со помош на електромагнетски кодови, значи како радио-емитувач и радио-приемник. Гледано однадвор, овие “суштества” навистина изгледаат поинаку, сосема поинаку. Едно од нив, на пример, коешто веќе прилично го усовршивме, практично се состои само од јазик на кој е приклучен систем за варење. Тоа е едно “животно” со способност за перцепција. Толку за заедничката работа со Луј Бек.

Ја сум уверен во тоа, дека ако сум во состојба да го сметам и компјутирам светот, тогаш можам да произведувам и алтернативни светови. Ние почнавме со биолгија но можевме да почнеме со било што.

Кога држам предавања за тоа, најчесто ги цитирам стиховите на Рубајат: *“О, љубов моја, да ли би можела со мене и со судбаџа џака да се сродиш, да ја грабнеме оваа бедна целина од свети. Зарем не би ја парчосале на делчиња, за џоџоа одново да ја сосџавиме џоблиску до желбиџе на срцеџо?”* Очевидците на компјутерската револуција го гледаат само “парчосувањето”, пресметките, катастрофите; тие не ја гледаат другата страна, “составувањето според желбите на срцето”... Она што мене ме фасцинира во компјутирањето е создавање на поредок од хаос. Тоа е токму она што се подразбира како создавање. Еден таков “создавач” всушност е само една “лажица на создавање” која што го вади поредокот од супата на хаосот - во било која форма - и така дејствува наспроти општата тенденција, знаејќи дека со тоа тенденцијата нема да биде победена туку само одложена и дека сето она што го работиме, сето она што сме е осудено на исчезнување во заборавот.

❖ *Но зарем не е оџџа желба на луѓеџо да го уредат секој хаос?*

◆ Најчесто се веруваше дека поредокот се открива. Се сметаше дека вистината е едно “открытие”, “*aletheia*”, едно открытие на поредок; дека светот, површно гледано, е хаотичен, но дека во основата се наоѓа некаков поредок што можеме да го откриеме. Ние сега имаме спротивно мислење. Ние сметаме дека светот всушност е хаотичен и дека ние не откриваме никакви скриени поредоци туку најпрво ги проектираме во светот а потоа ги “ловиме” од тој свет заборавајќи при тоа дека тоа се наши проекции. Ние, на пример, долго верувавме дека тнр. природни закони се некаде во природата цврсто уковтвени и дека природата поради некои мистериозни причини е организирана математички. Сега почнуваме да согледуваме дека ние самите во природата сме го проектирале тој математички поредок и дека природните закони не сме ги откриле туку

во најдобар случај одново сме ги откриле. Тоа е еден поинаков пристап. Кога еднаш ќе сфатиме дека законот за слободен пад е во согласност со геометриската прогресија затоа што тоа е една категорија на нашето мислење, можеме себе си да си ја поставиме задачата тоа да го изразиме и поинаку. Никаде не стои дека природните закони се токму онакви какви што ние сме ги формулирале. Можеме да направиме и други природни закони. Можеме да ги “ловиме” алтернативните поредоци. На пример, ние му даваме предност на хелиоцентричниот во однос на геоцентричниот систем, затоа што објаснувањата се поедноставни. Но тоа нема никаква реална основа. Поредоците се такви какви што јас сакам да бидат. А јас настојувам тие да ми бидат што поудобни. Коперник не е поблиску до вистината од Птоломеј, тој е само попогоден за работа...

*Превод: Г.Н.Ом*

# БЕНОА МАНДЕЛБРО

# ФРАКТАЛИ

## Геометрија на природата

Науката и геометријата секогаш се развивале паралелно. Во XVII век Кеплер ги претстави патеките на планетите околу Сонцето со елипси. По истиот принцип, движењето на прецизното нишало е претставено со синусен бран. Простата динамика е здружена со едноставни геометриски форми. Овој вид на математичко прикажување подразбира тесна поврзаност на формата на објектот и силите кои делуваат врз него. Така, во примерите на планетите и нишалото се подразбира физичка детерминираност, во смисла дека е можно да се предвиди идното однесување на овие системи врз основа на нивното минато.

На поврзаноста на геометријата и физиката особено влијаеја две неодамнешни откритија. Првото потекнува од сознанието дека природата е пронижана со нешто што е наречено детерминиран хаос. Универзумот содржи мноштво од воочливо едноставни физички системи кои се подложни на детерминистичките закони, но и покрај тоа, се однесуваат непредвидливо. Нишалото, на пример, им се покорува на двете сили. Впечатокот за непредвидливоста на веќе одреденото движење е изненадувачко за повеќето луѓе.

Второто откритие произлегува од потребата математички да се опишат некои од најнеобичните и најсложените појави во светот што нè опкружува: облиците на планините и облаците, создавањето галаксии во вселената и, поблиско до секојдневниот живот, колебањето на цените на пазарот на пари. Еден од начините да се добие таков опис е трагање по “модел”. Со други зборови, морав да измислам или да пронајдам математички правила кои се во состојба да произведат “механички копии” на некои од деловите на стварноста - фотографија на планина или облак, мапа на најдлабоките полиња на вселената или графикон на финансиските страници на печатот. Уште Галилеј тврдел дека “големата книга на природата е напишана со математички јазик”, и додал дека “јунаците на таа книга се триаголници, кружници и останатите геометриски форми, без кои истражувачот само залудно би талкал по мрачниот лавиринт”. Докажано е меѓутоа, дека Еуклидовите облици се сосема неупотребливи при обликувањето на детерминираниот хаос или на неправилните системи. Овие феномени изискуваат геометрии кои се мошне далеку од

триаголниците и кружниците. Тие се не-еуклидовски структурирани, и на таа нова геометрија ѝ дадов име фрактална геометрија.

Зборот “фрактален” го сковав 1975. од латинскиот “фрацтус”, што опишува скршен камен - раскршен и неправилен. Фрактали се геометриски форми кои, наспроти оние Еуклидовските, воопшто не се правилни. Прво, сосема се неправилни. Второ, подеднакво се неправилни во секој сразмер. Фракталниот објект изгледа исто кога се проучува одблизу и оддалеку - тој е сличен самиот на себеси. Додека му приоѓате, ги воочувате деловите од целината, кои од поголема раздалечина личат на безоблични купчиња. Кога ќе му пријдете, овие купчиња стануваат јасно издвоени објекти чија форма во општи црти одговара на претходно испитаната целина.

Природата содржи многу примери на фрактали, како што е папратот, карфиолот, или која било билка чии гранки и гранчиња се слични на целината. Правилата кои управуваат со растот на растението ги пренесуваат особините од помалите на поголемите размери.

Математичкиот модел што ја опишува работата на фракталите се нарекува Сиерпинска подлошка. Имаме црн триаголник и го делиме на три помали. Го подигаме средишниот, четвртиот триаголник, така да остане белиот триаголник. И сега тоа го повторуваме. Со делењето секој нов црн триаголник добива наполо пократки страници од иницијалниот триаголник. На крајот добиваме истоветна структура во сè помали пропорции и со деталот (белиот триаголник) двојно поизострен во однос на претходниот степен. Кога деловите вака во потполност ѝ одговараат на целината, се вели дека објектот е линеарно сличен-на себе.

Најважните фрактали, меѓутоа, отстапуваат од линеарната сличност-на себе. Некои од нив ја отсликуваат општата променливост, додека другите опишуваат хаотични или нелинеарни системи (т.е оние во кои факторите на влијание врз однесувањето на системот не се пропорционални со ефектите кои ги предизвикуваат). Да наведеме по еден пример за секој вид.

Фракталите на променливоста најлесно се запознаваат преку имитациите на морскиот брег, планините и облаците, коишто од 1975-та ги правев заедно со колегите со помош на компјутерска графика. Ист пример претставуваат и сцените снимени за филмот “Свездени патеки ИИ”.

Во нашата работа на фракталното моделирање се потпиравме врз народната мудрост, додуша во помал дел, како и врз историјата на природата. Под народна мудрост подразбирам забележување на очигледни работи, коишто ги забележале и кубистичките сликари. “Облаците не се сферични, планините не се конусни, брегот не е кружен, кората не е мазна, светлината не патува право”. Секоја од овие природни структури поседува неправилни форми кои се слични-на себе. Со други



зборови, откривме дека зголемувањето на дел од целината открива структура која е речиси копија на оригиналот.

Историјата на природата подразбира прибирање и класифицирање на факти за природните структури. На пример, колку што е поголема прецизноста со која сакате да го измерите брегот на некоја земја, толку е брегот подолг - заради помали неправилности долж копното. Луис Фрај Ричардсон постави природен закон што го опишува ова зголемување.

За фракталната геометрија да има смисла, нејзината форма и сложеност треба да се изразат со бројки слично како што Еуклидовата геометрија се изразува со поимите на триаголник, должина, површина, закривеност, или со поимите на една, две или три димензии.

Во случајот на сложените геометриски објекти, поимот на димензија станува варијабилен. Да земеме за пример клопче со радиус 10 см направено од конец дебел 1 мм. Од големо растојание, клопчето се појавува како точка. На растојание од 10 см клопчето е тродимензионално. На 10 мм тоа е хаос од едноразмерни нишки. На раздалеченост од 1 мм секој навој станува столб, а целината се појавува како тродимензионален објект. На 0.1 мм секој столб се разделува на нишки, а клопчето повторно станува едноразмерно, итн., при што димензијата итро "претрчува" од една вредност до друга. Кога клопчето ќе се појави во форма на конечен број атомски делчиња, повторно станува нулта-димензионално. Вредностите на нпр. фрактални димензии најчесто не се цели броеви.

Наједноставна варијанта на фракталната димензија е димензијата на сличност,  $D_s$ . Применета на точка, права, квадрат, или коцка,  $D_s$  го дава само бројот на димензии потребни да се опише секој даден објект поединечно - 0, 1, 2, 3,. Но што е со кривата линија, која е сличен-на себе линеарен фрактал? Таа се движи од едноразмерна права до речиси пополнета рамнина, што значи дека толку се преплетува и врти што речиси станува дводимензионална. Во согласност со тоа, вредноста на  $D_s$  ќе се движи од нешто над 1 до нешто под 2. Така  $D_s$  ја мери сложеноста на ова закривување. Гледано пошироко,  $D_s$  ја мери сложеноста или степенот на разбрануваност на фракталната површина

Следната едноставна фрактална димензија е димензијата на масата. Масата на едноразмерна права шипка се зголемува пропорционално со нејзината должина, да речеме  $2P$ . Масата на дводимензионален диск со радиус  $P$  се зголемува во пропорција  $\pi R^2$ , поле на кружница. Масата на топка се зголемува во пропорција  $4/3\pi R^3$ , големина на сфера. Кога ќе се додадат останатите димензии, масата расте пропорционално со  $P$ , кој е степенуван со назначениот број на димензии.

Масата на фракталот расте пропорционално со  $P$ , кој е степенуван со некоја сила  $D_m$ , која не е цел број. Бидејќи  $D_m$  игра една од вообичаените улоги на димензија, природно е да ја сметаме за фрактална димензија. Среќна околност е што во сите едноставни сличаи  $D_s$  и  $D_m$  (како и останатите дефиниции на фрактална димензија) имаат точно иста вредност. Во посложените случаи тие можат да се разликуваат.

Следниот чекор во моделирањето е да се замисли наједноставна геометриска конструкција способна да произведе структура. Воведов кутија којашто моите колеги и јас постојано ја полневме со конструкции што би можеле да бидат употребени во фракталната геометрија. Ги споредувавме нумеричките карактеристики на моделот со постоечкиот предмет - на пример, фракталните димензии на планините. Кога тоа не беше доволно, ни помогна компјутерската графика. Пред крајот на работниот ден, понекогаш ни се чинеше дека сме во состојба со помош на фракталното моделирање теориски да поставиме опис на планините како воздишки на олеснување на Земјата. Фракталите се покажаа корисни и во описот на однесувањето на сложените динамички системи. Како што покажаа претходните статии од серијата за хаосот, равенките на моделот на разбранувана течност, временските прилики или динамиката на популација инсекти се нелинеарни и покажуваат однесување типично за детерминиран хаос. Ако ги повториме овие равенки и ги покажеме како компјутерски цртежи, ќе согледаме дека многу од нивните математички особини се слични-на себе. Мојот најпознат придонес кон полето на нелинеарните фрактали се нарекува Манделброово множество. Тоа настанува како резултат на повторувањето на релативно едноставна равенка, која произведува најнеобични цртежи, богати во својата сложеност. Некои го нарекуваат икона на нелинеарната фрактална геометрија.

Манделброовото множество не произведува само прекрасни слики. Ако внимателно испитаме некои од нив, ќе согледаме дека многу од овие емпириски посматрања можат да се преформулираат во математички претпоставки. Некои од нив веќе доведоа до брилијантни теореми и докази. Треба да се спомене и употребата на компјутерскиот екран која иницира нов пристап кон математиката.

Математичките претпоставки обично настануваат од претходно познати теореми. Во последните децении сосема е прекинат напливот на физиката или графиката, така што некои области на чистата математика, како што е теоријата на повторување (на којашто ѝ припаѓа Манделброовото множество), мошне заостанаа. Фракталните компјутерски слики повторно вдахнаа живот во овие области овозможувајќи нови математички откритија. Испитувањето на Манделброовото

множество нè доведе до многу претпоставки, коишто беше лесно да се постават, но тешко да се докажат. Нивното изучување произведе мноштво интересни споредни резултати.

Неколку форми кои денес ги знаеме како фрактали се откриени многу години порано. Некои од нив се појавуваат во работата на група француски математичари - Анри Поенкаре, Пјер Фату и Гастон Жили, во периодот меѓу 1875 и 1925. Но никој од нив не ја согледа важноста на фракталите како визуелно-дескриптивни инструменти и нивната релевантност за физичката појавност на реалниот свет.

Моделот со кој променливите фрактали го опишуваат реалниот свет е познат како распространување ограничено со збивање, те. дифузија лимитирана со агрегација - ДЛА. Овој модел личи на мошне разгрането дрво. ДЛА служи како модел за опишување на создавањето на пепелта, слевањето на водата низ карпа, ширењето на пукнатина низ цврсто тело и светкањето на молња.

За да го разбереме принципот на работата на овој модел, можеме да замислиме голема табла за шах на чие средишно поле е поставена кралицата која не смее да се мрдне. На пионите им е дозволено да се движат на сите четири страни. Насоката на секој чекор тие ја избираат меѓу четири рамноправни можности. Кога ќе стаса до полето соседно на она на кралицата, пионот се претвора во нова кралица која веќе не смее да се мрда. И така, по форма налик на пајак, се разгранува и расте колекција кралици наречена “Витен Сандерово ДЛА јато”.

Сосема неочекувано, опсежни компјутерски симулации покажаа дека ДЛА јатата се фрактали, и тоа речиси слични на себе. Малите исечоци се мошне слични на сведените верзии на големите. Но овие јата отстапуваат од променливата линеарна себе-сличност, што претставува интересен предизвик за иднина.

Овој вид на фрактален развој многу јасно покажува дека благо променливите параметри произведуваат бурно однесување. За да го видиме тоа, да ја преформулираме за момент оригиналната конструкција во термини на теоријата на електростатички потенцијал. Да замислиме дека големата кутија во која е ДЛА, е приклучена на позитивен електричен полнеж, и да го замислиме оригиналот, нашата кралица од центарот на шаховската табла, приклучена на нулти напон. Каков напон добиваме во кутијата?

Веќе долго време научниците знаат да го пресметаат електричниот потенцијал во случаите кога надворешната површина на испитуваниот предмет е мазен свијок или поседува мал број на агли, како триаголникот или квадратот. Овие класични аналитички пресметки ги определуваат свијоците долж кои потенцијалот е еднаков. Сите тие се мазни и овозможуваат успешна трансмисија меѓу

кутијата со моделот и површината на оригиналниот предмет. Меѓутоа да претпоставиме дека таа површина вклучува и една проекција во форма на игла. Околу неа бргу би се размножиле свијоци со изедначени потенцијали. Мошне брзиот пад на електричното полнење би предизвикал електрично празнење: иглата би се однесувала како светлечка шипка. Кога испитуваниот објект на ДЛА е јато, сите негови површини се покриени со игли, а најсилно ќе светат оние најизложените. Овде доаѓа до една важна новина: механизмот на ДЛА е постулиран така што, бидејќи една игла е погодена со светлина, светлината понатаму се шири и разгранува. Експериментите со ДЛА покажуваат дека, кога дозволуваме поместување на границите под дејство на електричното полнење, јатото расте до неверојатно големи ДЛА структури. Тоа значи дека од равенките што ги одредуваат мазните линии со еднакви потенцијали можат да се добијат груби фрактали. Во овој контекст, фракталната геометрија нè води кон нов проблем и ново поле на истражувања. Фракталната геометрија се користи за да опише и многу други сложени појави во природата. Едно од најплодните полиња е проучувањето на турбулентното движење, и тоа не само на неговиот пораст, туку и на сложените облици на турбулентни структури. Така вировите и млазовите на вода и облаци стануваат фрактали. За тоа треба да им благодариме на равенките на флуидно движење, тнр. Навие-Стоуксови равенки. Проблем што останува отворен е односот на формата и динамичките сили кои ја менуваат. Неговото решавање би бил важен чекор во разбирањето на турбуленцијата.

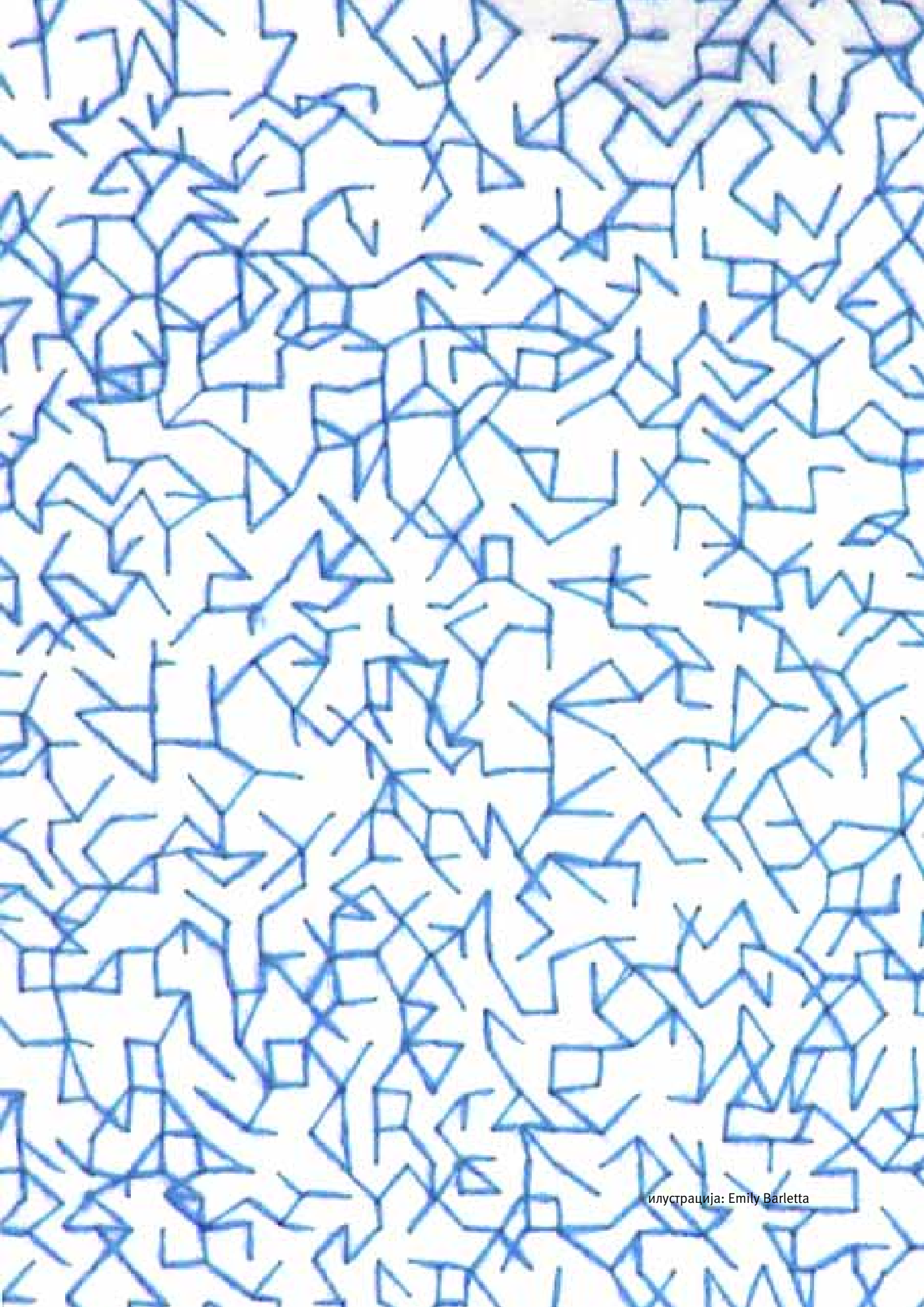
Следното поле за коешто фракталите овозможуваат погоден опис е полето на живите суштества, со оградување дека фракталниот опис престанува да важи во многу мали и многу големи размери. Дрвјата или артериите не се разгрануваат бесконечно, а сите дрвја не се дел на супердрвјата. Ова ограничување не важи кога се во прашање галаксиите во вселената. Со броење на галаксиите е несомнено докажано дека нивното производство во споредбено мали пропорции е фрактално. Познато е дека овие мали пропорции се шират најмалку од 5 до 10 мегапарсеци. Цврсто е докажано дека над 100 мегапарсеци постојат огромни празнини. Тие прецизно се поклопуват со очекуваната фрактална дистрибуција.

Колку навистина се важни фракталите? Како и за теоријата на хаосот, сè уште е рано да се тврди што и да е, но перспективите се завидни. Фракталите веќе имаат важно културно влијание и прифатени се како нов вид на уметност. Некои од нив се фигуративни, додека други се сосема апстрактни. Овој нов културен меѓуоднос претставува подеднакво изненадување и за математичарите и за уметниците.

За лаикот, фракталната уметност наликува на производ на магија. Но математичарот е во состојба да проникне во нејзината структура и значење. Многу од овде применетите равенки се чисто математички, но поседуваат досега незамисливи визуелни потенцијали. Фракталите најчесто се користат во физиката на која ѝ помогнаа да излезе на крај со своите стари и нови проблеми. На крајот, привлечноста на фракталот влијае врз подемот на интересирањата за науката кај младите. Постои оправдана надеж дека Манделброовото множество со останатите фрактални слики што сега се појавуваат отпечатени на маиците и постерите, ќе им помогнат на младите да ја почувствуваат убавината и елоквенцијата на математиката, како и нејзината суштинска поврзаност со вистинскиот свет.

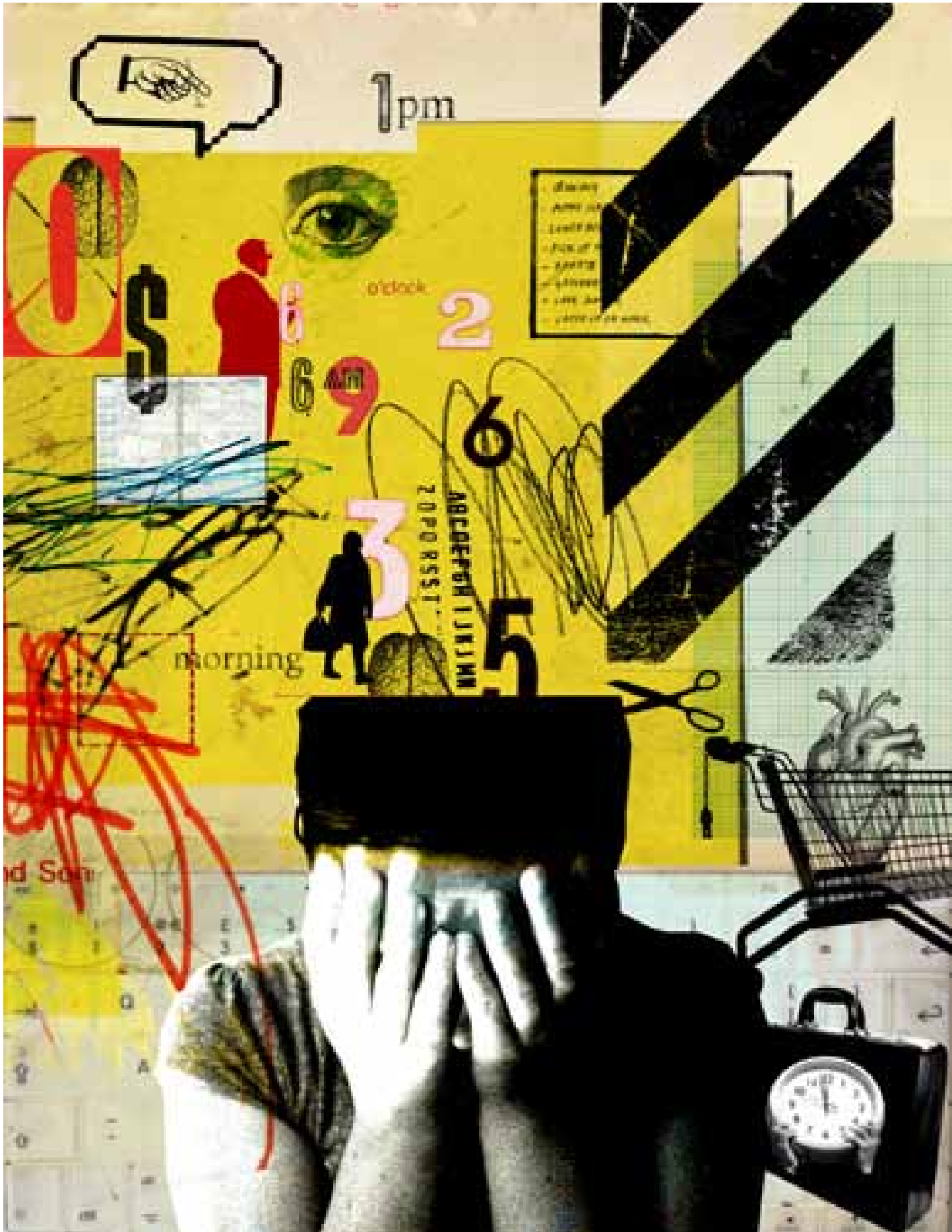
**Benoit Mandelbrot, "Fractals - a geometry of nature", New Scientist, No 1734**

*Превод: Венка Симовска*



илустрација: Emily Barletta





ШАН ШЕНЕ

ХОТЕЛ  
СПЛЕНДИД

## АЛБЕР ДУШИ УВОД ВО ЖЕНЕОВИОТ „СПЛЕНДИД“

Помеѓу небото и земјата, на седмиот кат на луксузниот хотел “Спленид”, седум гангстери и еден полицаец - одметник од своите, му пркосат на јавниот ред: од салонот ја грабнале ќерката на еден американски милионер и бараат откуп. Во момент на невнимание едниот од бандите, за несреќа, малку посилено ја притегнал жртвата, па таа “починала по грешка”. За да ја спаси ситуацијата и да го одложи нападот на полициските сили, шефот на бандата донесува херојска одлука: решава самиот да се појави во балскиот фустан на девојката (ладала, чипки, монистри) на балконот од хотелот.

Тоа е скелетот на оваа лажна криминалистичка драма, која, сосема природно, се лизга од некаква црна сторија до травестија, осцилира меѓу метафизичка драма и гег, и уште поотворено отколку другите дела на Жене е проткаена со хумор, од почеток до крај.

Дали затоа што театарскиот механизам во *Сџлендиг* беше премногу добро склопен а стапицата толку очигледна, и успехот сосема предвидлив, Жене за време на животот одбиваше драмата да ја објави или постави на сцена. Во секој случај, напишана е 1948-та, долго е преработувана (познати се три верзии на првиот чин и барем три различни наслови: *Рафал*, *Фролик* и, уште почудно, во стилот на повоените американски криминалистички филмови, *Нивнаџа дрскосџ беше славна*), ветаена, со договорот од 21 октомври 1948, на издавачот Марк Барбез, кој драмата требало да ја објави следната година во списанието *Arbalette*. Жене, се чини, прилично рано ја отфрлил својата драма - иако дури и 1956-та се зборувало за нејзиното поставување во Театарот Матирен.

Американскиот книжевен агент на Жене, Бернард Фричман, веќе 1949-та го имаше отчуканиот текст на *Сџлендиг* во рацете. Во едно писмо (на англиски) упатено на издавачот “Гров прес” вели, на 12 март 1953, по повод драмата: “Ја прочитав со воодушевување и потоа за тоа разговарав со Сартр, кому Жене му дал еден

примерок. И Сартр беше одушевен и наоѓаше дека е подобра од *Слугинки*... Но кога се видов со Жене и почнав да му зборувам за делото, тој веднаш ме пресече велејќи дека е лошо и дека ќе го фрли в ѓубре, одбивајќи да расправа за него. Сартр се обиде да го охрабри, но резултатот беше ист. Повторно го придвижив прашањето неколку месеци подоцна, но Жене беше поупорен од било кога дотогаш... Со *Силендиг* е готово, доколку некој не го извлече по смртта на Жене. Тоа сигурно ќе се случи еден ден. Ќе биде тоа едно од оние сензационални книжевни откритија, какви што понекогаш се случуваат”.

Строгоста на Женеовиот суд може различно да се толкува. Сепак, треба да потсетиме на една подробност, сплет на околности: 1949-та, кога драмата требаше да биде печатена, е токму годината кога на Жене званично и конечно му беа простени сите години од робијата. Помилувањето од претседателот на републиката врз него делуваше, како што се знае, како завршен удар, бидејќи шест години потоа не пишуваше. Исфрлен од светот на затворите и прекршителите на законот, можеби веќе не можеше да се идентификува со гангстерите на крајот од патот, и на сцена да постави драма што ги слави “оние што немаат право”, оние “коишто престанаа да живеат со животот на овој свет” и влегоа “во авантура како што се влегува во манастир”.

Може да се наведе уште една причина, поедноставна и веројатно позначајна: бројот 14 на списанието *Arbalete*, кој требаше да го донесе и текстот на драмата, никогаш не излезе. Во јуни 1949-та Жене се скара со својот издавач, што го доведе во прашање објавувањето на драмата во посебна книга. Потоа Жене го одбра патот отворен со драмата *Слугинки* (каде што театарскиот механизам беше земен како придвижувач на драмата), а не оној на *Сирогише нагледувања*, на кои *Силендиг* се надоврзува - веројатно драмата е смислена во исто време.

Меѓутоа, не треба да се лажеме: наспроти читливиот заплет, ефикасен и на прв поглед праволиниски, *Силендиг* никако не е реалистичка драма. Нејзиното тежиште, во потполност, се наоѓа во едно од битните прашања на театарот на Жене: прашањето на травестијата.

Камуфлирањето на шефот на бандата во девојка, во ред, но камуфлирани се и сите други лица во драмата: од дигањето на завесата гангстерите се појавуваат “во

фрак”, преправени во “светски луѓе”. Само Полицаецот останува во униформа, но и тој ја врти работата, глуми крадец и ужива во “сластите на предавството”. Едниот од бандитите се шета по хотелските ходници “како Наполеон на Света Елена”, а друг пред огледалото ги вежба гестовите за “оживување на својот брат”. Сите имаат имиња како од некаква криминалистичка оперета, или филмски прекари (Рафал, Џони, Браво, Скот...), го премолчуваат својот идентитет, чекорат по облаци, благо, речиси нежно се лизгаат кон смртта и на крајот себе си го дозволуваат луксузот на кукавичлакот за конечно да фрлат сенка на својот “имиц”. Како и во *Сѝрогиѝе нагледувања*, дејството на *Сѝлендиг* се одвива во сон.

Уште еден малецок детаљ зборува за тоа поместување. Џони, шефот на бандитите, всушност има - во списокот на лицата - друго име, Жан, името на авторот, прв пат дадено на една измислена личност. Дел од тајната на драмата лежи можеби токму во тоа мало отстапување на името, кое дури читањето на текстот го открива.

Во книшката *Аѝељеѝо на Алберѝо Џакомеѝи* Жене се сеќава како еден ден, случајно ја открил, под масата, додека подигнувал опушок, најубавата скулптура на својот пријател. На негово изненадување, Џакомети возвратил:

- Ако навистина е снажна, ќе се покаже, дури и ако ја кријам.

# ХОТЕЛ ШАН ЩЕЩЕ СПЛЕНДИД

ДРАМА ВО ДВА ЧИНА

## ДЕКОР

*Хол на седмиот кат во еден голем хошел. Лево и десно врати од соби. При дното прозорци поврзани со балкон. Лустери. Раскош. Тейиси.*

## ЛИЦА

*Жан (наречен Џони), околу 30 години*

*Полицаец, околу 25 години*

*Скош, околу 50 години*

*Боб, околу 25 години*

*Рафал, околу 25 години*

*Браво, околу 25 години*

*Пјеро, околу 20 години*

*Ришон, околу 30 години*

*Тие се во фрак, четири дена неизбрчени, неисчешлани. Автоматите не ги испуштаат од рацете, дури ни кога танцуваат. Никогаш не се доираат. Кога ќе се дигне завесата, радиото веќе го зайочнало прологот.*



**Глас од радиото:** ...малку е веројатно дека таков настан ќе се одржи. Ако ја расчленам таа авантура, секој од елементите сигурно станува впиен од оние другите. Одамна, уште пред да му успее ова последно киднапирање, “Рафал” се беше прославил со многубројни престапи. И ноќва полицијата е матирана. Оклопни коли го опколија хотелот. Се обидуваат да ја растераат сè погустата толпа. Многумина доживеаја срцеви напади и беа однесени со колите на Црвениот крст.

**Скот:** Fino направена работа. Далечински ги убиваме.

**Полицаецот:** (*Ѓовлекувајќи се во довраќањето на една од враќањето и заканувајќи му се на Жан со автотоматот*) Не. Одбивам.

**Жан:** Дали некого разоружа, или само го собра?

**Полицаецот:** Знам со него да се послужам, тоа е важно. Научив.

**Жан:** Во полицијата. Средувајќи типови ко нас.

**Полицаецот:** Ми го поштеде животот, сега не ми префрлај. Го правам она што треба. Дури и повеќе од другите. Не ми зборувај за типовите што сум ги средил. Во мојата кожа ти ќе беше и полош. Или подобар.

**Жан:** Не можеш ти мене да ме замислиш во твојата кожа.

**Полицаецот:** Сите мои доушници - а ги има и по десет за еден цајкан - беа жестоки момци, како и ти.

**Жан:** Чкрапалото ми е тешко, шепата тешка. Не заборавај дека не ми е грижа за цајкани. Кога те заробив, земав заложник.

**Полицаецот:** Ти дадов докази. Заслужив оружје.

**Жан:** Кој ти го даде, Ритон? Тој и те одвезе?

**Полицаецот:** Прашај го него. Но во моментот кога заминувам, присети се дека сум добар стрелец, дури и низ вратата.

*Излегува држејќи ги на нишан двајцата актери, Жан и Скоп. Неколку секунди тишина.*

**Жан:** (*на Скоп, кој го сиречува да ѝука од враќањето*) Ме предизвикуваш? Или ме напушташ? И ти си со Ритон?

*Скоп минува низ белиот салон, го минува јужниот ходник, ајарманот, шрише соби пред полицаецот да ситигне до...скалиштето.*

**Скот:** (*иронично*) Се плашиш да не му се придружи на Ритон?

**Жан:** Скалите. Ако се симне само до првото одмориште, до понискиот кат, отиде тој, кидна, и неговите ортаци сè ќе дознаат. Разбираш?

**Скот:** Нема да замине.

**Жан:** Зошто? Никој не знаеше да си ја држи устата затворена. Сфати дека Американката ни скина на раце.

**Скот:** Дури и ја виде мртва.

**Жан:** Слушај.

**Скот:** Нема да замине.

**Жан:** Маѓепсан е? (*миџралески рафали*) Не пукајте! Веќе никој не смее да пука! Никој да не се помрдне!

**Скот:** Веќе зборуваш како полицијата. Страв ти е?

**Жан:** Твојот магацин? Само еден куршум?

**Скот:** Последниот.

**Жан:** Кој пукаше?

**Скот:** Пјеро, веројатно.

**Жан:** А каде е?

**Скот:** Пред некое огледало. Стои пред орманот со огледало. Од вчера се обидува да се присети на движењата на својот брат, да ги симне. Затскриен со завесата на прозорецот од време на време пука по народот. Никој не му пречи. Неговиот брат...

**Жан:** ...е мртов. Знаеш добро. Пајканите вчера го симнаа од испустот на сидот. Пјеро нека ти ја врати целата муниција, освен еден куршум. И нека престане со таа игра.

**Скот:** Глуми. Сите ќе глумиме. Тој, обидувајќи се да си го оживее братот. Во самиот себеси, ќе го донесе.

**Жан:** Јас не глумам.

**Скот:** Како и сите други, ние вечерва играме гангстери, што никогаш не сме биле.

**Жан:** Никогаш? Имам толку случаи, организирани, сите успешно. Ако сум бесен, ако цревата ми се врзуваат, тоа не е само затоа што ми е жал за вас, туку затоа што сакам да се извадам. Јас сум одговорен. Се обвинувам себеси, но не лажете се, не се обвинувам како во црква, тупкајќи се во градите, се обвинувам себе за да имам право да ве спасам. Сите вие сте луди. И ти.

**Скот:** Ништо од Ритон - трча наоколу и ги растура утробите на најшироките.

**Жан:** Најшироките?

**Скот:** Фотељи. И канабиња, душеци, перници. Кине теписи, крши огледала. Ако ластовиците затреперат во собите тоа е затоа што Ритон ги исплашил, на секој прозорец уништи по едно гнездо.

**Жан:** Скот, ти беше образован и припадник на банда, а сега ќе се поведеш по еден дивјак?

**Скот:** Прави сè што може за да си ја отежни состојбата. Единствен начин да се извлече.

**Жан:** Сè уште имаме време да тргнеме со партија покер. Кој загуби, сè прима на себе. Сите злостори. Тоа е разумно.

**Скот:** Ако прифатиш да мамиме, ќе играме.

**Жан:** Нема мамење.

**Скот:** Нема да играме.

**Жан:** Сега е време на верност.

**Скот:** Време е да се отфрлат правилата - или да се измислат. Сите наши претходни злостори...

**Жан:** Никогаш злостори, Скот. Никогаш...

**Скот:** Злосторите што ги сакавме. Што нè одржуваа на куп. Што ќе стане со нив ако одеднаш ги збришеме со тој потег на лојалноста? Би носеле во себе мртовци. Нашите злостори треба да процутат.

**Жан:** Не разбирам. Никогаш не сум разбирал. Но вие прифаќате полицаецот кого го фативме, врзавме, му ја затнавме устата и го заробивме, да премине на наша страна, да остане со нас, слободно да се шета и да ја дели нашата мака.

**Скот:** Поради претпазливост требаше да биде убиен? Поради претпазливост или игра?

**Жан:** Ни едното ни другото, Скот. Затоа што полицаецот не се упатува во суштината. Не му се пружа прилика.

**Скот:** Не му префрлај што преминува на страната на оние што не се во право, и се спротивставуваат. Не сум баш сигурен дека ти, да можеше, и денес сè уште да можеш, не би влегол во полицијата. Предавството е слатко.

*Се ошвора врајша. Влегуваат Боб и Браво, танцуваат џезгрнаши.*

**Жан:** Вие играте!

**Боб:** И свиркаме. Валцер и музика. Голема опера. *(Свирка некој џариски валцер)*

**Жан:** Доста!

**Браво:** Џони, пушти нè да играме!

**Жан:** *(на Боб)* Ти си со Ритон! А и ти, Браво. Вратите се таму. Се сместив овде, во овој ходник, со Скот и Рафал. Не доаѓајте ваму да ми пркосите!

**Боб:** Хотелот е наш. Го освоивме како и ти. Шпартаме по него играјќи валцер, тоа ни е разонода.

**Жан:** Вие сте ѓубриња!

**Браво:** *(налушено)* Повтори!

**Боб:** *(иронично)* А учтивоста, господине? Од вчера сите демнат еден на друг, сите сиркаат зад ружини грмушки, а ти единствен сакаш да бидеш груб. Не е во ред.

**Скот:** Пристојноста е обврска, Џони.

**Жан:** *(налушено како и Браво)* Имам право...

**Скот:** Полека. Ако ги навредуваш, и мене ме доведуваш во опасност. Секој од другарите го држи прстот на

чкрапалото, секој им се заканува на другите, и другите му се закануваат нему. Ќе продолжиме да бидеме што поучтиви меѓу себе, и движењата да ни бидат што поблаги.

**Боб:** Во право сте, господине Скот. *(На Жан.)* Значи, не ѓубриња, туку танцувачи.

**Жан:** Во соседната соба... *(Се двоуми.)*

**Браво:** *(добива напад на смеење)* Мртва жена! Леш на убавица. Танцувајќи минавме низ собите и ходниците. Пред сите прозорци минавме прегрнати. Околу мртвата девојка се игра и потскокнува. Најубавиот валцер. Полицајците нè гледаат. То ест, полицајците ме забележуваат. Не смеат да пукаат. Гледаат како се одвива веселбата.

**Жан:** Фиоките и орманите се полни со фустани, ајде...

**Браво:** Имам право. Во фустан со штеп и рака под рака со вас! Десет или петнаесет минути живот - тоа ми е последната свечена претстава.

**Жан:** *(благо)* Немојте веќе да играте.

**Боб:** Тоа те потресува?

**Браво:** Две години го ставав животот на коцка за да останам со вас...

**Жан:** Животот на коцка? Ситни провали...

**Браво:** За да останам со вас, ме натера, мене најнежниот, да живеам згрчен, да живеам како херој, да живеам како господин, да живеам сосема сам, да живеам исправено, да живеам во бес, и без приговор.

**Жан:** За сите беше исто.

**Браво:** Исто. Ни секунда благост. Никаков контакт меѓу нас. Никогаш пријателство. Живеевме заедно а секогаш далечни. Освен еден на друг да си пружиме златна табакера или англиска цигара. А Скот ни зборува за учтивост! Со години заледени со ужасна учтивост, смртоносна учтивост, доколку барем за делче од секундата ја забораваме.

**Жан:** *(на Жан)* Смртоносна и ако ноќва ја забораваме.

**Скот:** Таа ни го одржуваше поредокот. Држете се до неа.

**Браво:** *(шанцувајќи)* Вечерва ќе се лепам за кого било. И ќе играм, Скот. Сам.

**Боб:** Падни ми во прегратка, Браво.

**Браво:** *(продолжува самиот да игра)* Сам, Боб. Сосема сам. *(на Боб)* Не задржувај се премногу. Ритон не сака да го оставаме поради состаноците со Џони.

**Жан:** Нема од што да се плаши.

**Браво:** Не е во тоа работата. Но, кога човек објавил војна, станува сомничав. Од принцип.

*Радиошо свири валцер.*

**Жан:** *(на Скоџ)* Тишина! *(Скоџ го врџи којчето.)*

**Глас од радиото:** ...вечерниот печат, дури и утринските весници ги наведуваат многубројните подвизи на тие седуммина гангстери, денес славни, а кои в зори ќе бидат фатени од полицијата. Нивната суровост, нивната смелост, веќе се познати во историјата на криминалот...

*Скоџ го исклучува радиоџо.*

**Боб:** Смешно! Да ги искористиме злосторите што тие ги сакаат...

*Миџралески рафал.*

**Скот:** Пак Пјеро.

**Жан:** *(на Боб)* Оди и не му давај да пука, арчи муниција. Тој дури и не нишани.

**Боб:** Зошто ти не отидеш? И онака сакаш да се шеташ по хотелот. Прв пат намирисуваш раскош. За жал, токму ноќва, во која ќе умреш. Оди, како Наполеон на Света Елена, обиколи го својот посед...

**Скот:** Боб!

**Боб:** Не, Скот. Учтивоста, тоа е меѓу вас. Јас не се воздржувам од дрскост. *(на Жан)* Оди. Патем погледни дали некој милијардер го заборавил својот сат или прстените, и собери ги, тоа ти е последниот плен. За мене тоа се премногу ходници. Да се биде проклет, в ред. Но чекорењето ме заморува. Освен тоа, Пјеро не треба да биде вознемирен. Неговата работа е светиња.

**Жан:** Ти наредувам.

**Боб:** *(ледено)* Наредуваш?

**Жан:** *(заканувајќи се)* Одбиваш?

**Скот:** Боб беше на нозе цела ноќ. Ништо не јадел. Својот дел му го даде на Пјеро.

**Боб:** Се лажеш, не на Пјеро.

**Рафал:** *(влегува)* Нема вода. *(се чини дека никој не го слушал)* Велам дека нема вода. Сега ја укинаа. Ги проверив сите славини. Радиото сигурно ќе јави.

**Скот:** Нема веќе ни пијалок. Ни капка виски.

**Жан:** *(на Боб)* Одбиваш?

**Рафал:** *(на Боб)* А, ти си тука?

**Скот:** Полека, Рафал. Тивко и учтиво.

**Рафал:** *(на Жан и Скоџ)* Го примате меѓу нас? Тој ги беше одврзал рацете и нозете на цајканот кој сега шета по хотелов со автоматот на господинот.

**Боб:** Веќе не примам наредби. Дури и кога би излегол од салонов, да отидам до Пјеро и да го разоружам, пак не можете да бидете сигурни дека ќе послушам. Впрочем, Пјеро сè уште може да се држи. Го мачи

фактот што го суредија брат му па автоматот му го подига моралот.

**Рафал:** Тоа веќе не пука Пјеро туку полицаецот.

**Скот:** (на Боб) Нервозен си, Боб.

**Боб:** Будало. Затоа што јас...

**Скот:** (брзо) Пази, Боб, прстот ми е на чкрапалото.

**Боб:** Извини.

**Скот:** Чекори и збори полека. Повторувам, нервозен си, Боб.

**Боб:** Затоа што не зборувам како вас, со кратки реченици. Искинати. Вашата сосредоточеност е речита. Не сте во состојба без напор да стигнете до крајот на подолга реченица. Чувствувате дека сте пропаднале. Во киното, господа, видовте погребни - цвеќе, венци, перли, траки, километри велови! - погребни на американските гангстери, и сонувавте дека и вие ќе имате таков.

**Скот:** Ќе го имаме.

**Рафал:** Сонувавме дека учествувавме во такво испраќање.

**Боб:** Не, да имате ист таков. И сега сте тука. Стоите крај одарот и треперите. Ви се тресат гајките. Прпа, господо. Граѓански речено: страв.

**Скот:** Не тој збор! Не изговарајте го тој збор...

**Боб:** А сè да биде поубаво, станувате и суеверни.

**Скот:** Секогаш и сме биле. Тоа беше зачин на занаетот.

**Боб:** Што се однесува до пандурот, полицаецот, уште од вчера упорно бара, дури и плачеше, да пука врз своите другари.

**Рафал:** За да се искипи.

**Боб:** За што? Не беше член на бандата.

**Рафал:** Уште тогаш го освои. Сака да биде на висина. Не може да знае дека ти беше нај...

**Боб:** ...голема кукавица! Мислиш на упадот во банката? Обвини ме! После упадот, додека сите работеа, јас испарив. Не ме ликвидиравте бидејќи ве плашеше смртта на човек. За време на нападот врз шоферот, одбив да пукам. Ми се слоши кога ги мачевте двајцата старци на оној имот. Кукавица сум и не се срамам од тоа: тоа е мојата храброст. Испарив, збришав, исчезнав, се изгубив, одмаглив, на петите им дадов ветер! Кога ќе дојде до фрка, до прпа, јас се простирам, издолжувам, добивам пролив. А овојпат себе си дозволувам речитост. Не зборувајте ми веќе за старите нешта, тие се мртви. Како Американката. Мртви.

**Рафал:** Не и погребани, Боб. А нам баш ни се допаѓа да ти зборуваме за нив повторно.

**Боб:** Кога имаше можности за живот, бирав живот. Вие бирате парада. Ноќва е обратно. Цел век бев



кукавица. Со вас, ми се свиѓаа валканите работи. Немавте доверба. Бевте во право. Ќе потклекнев. Но ноќва велам “не” на вашите наредби.

**Жан:** А на моите закани?

**Боб:** Исто така. Вие сте храбри, фалбаци и Ритон - жестоки момци, страшни момци, ќе имате шанса за невиден страв. И тоа ќе го поднесете елегантно.

**Жан:** Можам да те скинам.

**Боб:** Пукај!

**Скот:** Немаме веќе храна, малку, речиси ништо, муниција, нема веќе пијалок, водата ни ја укинаа, полицијата нè обиколи, можностите за бекство се никакви, Американката ни скина на раце - а полицијата тоа ќе го на мириса доколку лешот не го прошетаме пред прозорецот, да го прикажеме на балконот...

**Боб:** Зошто да не? На убавото сверче & должиме раскошен погреб. Да ја спроведеме под ѕвездите, пред толпата на колена...

**Жан:** Бесрамен си.

**Скот:** Срамот сега е непотребен. Суровоста нè спасува. Но, каде застанав: ни останува, значи, многу малку време, можеби два часа - да отидеме во воздух со сета целата зграда, или последниот куршум да си го струполиме себе си во муцката, или пак да & се предадеме на полицијата. (на Боб) Без треперење изговорив прилично долга реченица. Сега е важно тие два часа да се проживеат крајно достоинствено.

**Рафал:** Ма што велиш!

**Скот:** За достоинството зборувам. По мое разбирање, ова е рамно на суровоста со која Ритон се гордее.

**Жан:** И ти, и ти си со него...

**Скот:** Не сум. Бидејќи ние веќе не сме живи.

**Боб:** Има веќе две години откако престанавме да живееме како светот. Тргнавме во авантури како што се трга во манастир.

**Скот:** (го вклучува радиото) Слушајте!

**Глас од радиото:** ...силни рефлекторски снопови ги заплискуваат сите четири фасади на “Сплендид” не оставајќи им на гангстерите никакви шанси за спас. Гангстерите го прекинаа огнот. Изгледа дека им недостасува муниција. Се очекува, значи, предавање. Но, што станува со несреќната жртва и младиот полицаец? Неговите другари не можат да дознаат ништо за него, и се колнат дека ќе го одмаздат. Неговата мајка е во солзи...

**Рафал:** Маѓепсан со вашите убави очи, Боб, полицаецот скина.

**Боб:** Она што е во неговата глава, нас не нè допира. Никогаш не може да се знае зошто некој станува

дисидент. А кога веќе станува збор за него, Ритон го повика.

**Рафал:** Пак Ритон, бунтовникот. Тој треба да се прибере и олади. Сè што се случи, е негова вина. Да не ја убиеше девојката, полицијата немаше да ја направи фркава. Но, тој е нервчик. Поради неговиот хир сите ќе страдаме. Сите.

**Питон:** *(се ѝојавува)* Грешка, Рафал. Таа скина по грешка.

**Рафал:** Туку така? Благо и тивко? Можеби поради милување? Под твоите нежни раце, раченца на ужасот?

**Питон:** *(на Боб)* Многу се задржа овде, Боб. Оди чувај ги скалите.

**Жан:** За да ја спречи полицијата да се качи, или мене да ми го забрани симнувањето? Во првиот случај знаеш добро дека одовде внимаваме на скалите.

**Питон:** *(на Рафал)* Да слушнеме за моите раченца на ужасот?

**Рафал:** Завршив. Нема да ви ги опишувам последните моменти на госпоѓицата.

**Питон:** Криво ви е што не бевте на моето место. Таа умре од среќа.

**Рафал:** Нејзините пари беа добродојдени. Осетлив сум на метал.

**Питон:** А златото на нејзината коса?

**Рафал:** Признава! Призна? На твојата фаца Американката се напаа!

**Питон:** Цркнувате од љубомора. Сè уште ви се чини дека таа е врз мене, ја шетам низ хотелот. Не ја носам во прегратка, облечен сум во неа. Таа како вел ме обвива, и растажува. А вас ве вознемирува...

**Жан:** Го знаевме тоа. Твоите значајни погледи...

**Питон:** И нејзините каранфили! Не можете да ми ги простите.

**Рафал:** Не е вистина.

**Питон:** Тука лево, ми закачи каранфили, лево. Урлате од болка бидејќи таа беше моја. Ме викаше Рафал.

**Жан:** Признаваш?

**Питон:** Не!

**Рафал:** Крадецу, го украде дури и моето име.

**Питон:** Рафал? Името не припаѓа никому, веќе одамна тоа е името на целата банда. Сега е сечие, а најнапред на оној кој подобро го носи.

**Рафал:** Прво мене ми го дадоа.

**Боб:** *(иронично)* Огнено крштевање!

**Питон:** Џони беше шеф а сепак се зборуваше за бандата на Рафал. Објасни! *(на Жан)* Да те чуеме.

**Жан:** Не ни пипна?

**Питон:** *(иронично)* Името? Рафал?

**Жан:** Девојката.

**Боб:** Ма не, само се изгреба. Тој е суровиот член на бандата. Во собата на госпоѓицата, себеси си ја приушти бујноста на златниот леш, прекриен со светкавост, перли, дијаманти, натприроден леш...

**Жан:** *(на Ришон)* Признај!

**Боб:** Љубоморни сте. Срејни што можете да го обвините. Мислевте дека женската ја грабнавме за вас, за секого поединечно. Чувствувајте дека таа не сака да си замине. Се фати на лепакот. Заслепена, заглибена давеничка. Ве плашеше - а мене не, мене не ми треба чипка за да го истресам носот - а вие се претворајте во животни. Ако тој ја оладил...

**Питон:** Кога нејзиниот вел ќе ме допреше, вие збеснувајте.

**Боб:** Кој вел?

**Питон:** Нејзината чипка, нејзиниот вел, што знам. Па што... дури и ако стварно ја задушив?

**Жан:** Би можеле да те ликвидираме.

**Питон:** Ти си главен?

**Жан:** Сум.

**Питон:** Докажи.

**Жан:** Ти последен остана со неа, овде во пурпурната соба.

**Питон:** Прекрасен си како претседател на Кривичниот совет. Но јас сакам да кажам: докажи дека си шеф.

**Жан:** Можам да те скинам и без докази. Веќе во случајот со лажните долари не ми се допадна. Твојата гадна муцка...

**Питон:** ...за несреќа, е поубава од твојата. И заледена ќе те засенува. И мојата гадна муцка ти вели: носи се.

**Рафал:** Пази што зборуваш, ти нишанам во стомакот.

**Боб:** Ако ситуацијата, како што рече Скот, треба да биде свечена, причекајте го крајот за погубување.

**Жан:** Јас сум газда, имам право на акција. *(на Рафал и Скош)* Што е со вас другите, ние немаме ништо со неговото убиство на Американката. Тој треба да плати. Само тој. *(долго молчење)* Никој не му нареди да убие.

**Питон:** *(предизвикувачки)* Значи? Решете се! Испорачајте ме. Можете дури да кажете дека бев шеф. *(долго молчење)*

**Скот:** *(на Жан)* Никогаш не сум те видел вака упорен.

**Боб:** *(на Жан)* Знаеш зошто те слушавме? Од мрзливост. Кој те произведе во газда?

**Жан:** *(малку се двоуми)* Јас сум тоа по раѓање.

**Питон:** Како француските кралеви.

**Жан:** Токму така. Имам право да бидам газда бидејќи ја прифаќам таа одговорност. Зад мене сте вие, знам, луѓето од мојата банда, и сите крадци, обивачи, мангупи, убијци на Франција. И кога еден човек ќе ме изневери, имам право да му судам.

**Боб:** Кралевите се свргнуваат од престолот и се гиљотинираат.

**Жан:** И тоа го знам. Се обидувате да се побуните? Слушајте го гласот на разумот. Ако ни остана уште малку живот, да се договориме да има што помалку штета. Ритон? Слушај, Ритон, предмалку реков дека ти си виновникот бидејќи нè приморуваш да поверуваме дека ти си ја убил Американката. Ќе ти направам услуга: признавам дека сомнеж постои. Ајде да играме покер во вината. Картите нека кажат, чесно.

**Боб:** Ги одбивам картите, премногу сум силен на карти. Со парите собрани од мојата вештина, ние и почнавме, не заборавајте.

**Жан:** Ноќва ќе играме чесно. Меѓу нас. Претпостави да ти ја препуштам командата. Ти ќе изигруваш шеф. Ти ќе бидеш одговорен. За тебе ќе се зборува. Ако пајканите нè пропуштат без пукање, го полагаме оружјето. Еден од нас самиот себе си се обвинува - еден од нас, не обврзно ти - го презема убиството на девојката. Од затвор ќе излеземе и ќе можеме да го организираме бекството на обвинетиот.

**Боб:** Невозможно.

**Питон:** Пушти го да зборува.

**Боб:** (на Ритон) Не го слушај. Тој очекува малку пријателство од луѓето. Мало интермецо од нив, а од тоа мораме да се одрекнеме.

**Жан:** Боб е тврдоглав. Би сакал да те повлече, но - загубени сме. Ритон, ти ме знаеш. Би можеле да се бориме? Да се тепаме? Да скинеме неколкумина? Но, веќе со денови се двоумиме, се прашуваме, се преиспитуваме, наслушнуваме, се сомничиме...

**Боб:** Колку што атмосферата е потешка, дотолку подобро. Кога вдишуваме смрдеа, тоа нè зближува и одвојува од другите луѓе. (на Жан) А за тоа и ти нешто придонесе.

**Жан:** (на Ритон) Не го слушај. Прифати го мојот предлог. Гледаш дека те обвинува.

**Боб:** Не го обвинувам, само ги разграничувам одговорностите. Секој од нас носи леш на рацете. На рацете полни со прстени лешот на госпоѓицата.

**Жан:** Пред судот...

**Боб:** Судот, Ритон, пред судот! Смири се, нема самиот да го носиш товарот на нашите злостори. Сите заедно ќе го направиме тоа.

**Питон:** Дури и ако играме карти, оној што ќе биде одреден можеби нема да сака да се предаде. Можеби

ќе се повлече во последен момент.

**Жан:** Да ја пробаме среќата.

**Питон:** Не сум сигурен дека другите ќе прифатат да играат.

**Браво:** *(влегнува шанцувајќи со полицаецот)* Јас одбивам.

**Жан:** Ќе те натераме.

**Браво:** Му одговарам на Ритон. Само нему. Тој нема право да одлучува. Се гордеете со Рафал но знаете дека бандата - или здружението на разбојници, како што ќе рече судот - постои дури откако сме затворени во хотелов. Всушност, откако сме заробеници. Тоа го дознавме преку радиото, радиото ни го наметна братството. Веќе две години се обидуваме да се организираме, безуспешно. Ноќва лошата среќа нè поврза. Зла среќа нè спои. Бандата, за која што сонувавте, почна да постои а вие веќе сонувате како да ја уништите. Momци, вие жестоки, ужасни момци - не сте достоини за несреќава.

**Жан:** Бандава ќе постои и кога ќе бидеме во затвор.

**Браво:** Нема. Не волку силна. Тоа го сакавте, Рафал? Сега кога постои, вие треба... *(последниот зборови ги изговара шивко)*

**Питон:** Што? Ајде, гукни.

**Браво:** *(шивко)* Да се жртвувате.

**Питон:** Приказни. Колку да се дрдори.

**Браво:** Замолчи или јас ќе проговорам. А? Се двоумиш... Ритон, не би сакал тие да те повлечат. По она што јас го направив... не смееш да потклекнеш.

**Жан:** Биди разумен. Зошто да не се предаде на полицијата?

**Браво:** *(со насмевка)* Да се предам? Нему во прегратка? Тука ме затекна, немој да се буниш.

**Жан:** Нашите услови нека им ги пренесе на своите другари.

**Полицаецот:** Јас не се одвојувам од вас.

**Скот:** Ако сакаш сигурно да цркнеш, тоа можеше и во полицијата. Можности за умирање има колку што сакаш.

**Полицаецот:** Тоа не е исто.

**Скот:** Туку?

**Полицаецот:** Како да ви објаснам... Не знам што се случило. Се обидов да станам она што сте вие. Тешко е да се биде полицаец. Тој товар ме кутна од другата страна.

**Боб:** И упадна меѓу нас?

**Полицаецот:** Веројатно. Сега сите мислат дека сум мртов, а јас пукав.

**Жан:** Твоите другари тоа не го ни насетуваат. Никогаш не би се посомневале.

**Полицаецот:** Кога би можел да зборувам! Јазикот ми е залепен, устата исушена. Полицаецот знае само за шаблонските реченици на извештаите и записниците. Инаку би ви раскажал како гориме од желба да ве ликвидираме, вас гангстерите, но не за да ја провериме својата сила туку за да ја загубиме. Кога ме фативте, ме опи тоа што сум на седмиот кат, со вас.

**Боб:** (цинично) Волшебно!

**Полицаецот:** Волшебно. Да се пука во другарите - тоа е голем пресврт. Прекрасно е да се биде на покривот, да се биде мета, но од сè е најслабок преминот на другата страна. Можеби тоа наскоро ќе го дознаете. Можеби тоа веќе сега го знаете.

**Пјеро:** (влегувајќи) Јас те разбираам. Полека се лизгам кон она спротивното.

**Полицаецот:** Сум видел толку типови како вас за кои што љубезноста кон пандурите беше вистински одмор. Не поради парите, си имаат тие чест, туку за стисокот на рака би ја продале и сопствената мајка. Можеби јас пукав во неа. Сето тоа е малку важно.

**Жан:** Полицијата...

**Скот:** (ѝо крај радиоѝо) Слушај.

**Глас од радиото:** ...веќе нема надеж. Ништо не се знае за невината жртва. Никаде не може да се види. Се претпоставува дека тие имаат радио-приемник и управата на полицијата порачува, на молба на сер Крафорд, дека нападот врз седмиот кат ќе биде одложен за два часа доколку се докаже дека неговата ќерка е жива и здрава. Инаку, исклучително силни полициски одреди, наспроти сите околности...

**Питон:** Гаси.

**Жан:** Додека целата полиција нè обиколува, вцицува, со што се бавите вие?

**Пјеро:** (исѝајувајќи) Се насмевнуваме.

**Жан:** Твојата лудост нема да нè спаси, Пјеро.

**Пјеро:** Ти, Џони, мислиш дека јас сум луд? Ти кого тој го сакаше повеќе од другите. Од вчера го барам брата си, а каде можам да го најдам освен во себе? Сакам тој да живее.

**Питон:** Уште два часа?

**Пјеро:** Нека живее само уште еден час. Момци, не лишувајте го од еден час живот на земјата. Помогнете ми.

**Жан:** Не можеме да го дигнеме од мртвите.

**Пјеро:** Ќе го подигнеме. Го земам тоа на себе. А вие помалку ќе се јуначите кога тој ќе биде тука. Се плашите од него. Се плашите и од неговите прамени. (ѝодига ѝрамен од челоѝо) Од неговите намуртени



веѓи. Се плашите од неговиот мир. Се плашите од неговите бесови. Се плашите од неговите тупаници. Се плашите од неговите бутини. Ќе ги заборавите ли своите стравови пред него? Се плашите од неговиот гард. Неговиот гард! Погледнете ме! *(на Жан)* Брани се!

**Боб:** *(го исцрпава)* Не, лактот малку пониско. Вака.

**Пјеро:** Ногата. Левото стапало. Секогаш положено врз светот, како да е грешка.

**Боб:** Малку напред. *(кликнува пред него)* Малку вполе. Левото колено секогаш е малку свиткано. Браткото се ниша кога чекори, градите му се брануваат.

**Пјеро:** Градите ми се брануваат. Стигам. Стигам меѓу вас.

**Жан:** *(на Ришон)* Кажите му да престане.

**Боб:** Зошто, тоа ве привлекува? Ако го сакал брата си, природно е сè уште да го бара. Тоа што го прави тебе те плаши? Во најголема неволја што ти би се обидува да станеш, и каде, каде би барал да се сокриеш? *(на Пјеро)* Продолжи. Со едната рака секогаш в џеб.

**Пјеро:** Моите очи? Моите ужасни очи. Моите гледалки, фарови! Момци, ви го носам братот. Го пренесувам. Ви го подарувам. Мене, Пјеро, ме убиваат. Мене ќе ми донесувате ружи и венци. Со едната рака в џеб. Ја ставам раката в џеб. А насмевка? Насмевка, ортаци? Мислите дека на земјата се враќам без насмевка? Секогаш ги покажував забите. Прекрасните заби, како што зборуваше забарот кога ги ставаше златните навлаки. Поздрав. Поздравете ме.

**Полицаецот:** Здраво, Деде.

**Жан:** Престани.

**Питон:** Пушти го.

**Пјеро:** Здраво, пријателчиња. Се враќам од далеку. Би можел да ви зборувам за смртта, таму каде што го оставив брата си. Смртта траеше долго. Морав да се одлепам од некого што сакаше да живее наместо мене. Да се одлепам од својот братко, и - успеав. Гадна работа. Ве видов. Доаѓајќи кај вас, предмалку, мислев дека нема да успеам да ја ставам ногата на последното скалило низ кое се симнува мојот брат. Но вие бевте тука да ме извлечете. Џони!

**Жан:** Смири се, Пјеро. Мораме да видиме како одовде да излеземе.

**Пјеро:** Каде? Кога веќе нема излезни врати, треба да се најде нешто друго, да се избега на друга страна. Но веќе не се плашам од ништо. Во мене е силата на Деде. И сега тебе ти велам, ти велам, Џони: имам храброст.

**Жан:** Замолчете го, добога! Закутете го! И вклучете го радиото.

*Му приоѓа на радиото. Пјеро му ја граба машинката од раце. Боб ја презема од рацете на Пјеро.*

**Пјеро:** Да замолчам! Се осмелуваш тоа да го бараш од мене, ти?

**Боб:** (на Жан) Дај. Готов си.

**Питон:** (на Боб, земајќи ја машинкаџа) Дај. Отсега слушаме само рафал. Тој е главен. (на Рафал) Не тебе, гаду, туку рафал. Тој командира.

**Боб:** Ни останаа уште два часа живот.

**Рафал:** Не можеме лешот да го шетаме по балконот.

**Жан:** Предајте се.

**Питон:** Ти си разоружен, веќе немаш право на збор.

**Полицаецот:** А зошто мртвата жена да не ја прошетаме по балконот.

**Боб:** Би било забавно да ја пуштиме бавно да им се струполи врз муцките.

**Питон:** (на Боб, ѝокажувајќи кон Рафал и Жан) Водете ги. Таму, да. Во собата кај госпоѓицата.

**Жан:** Пуштете ме да поминам.

**Боб:** Се плашиш? Пред да минат два часа, ќе бидеш како неа.

**Браво:** Не толку убав.

**Боб:** Кој знае? (на Жан, грубо туркајќи го) Влегувај!

*Жан влегува во собаџа, Боб оди ѝо него и му се заканува. Осџанувааџ Скоџ, Пјеро, Рафал, Полицаецот, Браво, Риџон.*

**Питон:** Договорено? Нека нè среди полицијата. Никој нема да попушти.

**Браво:** Жал ми е за вас. Се плашите. Уште одамна ќе ги земев врз себе сите ваши злостори, мошне горд, мошне среќен да ги понесам - да сте мажи.

**Питон:** Почитувај го молчењето на другите. Ќе поцркаме, доста со закани, смирете се.

**Браво:** Ти тоа никогаш не си го знаел.

**Питон:** Од вчера...

**Браво:** Вчера? Не смееше ни да сирнеш.

**Питон:** Таа се открадна. Се спрепна од креветот. Падна. Не знам дали од љубов или за да умре тивко. Не збори дека не сум смеел. Колку жени сум скинал, бројот не им се знае. Ниедна не ме допрела.

**Браво:** Твојата ладнокрвност е позната. Твојата суптилност исто така. Господинот е близок до височините. Но јас да не налетав...

**Питон:** Женската ќе скинеш во секој случај.

**Браво:** Допушти малку да се насмеам. И смири се, твоите рачишта ми беа потребни. Ако тоа може да те утеши, мислев на твоите ужасни рачишта.

**Питон:** И ти имаш лично оружје: убавата змиска глава, бледото лице, бесот, лавата, отровите...

**Браво:** Не и твојата сила. Но ја користам подобро отколку што мислиш. Во сите работи бев со тебе: да те поддржам. Потребен ви е, за да ви помогне, неуморен поглед што ве носи. Ритон, јас сум крпа!

**Скот:** Кој ја уби?

**Браво:** Не е важно. Не сум јас, човек, Ритон, вљубен во друг човек, туку човек вљубен во авантурата, која што никој друг не беше во состојба самиот да ја изведе. Затоа сакав, секогаш и во секој случај, ти да одиш до крајот на моите сили. Јас ви укажав на најсуровата цел, најопасното средство. Мојата храброст и мојата суровост ноќва лежат во зборовите на презир кон тебе. Твојот кукавичлак ми допушти да ти ги наметнам најтешките работи. Вчера твојата маса од коски и месо ми даде сила да го довршам она што ти го одбиваше.

**Рафал:** Ти ја уби?

**Браво:** Ме испитуваш? Вие навистина замислувате дека ќе цркнете славни? Бидејќи го растурих Ритон, ќе те оставам сосема сам, во недоумица. *(Браво сејшо преоѕианашо време ќе гледа кон ошворенаша враша во која влегоа Жан и Боб)* Можев да ви бидам жена, бидејќи од жени се лишивте дента кога во затворот е оформена бандата. Можев - требаше - да носам фустани; се одреков од нив, се одреков од тоалетот во кој ќе бев поубава од умрената. Ноќва, дечки, станувам мома што бие бој.

**Рафал:** Кој ја уби?

**Браво:** Јас. Сакав да ја пресечам отстапницата. Ги запалив мостовите. Разбирате? Сега навистина сте во опасност. Не е Рафал тој што ја скина. Јас. Сосема сам. Беше облечена за бал. Сега кога е соблечена, сакам...

**Питон:** Не пипај!

**Браво:** ...да ја украсам нејзината убава глава. Да ги распоредам кадриците, да ги исправам наборите. Ќе ја исчешлам, намачкам, позлатам, напудрам, намирисам, украсам со цвеќе... цвеќе имате.

**Скот:** Во апартманот 723, на махарацата, има вештачки ружи.

**Браво:** И негови смарагди.

**Скот:** Сафири, Браво. Смарагдите се зелени.

*Од еднаш насшайува мрак.*

**Полицеацот:** Рефлекторите! Исклучени се рефлекторите. Запалете!

*Скош ја ѝали свешлинаша. Се ѝојавува Американкаша, едно ладало го крие долниош дел од нејзиношо лице. Боб ја ѝридржува.*

**Питон:** Вие!

**Боб:** Спремна е.

**Полицаецот:** Без грешка. Убава е.

**Питон:** Вие, Џони!

**Скот:** Фантастично, Џони! Божествено ја носиш тоалетата. Ти го нашминка, Боб?

**Боб:** Не беше лесно. Моравме да & ги скршиме градите и да го скинеме фустанот. Времето истекува. Ги исклучија рефлаторите. *(на Жан)* Напред.

**Питон:** Не допирајте го.

**Боб:** Треба да се придржува. Блед е. Блед е срамот или ужасот при помислата дека треба да се појави на балконот. Ќе го поведеме.

**Питон:** Без моја наредба? Џони, не сакав да те облечат во женско. Тоа не е мое.

**Боб:** Не се труди. Мутав е. Бесот и срамот - или неговиот нов лик - му го пресекоа здивот. Мојам јас да одговарам наместо него. Што сакате да знаете? Ако полицајците ја здогледаат Американката, ќе ни подарат уште еден час, да го искористиме. Личи, зарем не? *(на Жан)* Напред!

**Питон:** Не го удирај. Ти забранувам...

**Боб:** Милостив си кон својата жртва. Зошто не & ја понудиш раката.

**Питон:** Гаду!

**Скот:** Полека, Ритон. Почитувај ги правилата. Нашата чест, госпоѓо.

**Боб:** Госпоѓице! Вклучете го радиото. Музика! Да се умира!

**Скот:** *(ош како го вклучува радиошо)* Моцарт! *(на Жан)* Ако ве дочекаат со восклиции, отпоздравете!

**Боб:** *(на Жан)* Чекори полецка, како во црква. Намести ја чипката.

**Питон:** Пушти го.

**Браво:** *(на Ришон)* Се плашиш дека потполно и конечно ќе се претвори во жена? Или во леш? Те лути кога има среќа да изгледа вака убаво. Толпата ќе плеска, а јас, единствениот пат кога можев да облечам фустан, добив поповска мантија, при пљачката на сакристијата.

**Боб:** Нема никакво сомневање. Тоа е таа. Ритон, ја препознаваш? Нејзините убави сини очи.

**Браво:** Обраќајте & се учтиво. И не ја буткајте. Сè уште не & е јасно дека фустанот е тесен.

**Питон:** *(на Браво)* Се светиш! *(на Жан)* Излегувај на балконот.

**Браво:** Се одмарам. *(на Жан)* Напред, марш, губре!

**Питон:** Навредуваш како што ја навредуваше и пред да ја убиеш. Отсекогаш си бил прост со жените. На истиот начин ја злоставуваше и пред да излезе на балконот за да бара откуп. А после, веднаш потоа ја задуши.

**Боб:** Подоцна ќе му допуштиме сето тоа да го повтори. *(на Браво)* Израмни ги наборите. Така. Само ти фалат игли во устата.

**Питон:** Губете се.

**Боб:** Тргуваме.

*Боб и Пјеро го ѓридржуваат Жан и ѓргнуваат кон балконој.*

**Браво:** *(на Ришон)* Таа воскресна. Исто како порано, кога ја положи на креветот. Малку потажна ноќва, затоа што е задавена.

**Питон:** Немате милост. Кучиња.

**Скот:** Би ти советувал блага насмевка, Ритон. А потоа суровост. Погледни, ма погледни ги само! Ова веќе си го видел во филмските новости, кога старата кралица Мери го поздравува народот. Ноќва е свеченост на Јубилејот. Да живее кралицата!

**Полицаецот:** Во вакви прилики се пука од топови.

**Браво:** Вклучете го радиото.

**Скот:** Не уште. Чекајте да се врати.

**Браво:** Слушајте. & се восхитуваат.

*Жан се ѓојавува, го ѓридржуваат Боб и Пјеро.*

**Скот:** Музика! *(свадбен марш од радиошо)* А сега игранка!

ЗАБЕСА

## ВТОР ЧИН

*Жан, сè уште облечен во женско, наведнат над Рафал му ја превива главата.*

**Полицаецот:** Куршум помалку во стомакот на некој полицаец.

**Питон:** *(на Жан)* Пушти го да цркне кога тоа си го бараше.

**Скот:** Госпоѓицата нека ги превива ранетите. Тоа е нејзината улога.

**Питон:** Не се надева таа дека ќе го спаси Рафал. Самиот, во страв, си ја чкрапна машинката себе си во глава.

**Браво:** Не разбирам како можел да промаши. Кога човек навистина сака да заврши со себе, тој во тоа и успева.

**Скот:** Тоа е барем јасно. Рафал се надева дека ќе ги разоружа пандурите. Сака да ги разнежи и дури да ги

натера да го изнесат на носила. Така сигурно би го избегнал ќотекот. Ако размислиме, начинот е згоден за сите.

**Питон:** Убаво би било полицијата да нè одвезе со една од болничките коли долу со кои ги пренесуваат онесвестените.

**Полицаецот:** Убаво би изгледале! Ве предупредувам: дури и на издишување, не сметајте на сомилост од пандурите: пандурот е без милост. И сè што може да се заклучи од постапката на Рафал, е дека сме покуси за еден куршум.

**Питон:** А јас тврдам дека не ќе е баш глупо ако се...

**Браво:** ...унаказиме! Не сакам ти да се унаказиш.

**Скот:** Потребна е вештина да се раниш без голема штета.

**Питон:** Можеме себе си да си пукаме во нозете. Или во ребрата, или под кожа.

**Браво:** Ритон, чувај ја својата убава муцка, остани така убав. Убав до крај.

**Питон:** Јас, убав?

**Браво:** Убав си, Ритон, твојата убавина ме држи. Таа на сите ни беше поддршка.

**Питон:** *(се гледа во огледало)* Навистина? Дојде времето да ми послужи. Сега, Браво, треба мене да ми користи. Смири се, ќе ја сочувам недопрена за подобро да ме заштити. Ќе се тргнам зад неа, се обвивам со неа и сите ве заборавам.

**Браво:** Освен мене, Ритон.

**Боб:** Зошто? Господинот е самиот со себе, се огледа во сопствената слика. Ја гледа в очи и се стопува со неа.

**Питон:** Па што? Страв ми е? Страв ми е.

**Боб:** Не лути се, инаку несомнено ќе почнеш да трепериш. Смири се.

**Полицаецот:** Сите вие сте крпи! Повеќе ја сакам полицијата. Се знае што се работи и на што се изложуваш, а пред сè го презираш светот без остаток, целиот свет, а особено оној кого го заштитуваш. За нас нема крупни наслови по весниците, ни фотографии, ни песни, ни стихови, ме слушате, кои ги воспеваат нашите подвизи. Ние сме вашата сенка. А кога се најдов меѓу вас, гледам дека сум меѓу кукавици, слаби типови, лажен сјај. Нè мобилизираат, се палиме на вашите авантури, за вас се зборува. Чујте!

**Глас од радиото:** ...злостори, кои ќе ги одведат до неизбежното сечиво...

**Полицаецот:** Неизбежно! Ете што се зборува за вас!

**Глас од радиото:** ...во неколку колони, од венците на дрски наслови, од подвизите на бандитите се црнеат вечерните весници...



**Полицаецот:** Венци, наслови, мрак, дрскост - ете што се зборува за вас. И кога јас и би сакал да ви помогнам да го носите тоа...

**Скот:** Ние те откачуваме. Премногу благородност нè гуши.

**Полицаецот:** Немате сили да издржите. Ви ги нудам своите мускули, челични мускули, своите тупаници, листовите, рамената, а вие одбивате.

**Скот:** Ние не делиме.

**Полицаецот:** Не разбираш. Ако ви помагам, не го правам тоа од желба по слава, туку од почит кон она што го претставувате.

**Питон:** Пушти нè. Ние своето го завршивме. А ти премногу пљампаш.

**Полицаецот:** Цркнувате! Цркнувате од страв!

**Питон:** Ти не си правел како нас. Никогаш целиот не си бил во едно доживување, од кое не можеш да се отплеткаш. Никогаш не си се фатил во сопствената мрежа. Никогаш не си морал сосема сам да се бориш против полицијата и сето она што таа го претставува.

**Полицаецот:** Направив и повеќе од тоа: вчера ги пробив сопствените полициски кордони. И дојдов кај вас. За тоа требаше друга храброст од вашата.

**Скот:** Тоа е само твоја работа, храброста во чиста состојба, која дотолку повеќе те краси.

**Питон:** Тоа не ти го дава правото да зборуваш во името на другарите. А секако не правото да ја земеш власта.

**Полицаецот:** Навикнат сум на дисциплина.

**Скот:** А ние на насилство.

**Полицаецот:** Ма слушајте ме, добога! Знаете добро дека вие стигнавте таму каде што сакавте, но јас не. Јас преминав од полицаец во гангстер. Се превртев како ракавица и ви го покажувам наличјето на полицаецот - гангстер. Полиција. Вистинската полиција! Во неа бев две години. И ја сакав, момци, и сè пострасно ја сакам откако пукав во неа. Апсев, прогонував, убивав типови како вас. Учествував во рации, изнудував спонтани признавања, работев против вас до границите на сопствените сили, сè до моментот кога сфатив дека не можам да отидам понатаму - потсетете се дека бев првиот полицаец што ја проби вашата линија на оган - не можав да отидам понатаму во суровата служба во корист на граѓаните. Ја допрев границата, линијата на разграничување со вас, а кога таа линија ќе се пречекори, ете ме меѓу вас. Ме разбирате? Не? Не можете. Добро, веќе нема да објаснувам и мирно ќе се сместам кај вас. Но и тука ќе го имам првото место.

**Боб:** Треба да го освоиш.

**Полицаецот:** Тоа ќе биде лесно, веќе немам што да загубам.

**Скот:** А потоа, очајувањето помага. Во секој случај.

**Полицаецот:** Веќе долго работам на заштита на фраери, заштита на киднапирани деца, нотари, рекеташи, дами во чипка, милионерски принцези!

**Жан:** *(со ѝолуреверанс)* Како мене!

**Полицаецот:** *(оди кон него)* Како тебе, кукло. Но не плаши се, не сум јас побунет роб. Не урлам од омраза туку од љубов.

**Жан:** Вие сте луди! Не го пуштајте...

**Полицаецот:** Луд од надеж. Сеедно ми е што му зборувам на празниот фустан, накитот кој е врз ништо, ладалото кое ништо не крие. Има доволно лутина и бес во мене сè да замислам. Ќе те грабнат а ти мислиш дека ќе се извлечеш поттикнувајќи нè едни против други?

**Жан:** Се задоволувам со неподвижност. Едвај и да зборувам.

**Браво:** *(на Жан, иронично)* Брани се. Имаш ти оружје. Заводливите погледи.

**Полицаецот:** Нејзините погледи! Љубоморни се! Премногу долго сум лишен од раскошноста на твојот татко и твојата, раскошноста на цела Америка и сите ваши банки. Денес триумфирам.

**Питон:** *(на Полицаецот)* Да не си го пипнал!

**Браво:** Зошто? Сега си нејзин заштитник? *(на Полицаецот)* Не слушај го, слушај го само своето срце. Во право си, биди крволочен. Ужасен. Уништи ја. Но направи го тоа мирно.

**Жан:** Набљудувајте ме ако се плашите од нешто. Впрочем, од што би се плашеле кај мене?

**Браво:** Госпоѓицата е можеби безопасна. Госпоѓицата е нежна и одбива промискуитетност?

**Жан:** Уште ништо не е загубено. Сè уште можат да се средат работите.

**Полицаецот:** Да се среди што? Јас сум изгубен. *(со движење)* Не отстапувај. Во секој случај, ти си мој. Веќе премина од позиција на крал во состојба на жртва. Преобразбата се одигра пред моите очи. Дури видов дека тоа малку болеше, па одеднаш се преврте: стана онаа што ја убиваат. Се чувствувааш добро во својата кожа? А сега мене ќе ми послужиш. Не отстапувај.

**Боб:** *(на Ришон, кој сака да се замеша)* Пушти го. Сега веќе е предоцна.

**Жан:** *(ошстџајувајќи кон ѝрозорецот, урла)* Вие... Што? Сакавте од мене да го направите она што сум сега? Прифаќам, вие сте мажи а јас кралица на балот. Тогаш пуштете ме. В ред, ја прифаќам одговорноста за своите фустани, блузата, велот, движењата! В ред, јас сум онаа што ја прогонувате со својата омраза и очекувам еден од вас повторно да ме убие. Не воздржувајте се.

**Полицаецот:** *(бркајќи го)* Се согласувам, јас ќе ја завршам работата.

**Жан:** Нема да се осмелиш. Премногу сум убава.

**Полицаецот:** Напротив. Тоа ќе ми даде срчаност. Не ме одбивај, еве стигам.

*Исчезнуваајќи на балконој меѓу два прозорци, се слуша испирел.*

**Пјеро:** Мислам дека овој пат разбраа.

**Браво:** Цајканот е машко.

**Боб:** Ти би го присвоил?

**Браво:** Тоа веќе е направено. Учествував во неговата авантура, од почеток до крај го следев.

**Скот:** Ги заслужи своите ширити. Радиото ќе каже. *(го вклучува радиото)*

**Глас од радиото:** ...од многу други причини. Оваа гротеска, мрачна маскарада, мораше да се заврши пред носот и очите на полицијата хипнотизирана од толкавата дрскост. Најсмелите гангстери, кои се и најхрабри, треба тоа да се каже, станаа уште поодвратни извршувајќи го овој пеколен колеж. Никаква сомилост...

**Полицаецот:** *(влегувајќи)* Сега сум разоружан. Му го степав последниот куршум.

**Питон:** Можеме да бидеме сигурни дека за десет минути ќе бидат овде.

**Полицаецот:** Па што? Ни останува уште да нè потпаат? Тебе не ти е до тоа... да го запознаеш џелатот?

**Скот:** Зошто да не? И за него сите сонувавме. Веќе подолго време тој е предмет на нашите разговори и шеги, тој ни стана најголемата желба.

**Полицаецот:** Имаме уште некој куршум? Пјеро? Внимавај на скалите. Застани ги. Држи се до последниот здив.

**Пјеро:** Нема веќе многу нешто во мене да се убие. Стигнав до крајот.

**Браво:** Дотолку подобро. Јас не жалам за ништо. Животот ми варничеше во тешките пресметки.

**Полицаецот:** *(на Риџон)* Да ги потепаме што повеќе кога ќе се појават. Угоре по скалите мораат да одат полека.

**Питон:** На Скот му остана еден куршум, еден на Пјеро, еден на Браво, еден на Боб, еден мене, вкупно пет.

**Полицаецот:** Барем петмина да убиеме.

**Боб:** Заостануваш во уживањето. Сега би ја дуплирал брзината.

**Питон:** Тоа само би ги разбеснело против нас.

**Полицаецот:** Ни останаа уште десет минути живот, нека бидат блескави. Организирајте се за последната крвава игра.

**Боб:** Пет минути! За тоа време ништо не можеме да си дозволиме, никаква нова раскош. Фатени сме во стапица, приклетшени.

**Скот:** Ни остана шанса за уште едно задоволство...

**Браво:** Што? Зборувај брзо. Кое?

**Скот:** А тоа можеби би можело и да ни послужи.

**Питон:** Овде? Тоа би била една мала предност...

**Скот:** Себеси да си дозволиме раскош на кукавичлакот.

**Полицаецот:** Што сакаш да кажеш со тоа?

**Скот:** Ти за тоа не можеш ништо да знаеш. Но ние можеме. Целиот свој век знаевме за дрскост, смелост, прчење, смртоносна парада, и никогаш не можевме да потклекнеме. Никогаш.

*Боб го вклучува радиоџо.*

**Глас од радиото:** ...нивната дрскост е славна. Тие бандити, по многу нешта одвратни, познати се по исклучителната храброст. Како е изведен грабежот на девојката? Тие чудовишта со насмевки...

**Скот:** (*уџаџа*) Ете што се зборува за нас.

**Боб:** Весниците за тоа пишуваат и повеќе и поубаво. Го издржавме ударот. Меѓутоа, не беше ни пријатно ни лесно да се личи на сликата за себе.

**Полицаецот:** И што тогаш? Белки нема сега да се откажете? Пред целта? Цел живот работевте за таква улога. Златна улога. Улога на ѕвезди. И сега сакате кукавички да капитулирате!

**Питон:** Што нè боли уво што ќе бидеме кукавици? Ти гледаш некого или нешто од што би се плашеле? Јас не гледам.

**Браво:** Би сакал да знам што чувствува човек кога решава да се предаде. Ќе се предадеме, така, момци?

**Пјеро:** Но зошто?

**Браво:** Затоа... затоа... за последен пат да ги зафркнеме цајканите, правдата, буржуите, фраерите, последен пат да ги насанкаме во гомна, за со нивните гомна да ја замачкаме премногу убавата слика што тие ја имаа за нас.

**Скот:** Знаете ли дека тешко ќе биде да се изведе капитулацијата, до крај? По апсењето доаѓа самицата, потоа судењето, потоа...

**Браво:** Па ти се исплаши? Кажи. Целатот? Дотолку подобро. И за него ќе сочувам милност.

**Полицаецот:** Јас ќе ве спречам да потклекнете. Јас останувам. И тоа неумолив.

**Питон:** Ти веќе немаш ништо со нас.

**Полицаецот:** Што ќе биде со мене? Премногу си ја збрзав работата. Вчера бев на онаа страна. Утрово пукам врз полицијата. Се уништувам за да станам некој друг... А времето е кратко.

**Глас од радиото:** ...пожарникарите се обидуваат со скали да се качат низ ѕидовите на четирите фасади.

Операцијата ја изведуваат сложно. Секој пожарникар е заштитен од еден полицаец вооружан со бомби.

**Полицаецот:** Пазите на прозорците. Боб, оди на јужната фасада. *(на Скош)* А ти...

**Скот:** Веќе никој нема сила да се мрдне.

**Полицаецот:** Одбивате.

**Скот:** Полека но сигурно нè зафаќа кукавичлакот.

**Полицаецот:** Тие ќе бидат овде за десет минути.

**Боб:** Па што? Мене веќе преку глава ми е да бидам она на што тие ме принудија.

**Полицаецот:** Кој те принуди? И на што?

**Боб:** Цајканите. На претерана воздржаност, на премногу строгост. Поради нив се трудиме да бидеме толку убави, толку жестоки? Тоа е придонес кон нивната дисциплина и нивниот стил.

**Полицаецот:** Скапо ќе го платите ова попуштање.

**Скот:** Што? Со мене е готово. Се препуштив и тонам. Веќе чувствувам како самицата нежно ми ги влажни стапалата. Мирот веќе ми ги достигна листовите. *(ја сѝушѝа машинкаѝа)* Ете!

**Боб:** Скот, дали е гадно? Стварно те смирува?

**Скот:** Ништо не може да се напушти без жалење, но ќе ви биде полесно кога и вие ќе го направите истото.

**Питон:** Момци, обидете се да издржите до крај!

**Браво:** Ти потклекнуваш дури и во стравот. Не си во состојба да го доведеш до крајната граница. Сакаш да ти помогнам?

**Питон:** Како весниците ќе ве исплукаат! Веќе ги гледам текстовите. Со фотографии.

**Браво:** Тоа се бара. Ќе се собереме, да бидеме што помалецки. И најпосле сосем ќе излеземе од дивовите коишто бевме. И ќе живееме некој друг живот, некаде другде.

**Питон:** Во срамота.

**Браво:** Зошто да не? Како и другите, имај храброст да бидеш кукавица.

**Полицаецот:** Расправате, расправате а тие вие се качуваат по сидовите. Цајканите се качуваат низ вашиот споменик а вие тука филозофирате. Одите на прозорците. Браните нè.

**Боб:** Ми се допаѓа да ги дигнам рацете. *(го исѝушѝа оружјеѝо)* Пуштете сè!

**Питон:** Слушајте, момци, има уште нешто: не можеме да се симнеме на улицата во фракони, ќе ни се смеат в лице.

**Боб:** Како стојат работите...

**Браво:** Па што, утро е. Време кога ноќните птици се враќаат дома. На спиење. А ако цркнеме веднаш, нема ни да знаеме дека се одмараме.

**Питон:** Држете се уште малку...

**Боб:** За мене не доаѓа предвид да си го собирам пиштолчето. Јас дигнав раце.

**Питон:** Скот!

**Скот:** Вашите приказни ме заморуваат. Токму ја подготвувам својата одбрана.

*(Браво го вклучува радиоџо)*

**Глас од радиото:** ...на претпоследното одмориште група полицајци се распореди за конечен напад. За некоја минута гангстерите ќе ги дигнат своите крвави раце. Тоа ќе биде срамна капитулација. Потта...

**Полицаецот:** Ме напуштате? Останав сам.

**Браво:** Земи ги машинките и брани се.

*Му ја фрла машинката. Полицаецот се премислува, џоџо ја зема. Се слуша исџрел.*

**Полицаецот:** Пјеро! Гледај на скалите. Пукај во нив. Сите потепај ги! Пукај.

**Пјеро:** Внимание, момци, нишанам.

*Исџрел. Во огледалото слика на Пјеро кој џаѓа.*

**Питон:** Тука се. Побрзајте. Фрлете го оружјето! Рафал, фрли го оружјето!

**Полицаецот:** Рацете во вис! Не мрдајте. Ни збор. Не се шегувам. Јас ве заробувам.

**Питон:** Нè напушташ? Ти кој...

**Полицаецот:** Имав сè, момци. Сега заборавам на прославата и му се враќам на редот. Не мрдајте или пукам.

**Питон:** Зарем веќе!

**Боб:** Нема да можеш. Бевме другари.

**Скот:** Фино одиграно.

**Полицаецот:** Не играм. Никогаш и не играв. Предмалку бев со вас. Ве подржував. Вашиот кукавичлак ми се гади. Рацете горе!

**Боб:** Кога твоите другари ќе слушнат како се настрви врз нив...

**Полицаецот:** Нема да кажете ни збор.

**Питон:** Аха, ќе се срамиме!

**Полицаецот:** Никој нема да ви верува. А ако зуцнете и збор... *(нагло џрекинува)* ...Гадови! Рацете горе. И не се обидувајте ништо или ќе ве почистам. *(од џрозороџ)* Ајде, момци. Комплетно се готови!

ЗАБЕСА

*Превод: Аббе Бузони*



# Скопски раскази



Во рубриката “Скопски раскази” пак пренесуваме расказ од еден веќе класик на македонската литература, Влада Урошевиќ, и од една млада девојка, Веспа Демонковска, која токму има доволно “поетолошки” сличности, но и доволно благородни разлики во однос на значајниот узор, г-динот Урошевиќ.

На крајот од овој мал блок, пренесуваме дел од текстот - апологија на урбаното на еден од највлијателните српски критичари на литературата, Александар Јерков.

Инаку, расказот на Урошевиќ “Бродот наречен Скопје” (кој може да се гледа и како дел од цела една - романескна?! - низа раскази наречена “Мојата роднина Емилија”) е една од подобрите прози напишани на македонски, расказ исткаен од суптилни маглини низ кои просјајуваат прекрасни јазични проблесоци, како некакви фосфоресцентни јазичиња на егзотични животни (камелеони!?) во потрага по светулки. Таа блага еротска нијанса му дава еден сосема особен шарм на расказот, кој сепак внатре својата одмерена лиричност не ја достигнува острата морничавост (во функција на некаков си драматуршки придвижувач) на Набоков, на пример, од романот “Ада”. А постојат предуслови расказот на Урошевиќ да го споредуваме со “Ада” или дури со славниот расказ на Набоков, “Посета на музејот”; имено, накратко, темата на адолесцентска љубов и атмосферата на некакво каталожко колекционерство или инвентура (на спомените!?), потоа мошне специфичната “музејска” (дали да речеме “надреалистичка”?) атмосфера минуциозно јазички избрусена и од двата автора - ете барем пар бегли (за оваа куса прилика) јазолчиња меѓу тие кривулести и комплексни книжевни дела. Но, мој е впечаток, Урошевиќ не успева величествено докрај да го задржи оној “суспенз” навестен во почетокот и неговиот расказ, и покрај целата јазична брилијантност со која е исткаен, сепак завршува по малку банално, “жанровски”, како некаква младешка носталгична приказна со одвишок ресентиман). Сепак, дури и да се биде на трагата на еден толку голем писател како Набоков не е мала работа, а освен тоа, чинам, Урошевиќ, и покрај суптилните понирања низ историјата на литературата, е нешто повеќе од “човек на трага”, имено автор со веќе зрела и препознатлива поетика, и особено значаен за “новите писателски генерации” кои баш и немаат шанса на македонски да прочитаат добра авторска проза.

(А.Б.)

ПРИ ИЗБОРОТ НА РАСКАЗИТЕ ЗА РУБРИКАВА, И ВО МИНАТИОТ И ВО ОВОЈ БРОЈ, ПРЕСУДНА БЕШЕ ПОМОШТА НА ГОСПОЃАТА ЛИДИЈА КАПУШЕВСКА-ДРАКУЛЕВСКА.

Влада Урошевиќ

# БРОДОТ НАРЕЧЕН СКОПЈЕ

Во ноемвриските ноќи над Скопје се собира огромен, несфатливо голем пласт тешка, есенска магла. Таа се влече низ планинските теснини, ја следи реката, лази незабележливо низ полето, ги обвиткува крадешкум перифериските куќи и наеднаш е на улиците: како непријател што ги измамил градските стражи и се пробил ненадејно низ слабо бранетите места, таа насирнува зад аглите, претрчува преку раскрсниците, ги освојува куќите една по една. Градот нема време да се брани: како стражар кому некој му се привлекол зад грб и наеднаш му ставил дланка врз устата, тој губи здив, прави неколку одвај видливи движења и тоне наеднаш во бесознание. Само ќе се свртиш а маглата веќе покрила сè - ги нема ѕидовите, исчезнува целата куќа, а од осветлениот прозорец останува само нејасна светла дамка ни на небо ни на земја околу која се вијат огромни витли тешка волнеста преѓа.

Во таквите вечери дури и старите скопјани сосем лесно залутуваат: одејќи накај железничката станица, тие се сепнуваат одеднаш пред влезот на паркот, налетуваат на ѕидовите од кејот крај Вардар, кој којзнае како се нашол на нивниот пат, лутаат, пипајќи ги ѕидовите на куќите, низ некои непознати, никогаш видени улици. Тешко се наоѓа сопствената куќа; и таа станала некако поинаква, портата од дворот како да води некаде другаде, дури влезната врата ја враќа сигурноста: конечно сме се извлекле од влажниот хаос, сме се вратиле во сигурноста на јасните предмети.

Во таквите вечери понекогаш можеше да се чуе бродот, неговото трубење ќе ги пробиеше тешките пластови магла. Ќе се повлечеше низ темните, веќе непостоечки улици, и ќе зазвучеше наеднаш мошне блиску, небаре зад првиот ред куќи.

Бродската сирена одекнуваше зарипнато, по малку задушено од маглата,

но беше јасно: бродот бараше пат, се најавуваше, прашуваше нешто, повикуваше кон себе. Тој нестрпливо, упорно трубеше: низ бескрајниот, недофатлив простор полн магла неговата сирена го испраќаше својот повик, бараше одговор, очекуваше некој да ѝ се одзве. Развлечениот, длабок звук патуваше над влажните покриви: во него одекнуваа гласовите на далечни простори, здивовите на други поднебја, бранувањата на тремави мориња. Градот го наслушуваше тој звук без здив, потонат под брановите на маглите, сиот наморничавен од насетените значења што трепереа под навидум грубото и едноставно трубење. Ноќта ја правеше маглата лилава, сина како мастило, модрикава како животнски дроб; звукот се гласеше над градот, ту блиску, ту далеку, како неодложен повик.

Не знам дали знаете: Скопје е град до кој патиштата се пробиваат низ планини. Морето е далеку; до Дринскиот залив, преку албанските планини, по воздушна линија има осумдесет морски милји; до Солунскиот Залив и цели сто и десет. Вардар е река што лете станува мошне плитка и по неа, низ Скопје, не пловеле никогаш ни обични чамци. Сепак, тој брод се гласи понекогаш во градот; неговиот глас го чул барем еднаш секој скопјанец.

Тоа е оној длабок и продолжителен звук што во ноемвриските ноќи се слуша над старата чаршија, над некогашните магаџини со колонијална стока во Железничка улица, но кој продира и натаму, внесувајќи возбуда и немир во куќите обвиткани со магла.

Во таквите ноќи, наслушувајќи го тој далечен звук кој напати не се разликуваше од другите шумови на градот, но напати одекнуваше многу јасно и чисто, дедо Симон ги развиваше старите поморски карти на Медитеранот, полни со ознаки на морски струи, пристанишни податоци и точкесто назначени патишта на парабродски линии; ги одвиткуваше картите на Турската империја, кои беа свиткани наопаку, бидејќи југ со светите места на исламот им беше горе, картите на Балканскиот Полуостров издадени во Франција на кои Македонија, Албанија и Грција спаѓаа во Блискиот исток; тука беа и лажните карти на санстефанска

Бугарија, источни и бесмислени, картите на балканските земји работени за потребите на Ватиканот, на кои сите називи беа на латински и териториите поделени според црковните диецези, како и картите на Македонија издадени од австроунгарскиот генералштаб, работени според несигурни шпионски податоци. Тој мереше и премеруваше нешто врз нив, мрмореше бројки во кои одвреме-навреме се распознаваа надморските височини, раздалеченоста во географски, англиски, морски, па дури и во стари римски милји. Ништо не се совпаѓаше и тој одмавнуваше со рака, здивнуваше и си го бришеше челото. Потоа дуваше во прстите: во таванското собиче не се ложеше и него постојано одоздола, од кујната, го повикуваа да се врати на топло, за да не настине.

- Оставете ме на мира, викаше тој, сплеткан во своите пресметки и принуден сè одново и одново да ги почнува. Долу, во кујната, тетките пиеја чај од вишнева рачка и јадеа слатко од рибизли: вујковците, пак, беа отидени некаде вршејќи ги своите мошне важни, комплицирани и неразбирливи работи. Јас седев и ги читав којзнае којпат собраните дела на Жил Верн во црвени поврски украсени со раскошен златен орнамент. Оддалеку, низ невидливите улици, се гласеше бродот, звукот беше ганголив, притулен, но сепак мошне јасно се одделуваше од сите други звуци. Неговиот одек долго не сакаше да замре: тој се продолжуваше и продолжуваше во една тврдоглава и настојчива упорност. Во маглата, зад куќите невидлив, трубеше бродот.

Јас ја склопив книгата. Ето го пак, реков.

- Кој, прашуваа тетките правејќи се недоветни. Кој тоа?

- Не слушате ли, прашав. Еве, сега трубеше.

- Тоа беше ветар, рече едната тетка. Или воз, рече другата. Јас ништо не чув, рече третата отпивајќи од чајот.

Тоа беше заедничко во ставот на возрасните. Тие се преправаа дека ништо не слушаат, дека ништо не насетуваат, дека нема никакво трубење, никаков брод.

Јас наслушував. Долу, на високата влезна порта, некој тропаше. Некој тропаше одвај чујно, со слаби раце, со последни сили. Некој тропа, реков:

- Тоа е ветар, рече едната тетка. Или воз, рече другата. Јас излегов в ходник без да ја затворам вратата од кујната, минав низ студените делови од куќата, претрчав низ поплочениот двор и ја отворив портата. Зад неа, сета обвиткана во големи шалови од маглата, сета помодрена од здивот на нездравите речни испарувања, стоеше мојата роднина Емилија.

- Дали го чу?, ме праша таа. Јас кимнав со глава. Тој трубеше зад нашата куќа, рече Емилија. Јас излегов да го најдам, додаде таа, но залував. Одвај ја најдов вашата куќа.

Маглата упаѓаше низ отворената порта во нашиот двор со огромни клопчиња, со наметки и бовчи, како натраплива Циганка што ги натура сите услуги со вражање и гледање на дланка. Таа се провлекуваше покрај нас, се струполуваше во дворот, натискаше и навалуваше. Имав впечаток дека, ако постоиме уште малку со отворена порта, сета магла од градот ќе се втурне во нашиот двор. Ја затворив портата и двајцата отрчавме во кујната.

Тетките се возбудија: веднаш почнаа да ја затоплуваат Емилија, да ја нудат со чаеви, да ја галат и да ја распрашуваат. Со едната рака Емилија го галеше мачорот Фјодор, а со другата ја стегаше малата торбичка исплетена од сребрени алки, која ја имаше добиено од тетките на подарок и која ја носеше само во исклучителни случаи. Мачорот Фјодор предеше а Емилија мласкаше со полна уста слатко од рибизли и измислуваше некаква неверојатна приказна што ги содржеше бесмислените причини за нејзиното излегување од дома.

- По вакво време, пискаа тетките, по вакво време да се пушти едно девојче да скита само. Нивните гласови со своите високи тонови се извишуваа до неразбирливост, чајникот на печката пиштеше, шолјите и лажичките свечкаа; разбуден од својата дремка на отоманот, огромниот мачор Фјодор ја крена главата и почна да мјаука.



- Јас морам веќе да се вратам, рече Емилија.

Тетките пак почнаа да викаат, сите на глас. Мачорот Фјодор ги гледаше како да не ги распознава. Семејниот совет траеше кратко: беше решено јас да ја придружувам Емилија и веднаш потоа, откако ќе ја испратам, да се вратам.

Штом излеговме од портата, маглата нè подзеде како стихија: газевме низ неа како истражувачи на Антарктикот залутани во снежна пустина; маглата се прематкуваше, се гмечеше, се згуснуваше. Ние одевме како низ огромен котел што зовриваше во тишина; околу нас се случуваа чудесни промени како од алхемичарска реторта. Се влечеа жолти испарувања на сулфур, оксиди на бакар испуштаа зелен чад, се креваа сребреени живини пари. Ние се држевеме за раце: бевме први вселенски летачи слетани на планета што допрва се раѓа од магмата.

Градот околу нас одвај да постоеше. Некој дел од повеќекатница ќе се укажеше над нас, некој сив и влажен сид ќе изнурнеше на нашиот пат; големата медуза на улична светилка ќе заплувеше за миг над нашите глави, движејќи се низ горните слоеви на вселената. Тоа беа останки на еден потонат свет, фрагменти од некаква исчезната Атлантида: маглата го голташе градот како некакво бесшумно, памучно море.

Мојата роднина Емилија ме стегаше за рака: Јас не знам каде сме, мрмореше таа. Нејзиното бледо лице се грчеше; усните ѝ трепереа. Каде сме, прашуваше таа.

И како одек на нејзините зборови, се јави бродот. Некаде пред нас, во маглата, се чу неговата сирена: во нејзиниот звук имаше нешто магнетно, виолетово, ужасно привлечно; од длабочините на звукот потреперуваше дијафрагмата и нам ни се лошеше; веќе како да испловувавме кон разбранетата шир.

Не можевме точно да определиме од каде доаѓа тој звук: се чинеше дека е веднаш тука, во близина, зад куќите, во првата улица. Потоа звукот се оддалечуваше, небаре бродот заминува. Неговото следно јавување како

да беше од некоја друга страна, сега пак на неопределена оддалеченост. Бродот трубеше длабоко, со дебел, рапав, зарипнат глас.

Ние стоевме, наслушнувајќи. Одеднаш зад нас чувме чекори. Тој шум ни беше познат: меѓу два влечкави чекори се слушаше и еден свечкав, светол, метален звук - бастунот на дедо Симон ги испитуваше нерамнините на патот. Ја повлеков Емилија настрана во мигот кога дедо Симон изнурка од маглата. Тој брзаше некаде, наведнат, носејќи ги под мишка свитканите географски карти. Стоејќи во длабнатината на една порта, го пропуштивме да помине.

Без збор, не погледнувајќи се дури, појдовме по него. Тој одеше сигурно, со познавање на патот, како што оди човек што има цврста намера и сигурна цел.

- Тој знае каде е бродот, шепна Емилија. Псст, саснав јас. Како да чу нешто, дедо Симон застапа. Ние го запревме здивот. Потоа шумот на чекорите продолжи. Металниот врв од бастунот претпазливо чукаше по камењата од калдрмата. Ние одевме низ маглата, држејќи се за раце и следејќи го звукот.

Не ја распознавме куќата во која влезе дедо Симон. Почевавме неговите чекори да запрат на скалите, па потоа се мушнавме во предворјето. Тоа беше студено, нечисто, полно суви лисја што тука ги нанел ветар уште минатиот месец. Сидовите беа излупени, нечисти; никаде немаше никаква табла, натпис што би укажувал дека е тоа некоја установа, друштво, клуб. Токму кога ние се доближивме до скалите, однадвор се слушнаа чекори. Некој доаѓаше. Јас погледнав наоколу: во дното од ходникот имаше една врата. Пред влезот од куќата чекорите за миг запреа, се слушнаа гласови; некој како да се готвеше да влезе внатре. Јас ја отворив вратата и ние се мушнавме во полутемнината. Имаше одвај место да влеземе и да ја затвориме вратата зад нас. Тоа беше некој вид склад за фрлени предмети, веројатно собиче во кое чистачките го оставаа приборот, заборавено место какво што постои во сите стари куќи. Со пајажина врз лицата стоевме

и чекавме да се оддалечат и наполно да стивнат чекорите на оние што се качуваа. Потоа се свртевме да видиме кај сме.

Во полутемнината предметите почнаа да добиваат свои облици, од хаосот пред нас се одделуваа искривени столбови, метли, скршени корнизи со искоинати и прашливи завеси, дупната куфери, испреврзани мукавени кутии, рѓосани огради од метални кревети. Насревме расушен сиден часовник со извиткани нишала, одамна занемен грамофон со труба. Потоа нашите погледи распознаваа билјардски стапови, саксии со свенати фикуси, врзопи стари весници, расипани детски играчки, извиткани и скоравени чевли, празни шишиња од алкохолни пијалоци, расипани ноќни ламби со згмечени абажури, фотографии врамени во рамки од кои се лупеше бојата и на кои нечистото стакло беше скршено. Врз сето тоа, како симбол на грозниот дух на минливоста што владееше тука, стоеше препарирана птица чии крила беа обвиткани со пајажина. Го гледав занемен тоа страшно безредие, кога Емилија ме повлече за рака.

Се свртев. Таа вџашено ми покажуваше кон другата страна на сидот. Таму, слабо осветлен од едно високо и заматено прозорче, стоеше, обесен на клинец, голем бродски појас за спасување.

Појасот беше обоен бело и сино, но врз боите уште дамна времето беше ја напластило својата сива прав. Сега беше извалкан, бојата се лупеше, во пукнатините беше навлегла нечистотија; целиот беше изветвен и обезличен. Но тоа сепак беше бродски појас за спасување и тоа во тој миг кажуваше нешто.

И одеднаш сите нешта во таа просторија добија едно друго значење: сите тие заборавени и отфрлени предмети можеа да претставуваат и уште нешто, да потекнуваат и од други места и средини, различни од оние на кои си помислуваше при нивното прво согледување. И навистина, кога се доближивме кон тој куп ветошини, се откри дека зад нечистите и прашливи стакла на врамените фотографии не се наоѓаа снимки од школски излети и семејни прослави: кога ги избришавме стаклата, зад нив се укажаа групи

луѓе облечени во облека што некогаш се наречуваше патничка, покрај нив во морнарските униформи, други луѓе стоеја со делови од бродска опрема в раце. За миг ни се стори дека во еден од нив, кој држеше в раце долга поморска дуљбија, го распознавме дедо Симон, во неговите помлади години; светлината беше недостапна за тоа да можеше да се утврди. Времето веќе ја заматиле фотографијата, посветлите делови беа избледнети, ние само напразно ги напрегавме очите.

Оддалеку, високо над нас, како да го чувме одново повикот на бродот. Ја вративме фотографијата во купот ветошини. Без договор, без да се погледнеме, излеговме полека од просторијата со отфрлени предмети и се упативме нагоре по скалите.

Долу, околу влезот, скалите беа запуштени и нечисти, сè даваше впечаток на недоволно грижливо одржувана станбена зграда. Но, додека се качувавме, ситните нешта го менуваа впечатокот: сидовите стануваа почисти, по аглите се појавија саксии со егзотични билки - родендрони, фикуси, аспарагуси; забележавме дури и мали емајлирани плукалници; од вториот кат по скалите беше послан тепих, матно засветкаа месинганите кугли на свијоците. Горе, на третиот кат, застанавме пред голема врата од ореово дрво што мазно светкаше; зад неа се слушаа нејасни гласови, далечен шумор кој зборуваше за повеќе луѓе што разговараат неповрзано и на повеќе теми одеднаш.

Јас ја притиснав кваката. Но, вратата беше заклучена. Стоевме за миг збунети, не знаејќи што да правиме. Тука, зад таа врата, бевме сигурни, лежеше клучот на загатката. Ги допревме ушите до мазното дрво: чувме свецкање на чаши, шум на чекори, еден глас што ги повикува другите да се смират и да сослушаат некаква порака или говор. Што се случуваше зад вратата? Дали таму беше дедо Симон? Кој беше уште со него? И каква врска имаа сите со бродот што се јавуваше во маглата?

Додека наслушнував, чув како една врата скрцка. Скокнав исплашен: но тоа беше другата врата, од другата страна на скалите: Емилија ја отвараше.

Тоа била, во дамнешните времиња, таканаречена врата за послуга; беше неупадлива, тесна, одвај забележлива во сенката. Мојата роднина Емилија веќе исчезнуваше зад неа, ја видов само нејзината рака како ми дава знак да дојдам и јас, да побрзам, да внимавам, да не стојам тука здрвен. Внатре беше полутемнина: пак (по вторпат тој ден) бевме влегле во некаков килер, во просторијата што служела за оставање непотребни нешта. Стоевме за миг ослепени од темнината, а потоа, штом се свикнавме на неа, видовме по сидовите многубројни појаси за спасување, како да се наоѓавме на некој трансатлантиск. По подот лежеа, измешани со дебели јажиња, свиткани в колак, платна, мали сигнални знаменциња, дури и неколку весла. Се пробивме низ натрупаните дребулии, поминавме низ мал ходник, отворивме неколку врати. Шумот на гласовите се намалуваше: несомнено бевме навлегле во некој зафрлен и отпатен дел од куќата.

Секаде покрај сидовите имаше мали огради од темно дрво за придржување; необјасниво зошто по сидовите беа прицврстени мали месингани делови: закачки, куки, прицврстувачи на инструментите. Ние одевме вџашени, газејќи на прсти, како да внимаваме неког да не разбудиме. Потоа, во една соба блеснаа инструменти.

Тоа беа големи компаси, квадранти, секстанти, барометри. По сидовите висеа карти на непознати острови. Обесено на таванот висеше големо бродско своно. Сето тоа беше измазнето, сјајно, полно топли одблесоци. Магнетната стрелка на голем компас трепереше со виолетов сјај. Околу неа се ширеше боцкавата ружа на страните на светот. Мојата роднина Емилија појде кон тоа блескаво богатство од измазнет месинг со раширени раце.

- Не фаќај, прошепотев јас вџашено. Не фаќај ништо. Но беше доцна: мојата роднина Емилија веќе беше се наведнала над пултот врз кој лежеа раширени, големи атласи со карти на далечни мориња, модри слики на свезденото небо, книги со долги редици бројки во кои беше означен односот на географската широчина и должина со положбата на свездите.

Беше ја отфрлила својата торбичка од сребрени алки споени како на

панцир и превртуваше низ картите, расфрлувајќи ги, мешајќи ги, виткајќи ги небрежно. На картите со молив, одвај видливо, беа внесени правците на патувањата, бројки што означуваа растојанија и други што означуваа дати. Некои точки на картите беа заокружени, покрај другите имаше и мали, куси белешки запишани со одвај читлив ракопис.

Од некоја оддалечена соба се слушаа гласови, некоја врата како да се отвори некаде. Слушај, реков јас, и ја фатив за рака мојата роднина.

Таа ја прифати мојата рака: така споени, ние наслушнувавме заедно запирајќи го дишењето. Гласовите стивнаа, но ние наслушувавме нешто друго: низ целата куќа минуваше некаков постојан, одвај насетлив шум, тивко брмчење, одвај чујно мачешко предење на некој голем мотор. Дури тогаш осетивме дека во собата сè потреперува поради тоа: низ сè што ќе допревме ги чувствувавме тие скриени, скокотливи, по малку нервозни трепети. Металот, стаклото, хартијата - сите тие предмети ја соопштуваа низ допирот со нашите прсти својата поврзаност со големата, неразбирлива пулсација што доаѓаше некаде од дното на куќата.

Одеднаш низ тивкото брмчење на далечните запчаници и преносни тркала се одделија гласови; тие стануваа сè појасни, се слушаа чекори.

Беше несомнено: некој доаѓаше. Бргу, реков јас, и ја повлекох за рака мојата роднина Емилија. Отспротива, оттаму од каде што дојдовме, на сидот стоеја две врати, една крај друга, двете исти. Низ која ние влеговме?

Но, немаше време за размислување: чекорите веќе се слушаа сосем јасно. Јас појдов кон десната врата. Левата, рече Емилија, и ние двајцата се мушнавме зад неа, во последен миг, кога вратата од другиот крај на собата веќе се отвораше.

Стоевме (трет пат тој ден) во полутемнина. Откако ја совладавме задишеноста, направивме неколку чекори: паркетот скрцка. Крај нас стоеја големи стаклени витрини, полни со необични предмети; по сидовите висеа големи слики што прикажуваа непознати предели, морски луњи, ерупции на вулкани, воени походи. Минавме покрај белузникав човечки

скелет. Очите веќе ни се свикнаа на самрачната атмосфера: на челото од черепот на скелетот го видовме гусарскиот знак - нацртан (со мастилав молив) череп со две вкрстени коски. Тоа е капетанот Џон, рече Емилија вчудоневидено. “Капетанот Џон” беше познаник на сите генерации ученици во гимназијата: тоа беше скелет врз чии земни останки ние ја учевме човековата анатомија на часовите по природни науки. Тоа значеше дека се наоѓаме во школскиот кабинет. И навистина, кога мојата роднина Емилија подаде рака кон челото на скелетот зад нас се чу гласот на школскиот прислужник: “Не смее ништо да се допира.” Школскиот прислужник седеше зад нас на расклатен стол и строго нè гледаше. Од кај сте влегле и што барате тука, праша тој.

Ние се повлекувавме збунето кон излезот, измислувајќи комплицирани приказни за дополнителни часови, за состанок на кружокот по природни науки. Прислужникот не веруваше во нашата приказна: тој нè испрати до големиот влез на гимназијата и, гледајќи нè со поглед полн сомневање, ја заклучи зад нас влезната врата со огромниот клуч.

Маглата како парталава вештерка ни ги фрли в лице своите отровни преѓи. Ох, мојата торбичка, рече Емилија ширејќи ги очајно рацете.

Се сетивме: таа остана врз пултот со картите, фрлена покрај мазните и светкави инструменти. Не можеше ништо да се стори. Ќе морам да измислам некоја долга приказна за тетките, рече Емилија. Маглата нè обвиткуваше со долги лилави конци додека стоевме на малиот плоштад пред гимназијата. потоа се влечевме покрај влажните и трошни ѕидови, губејќи го и одново наоѓајќи го патот. Ни се стори неколкупати дека го чувме трубењето на бродот: тоа беше далечно, некако задушено, небаре доаѓа до несогледливи далечини.

Одевме по тој звук, обидувајќи се да го најдеме местото од каде што доаѓаше. Но тоа место како да се менуваше, како да се преместуваше, како да играаше некаква итра мижитатара со нас низ маглата. Ту ни се чинеше дека сме на пат точно да го определиме, ту го губевме сфаќајќи



дека сме тргнале во погрешна насока: ја губевме ориентацијата, застанувавме, се враќавме, а звукот притоа стануваше сè послаб, поодалечен, поизмамувачки, за да се загуби конечно како нејасен шум во маглата.

\*\*\*

Се обидувавме многупати потоа, мојата роднина Емилија и јас, да ја најдеме необичната куќа која, чувствувавме имаше некаква таинствена врска со звукот на бродот. Лутавме заедно во зимските вечери низ квартовите што ни се чинеа дека би можеле да ја кријат во својот распоред куќата, насирнувавме во влезовите на старите згради, се искачувавме дури по еден или два ката по скалите, пресретнувани од нељубезните станарки што носеа кисела зелка од визбата - сè беше напрасно. Куќата ја немаше, ние не можевме со сигурност да ја определиме улицата, се вртевме во круг, лутавме.

Еднаш, користејќи го состанокот на литературната дружина и невниманието на школскиот прислужник, влеговме навечер во школскиот кабинет. Застанавме разочарани: сидот на кој требаше да биде вратата низ која се провревме во кабинетот беше заграден со тежок шкаф полн со минеролошки збирки. Го тресевме шкафот, обидувајќи се да го помрднеме, но само стаклата свонеа, кристалите од збирката се судруваа, прашливите парчиња руда светкаа.

Куќите што се потпираа врз сидовите на гимназијата беа стари, неугледни, сиви: ни една од нив не беше таа толку таинствена куќа во која влеговме еднаш во деновите со магла.

Лутавме таа зима низ старата чаршија. Насирнувавме во берберницата каде што меѓу кафезите со канаринки и олеографиите што претставуваа сцени од “Отело” висеа несмасни гравири со бродови: на нив се гледаше пропаста на “Титаник”, кревањето во воздух на “Гвадалкивир”,

потопувањето на “Луизитанија”. Ретките муштерии ги прелистуваа таму распарталените книги, влечеа со показалците низ некакви списоци и мрморца цифри - тонажи и географски широчини. Мојата роднина Емилија тврдеше дека се тоа каталози на исчезнатите бродови што секоја година ги издава трстјански Лојд, но кога ние ќе влезевме во берберницата, врз таа загадочна литература се најдуваа бргу решени крстозбори од енигматските списанија или замастени фотографии од порнографски ревији. Најдолго стоевме пред казанџинската работилница “Тишина”, на аголот од каде што се расчатулуваа улицата на јорганџиите и улицата на тенеџиите. Тука, во матниот сјај на бакарот, одекнуваа долго, до доцните ноќни часови, чеканите на мајсторите. Нашето внимание го привлекуваше кружен бакарен сад со цевки што поаѓаа од неговиот горен дел, па потоа веднаш свиваа надолу. Садот имаше необични димензии: сите велеа дека е тоа вообичаено голем казан за варење ракија, но ние се сомневавме во тоа: се работеше, бевме сигурни, за бродски котел изработен можеби примитивно, но според добро чувани и недостапни планови. Го следевме долго дедо Симон на неговите долги и замрсени прошетки по чаршијата, кога со себе ги носеше своите географски карти свиткани во дебела ролна. Кога ќе излезеше од некоја продавница без нив, ние по малку време влегувавме внатре наоѓајќи изговор дека го бараме дедото. Но продавачот ни покажуваше само топ стара хартија која дедото пред тоа беше му ја продал. Нерешително стоевме пред вратата на една од адвокатските канцеларии, во која никој никогаш не влегуваше, и под чија напалу избришана фирма “Адвокат” стоеше мала пожолтена хартија со дополнување: “Поморска шпедиција - застапник”. Кого застапуваше адвокатот? И од каде тргнуваше таа поморска шпедиција? Ни се чинеше дека сè ќе почне да се разврзува кога би го нашле само почетниот јазол, но тој се криеше; загатката се топеше во воздухот, исчезнуваше како трубењето на бродот.

Тоа лето нè одведоа на летување на море; бев малокрвен со просирни уши, без апетит. Нè острижаа до глава: прилегавме на големи лилјаци. Седевме во еден католички манастир, реквизиран за потребите на народот, нè хранеа со конзерви од американските пакети. Еден ден нè одведоа на екскурзија до големото пристаниште. Таму, покрај кејот, стоеше усидрен голем брод “Скопје”.

Нè искачија на бродот да го разгледаме. Нас нè возбудуваше тоа што бродот го носи името на нашиот град. Капетанот беше љубезен, ни објаснуваше, ни раскажуваше настани од пловидби на далечни мориња. Слеговме до машините, потоа појдовме во просторијата од која се управува бродот. Јас веднаш ја распознав: тоа беше онаа иста во која влеговме тогаш мојата роднина Емилија и јас. Сè беше исто : карти, инструменти, сидови; положбата на вратите дури. Првиот офицер ни го објаснуваше пловењето по азимут, определувањето на географската широчина според положбата на ѕвездите. Наведнувајќи се врз рамената на другите, јас ја видов сребрената торбичка на мојата роднина Емилија обесена ниско над масата со растурени карти. Тоа несомнено беше торбичката на мојата роднина Емилија: на неа имаше иницијал Е, на кој долното цртиче му беше малку поткршено, синџирчето што служеше како рачка на исто место беше скинато, па потоа лепено со калај, во левиот агол неколку алки недостигаа. Среброто беше исто така лесно потемнето како во мигот кога Емилија ја отфрли торбичката за да може полесно да буричка низ картите. Што е ова, реков јас, обидувајќи се на мојот глас да му дадам тон на невозбуденост. Ова, праша првиот офицер допирајќи едно црно огледало во сјајна месингана рамка врз која имаше многу поделби, англи и степени. Не, реков јас, тоа другото. Ох, рече офицерот, ова е женска торбичка, ништо особено. Веројатно некоја ученичка што со екскурзија го посетила бродот тука ја заборавила. Отпрво ја чувавме мислејќи дека ќе се врати, а после продолживме да ја чуваме тука затоа што мислиме дека ни носи среќа. Мрмор од незадоволство се крена против мене. Будала,

рече некој зад мене, секогаш прашува некакви бесмислици. Потоа нè водеа во градот да видиме една малечка сфинга од црн камен донесена мошне одамна од Египет, гробница на еден римски цар претворена во црква, споменик на кој еден калуѓер го креваше, високо, со закана, својот показалец. Јас бев отсутен, не гледав ништо, другите се туркаа. Постојано имав чувство дека нешто сум заборавил да прашам.

Потоа, на враќање, во автобусот, се сетив: бев заборавил да прашам каде бил бродот кога во него остана малата сребрена торбичка на мојата роднина Емилија.

\*\*\*

Го слушате ли и вие понекогаш бродот во ноемвриските вечери со магла? Што ви кажува тој? Ве уверува ли дека далечните нешта се наеднаш блиски? Нели? Го имате ли и вие тоа чувство дека во тие мигови пловиме? И дека во следниот миг ќе го допреме веќе насетениот облик на непознатото?

# Веспа Демонковска

---

Госпоѓицата Веспа Демонковска (пак псевдоним?! Маргина е ко алхемичарска рецептура, сè некои таинствености...) со овој расказ дебитира не само во Маргина туку воопшто, и благодарни сме & што за тоа го избра токму нашето списание. Инаку, нејзиниот расказ совршено се вклопува баш во оваа Маргина, токму тука некаде меѓу лудилото на Волчар&Коала и лирската рафинираност на В. Урошевиќ. Веспа на некој начин ги користи двете “поетики”: кај неа има и тоа: налудничавост и некаква си автореференцијална субверзивност, но, од друга страна, во нејзиниот расказ постои и фино одмерена доза на нежност и, дури, на она што делумно помодно се нарекува “женско писмо”. А бидејќи е доволно млада, се надеваме дека нејзината кариера како прозаистка (по ѓаволите со поетите!) допрва почнува. “Градската сказна” е добар знак.

## ГРАДСКА СКАЗНА

Еднаш Алиса со точакот отиде да го види својот пријател, градскиот шут, и да му ги покаже откорнатите кочници. Тој задоволно ја погледна и ѝ рече: “Ете драга моја, најпоследно ронка лудило кај тебе, хи! хи! хи!”. Алиса малце се зачуди зашто искинатите кочници беа мајка кашлица, освен тоа беше недела и немаше скоро ич коли а таа возеше полека, едвај и да ги вртеше педалите, но сепак се израдува зашто таа уште од порано очекуваше луда да стане. (Сакаше да вози голем мотор, но тие не ѝ купуваа. ) А во градот лудаци немаше толку многу. Градот беше нешто како одмаралиште, како када со топла вода. Затоа таа се залета по својот пријател градскиот шут кој секогаш возеше точак побрзо од неа. Тој беше нејзиниот смешко-водич низ градот. Познатиот проучувач на криминалчиња и организатор на револверашки турнири, кој одеше по жица

и одозгора ги плукаше минувачите. Алиса сè уште остануваше на добрата токму страна. Но тоа беше како шетање со искината чорапа. Палецот ѝ бегаше во кондурата на секој чекор.

Незгодата (или згодата) во врска со градот беше што тој имаше само неколку ретки жители, исто толку ретки колку забите на стара баба. Толку ретки значи што колите како и маглата минуваа низ, и Алиса исто така, низ нив без проблем. Добиваше желба понекогаш, се обидуваше да ги згазне со својот точак за сотирање гулаби, но невозможно. Тие беа така ретки што беа станале скоро духови, пропуштаа.

А таа во тоа време беше лудо вљубена, навистина, и никако не смееше и нејзината љубов да изветрее со градот. Тогаш, својот љубен, цело време и по цели денови, го штипкаше, го скубеше, го грицкаше, го удираше од сидот, и таа со него, и му бараше бакнежи, удари, докази. Но градот беше, пред неговото заминување, како и пред неговото пристигнување, ако не и како за време на неговото присуство, редок како и обично. Таа сакаше тој да умре со неа (зар не е подобро без неа?) и затоа носеше револвер кога го среќаваше. Но тогаш себе си се самоубиваше прво а тој остануваше. (Како што Евридика сама си се вратила во пеколот за да не дочека Орфеј секако да се сврти, за да му олесни.)

Љубовта беше скоро мртва. Таа го зеде песочникот што дотогаш го полнеше со пердучиња и воздух, го истури и го наполни со пудра, вештачки трепки и други губренца. Песочникот го преврти и деновите почнаа повторно. На работа, покрај вретеното, обавезно ѝ стоеше памук, со него ја впиваше крвта кога ќе се боцнеш. Потоа зеваше, заедно со градот, и заспиваше сè додека по пет по сто години повторно не ја разбудеше сонцето. Од друга страна, тие денови, Алиса сакаше да оди на фризер да ѝ ја чешлаат свежо позлатената коса. Заедно со својата мачка си ја лижеше кожата што ѝ стануваше сè поеластична. Не ѝ пукаше веќе на суво. “Catwomen - си помисли таа - ми растат канџи кога ќе ги залепам. А колку само скоро беше денот на мојот осумнаесетти роденден кога

најпосле наместо глупата рибина опашка во замена добив две нозе и од градскиот шут еден точак на подарок. И револвер.”

И така еднаш таа, познатата опасна девојка или помалку познатата можеби во овој град (како можеше таа да биде позната во овој град?), влезе во полупразното кино и седна во деветтиот ред, на третото седиште. Се исплаши кога филмот почна а до неа не седнуваше во најмала рака никој. Што ќе се случи ако навистина не седне? Се сврте околу себе и ги виде како сепак сите, не сосема отворено, ја гледаат. Тие значи мислеа на неа. Ја следеа. Секој нејзин чекор им беше важен. Всушност, колкумина беа? Дали таа со својата желба не го удвојуваше нивното присуство? Тие зборуваа меѓу себе но нивниот мрмор не беше доволен за да ја направи посигурна во нив. Воопшто не беше убедена дека има доволно сведоци. Филмот почна и до неа сè уште немаше никој. Лугето грицкаа пуканки и таа спласна во некаква мрзоволна опуштеноост. Оружјето во нејзиниот џеб сосема се олади. Во салата ги упалија светлата не чекајќи ја одјавната шпица. Таа стана и излезе во ноќта. Она што требаше да се случи не се случи таа вечер. Чекореше полека, нежно, отсутно, во ритамот на ретките дождовни капки. Градот неприметно ѝ мирисаше на злочин. Таа посакуваше веќе да го беше сторила тоа.

Во соодветно продолжение на вечерта Алиса тргна кон местото кај што се собираа луѓето што понекогаш ги среќаваше. Во тоа ретко преполнето место го сретна својот пријател градскиот шут кој од таму собираваше кандидати за утрешниот револверашки турнир. “Да ти е . . . скопскиот дух”, промрчи градскиот шут и ја повлече со себе во задимената и затемнета просторија каде другите ја прекинаа својата партија покер и ги насочија кон нив своите полузамижени и никако љубопитни очи. Таа им ги познаваше неекспресивните лица и зачуваните дланки и точно ја имаше увидено нивната висина и ширина во однос на висината и ширината на собата во која се наоѓаа. Собата беше во таа смисла по човечка мерка и вината беше само нивна што ја преполнуваа и ја правеа непогодна. Се



снаоѓаа сепак така што малите се бутаа под пазувите на дебелиите, другите стоеја на една нога, некои - претежно пијаниците - успеаа да влезат и кај полиците меѓу чашите. “А сега, драга моја - намигна градскиот шут - мислам дека си веќе доволно зрела за да предизвикаш неколкумина на утрешниот турнир!”

\* \* \*

Кога таа го изврши злочинот ништо од она што го беше предвидела како доказ не функционираше. Немаше никакви докази. Кога таа го прашуваше својот љубен или неког друг (ако нејзиниот љубен веќе беше мртов) дали ја видел, тој воопшто не ја беше видел. Сите нејзини злочини беа можни или невозможни без сведоци ни докази. “Ако сите се појавуваат на телевизија, кој ќе остане од другата страна за да ги гледа?”, прашуваше еден тип од филмот во сега веќе скоро празното кино, уште попразно откако се расчу веста за крволочното убиство. Може ли да биде злочин за себе? Или пак, зарем во градот не можеше што и било да биде злочин за себе?

Алиса оттогаш екстерминираше сè што ќе ѝ дојдеше под рака. Таа упорно ги повторуваше истите грешки, еднаш засекогаш, или секогаш одново. Дали тоа ѝ доаѓаше од градот? Во градот посебно недостасуваше будното детективско око. Таа ги убиваше еден по еден, ги денеше на конец, како и се сакаше, а овие само генерално ја заплашуваа. Џе се закануваа дека ќе ја отпишат од нивниот ред. Откако таа почна со втората жртва, сите ѝ станаа исти. Првата, се разбира, требаше да остане неповторлива. Потоа едно време ќе се сеќаваше на неа, но спомените набргу ќе стивнеа и ќе се претопеа во леплива маса. Потоа ќе се обидувааше во секоја жртва да наоѓа нешто неповторливо, но како? Ќе се обидувааше секоја од нив да ја убие на различен начин. Но тоа таа ќе го правеше единствено од почит кон самата себе. Дали набргу и таа последна почит требаше да згасне и

таа да ги бутне сите во истите губрени кеси со истите смртоносни рани за сите? Нејзиниот пријател, градскиот шут, претпоставувам поради тоа мошне ќе беше разочаран. Тој ѝ пружаше поддршка кога таа чувствуваше самосожалување. Самиот тој не беше задоволен, сите негови предлози на најдобриот познавач на крими-романчиња во градот остануваа без одговор. Зашто тие, “граѓаните”, навистина врска немаа. Никој дури не ни тргнуваше во потрага по градскиот убиец, тоа им се чинеше неизбежно, дури и добро дојдено, дури и сосема неочекувано, дури и премногу за нив. Убиецот беше сосема добродојден. Меѓутоа на премногу евидентен начин. Се ближеше летото и луѓето веќе умираа како муви.

\* \* \*

На крајот, кога Алиса - ѕвездата на црна хроника - веќе не можеше да ги поднесе, им се предаде. Таа им призна дека секогаш ја сакала само првата жртва, сите други биле само обид за нејзино враќање. Тие се изначудија што случајот на кој тие толку време помислуваа да му го фатат крајот, беше нејзино или воопшто нечие дело. Не ни можеле да претпостават - дека таа толку го сакала. До смрт. До неговата.

Александар Јерков

УРБАНОФИЛИЈА И ЛИТЕРАТУРА

## ОДБРАНА И ПОСЛЕДНИ ДЕНОВИ

*И најрави усниџе мои да се како осџар меч,  
во сенка на ракаџа своја ме сокри;  
ме најрави сјајна сџрела,  
и во намеџкаџа своја ме скри.*

(Книга на пророкот Исаија, 49:2)

Во периодот меѓу 3500 до 3000 година пред новата ера на Еглиевите карти на кои се гледа развојот на населбите низ човековата историја, во евроазискиот и африканскиот простор со сигурност се идентификувани само петнаесет развиени праурбани населби. Во следните петстотини години ги има вкупно триесет, а во наредниот милениум уште шеесет. Бројот на градовите потоа расте на околу сто, за приближно во 800-тата година пред новата ера да постојат само сто дваесет и три праурбани локалитети. Потоа надоаѓа вториот урбан бран во кој медитеранските градови донесуваат еден нов начин на живот, додека старите градови најчесто опстојуваат и понатаму, низ античкиот период. Иако античката урбана цивилизација не е непосреден корен на современата граѓанска култура, таму каде што не постоеле силни римски градови, или не се сочувало нивното влијание, каде што нивното разурнување било премногу темелно - како што е честопати случај во нашите краишта - граѓанската култура многу потешко пуштала корени. Римските императори кои потекнуваат од нашето поднебје подигале импресивни градови за кои не се знае доволно, но никулците на градската култура тешко се одржувале во воените превирања и судирите меѓу народите на Балканот.

Можеби уште поинтересно е да се разгледа судбината на метрополисите коишто се буквално основни носители на развојот на урбаната цивилизација. Веќе во третиот милениум пред новата ера, потсетува Константинос



Доксијадис, е создаден првиот метрополис, Ур во Месопотамија, со големина од сто илјади жители. Поминаа уште два милениума додека Вавилон да израсне до милион жители, а наредниот милениум заврши пред Рим да го надмине тој број. За време на средниот век такви величини биле Константинопол и некои кинески градови. Требаше да се чека, пишува Доксијадис, сè до 1800 година, за првиот модерен град на западот, Лондон, повторно да ја премине таа граница. Повеќето луѓе низ историјата живееле во мали рурални населби, но кон средината на дваесеттиот век процентот на урбано население нагло расте и урбаната популација опфаќа половина човештво. Ахил во Хомеровиот еп со леснотија можел три пати да истрча околу неосвоивите бедеми на Троја, од центарот на Рим до првите полиња се стасувало со кратка прошетка, а радиусот на градовите до осумнаесеттиот век изнесувал помалку од два километри. Мегалополисите на дваесеттиот век меѓутоа, се протегаат на неколку десетици километри. Наместо античката филозофска претстава за космополис, нашето време предвидува застрашувачки химери на современиот “екуменополис” во којшто ќе се слеат милијарди жители. Не станува збор само за ергометриски вредности, антрополошки законитости на прегледноста и усогласување на предметите и градбите со човековите мери и можности, туку за промена на перспективата: градот веќе не е урбано јадро во руралното окружување, туку химера која сè голта и претвора во дел од урбаната цивилизација.

Причините за човек да ѝ се спротивстави на малигната мултипликација на урбаните клетки, на претворањето на градот во планетарна целина обележана со пренатрупан и стеснет животен амбиент се многубројни. Општата криза на градовите, како што покажува Доксијадис, има многубројни причинители и тешко е да се поверува дека нивниот натамошен развој и сраснување ќе ги намали урбаните проблеми. Кризите, пишува Рикер, никогаш не ги познаваме доволно. Современиот човек и покрај историското искуство, технологијата и довербата во разумот или развојот на цивилизацијата, не е во можност да овладее со причинителите на кризите.

Наспроти свеста за тешкотиите и загриженоста, стојат урбаниот ентузијазам и футуризмот, честопати наследници на идеологиите на новите градови и новото општество. Во визијата на Лефевр за “урбаната револуција”, современиот човек брза во таквото сепрождирачко урбано грло, што само по себе предизвикува одредена одбивност. На работ да стане гротескна е и Дифреновата желба “во бранувањето на океанот од челик и камен” да се препознае творечката моќ заради која во “природата што човекот ја создал и ја наполнил со машини”, треба да се согледа дека “за граѓанинот на еден нов свет сè уште може да зрачи божествениот оган на убавината”.

Социјалните утопии врзани за градот, од Платон до Леонардо и Кампанела, или визиите придвижени од урбанистичките мотиви, каква што е Албертиевата, не можат да ја разрешат основната разлика на мислењето во архитектурата и во идеологијата - којашто во дваесеттиот век ја потврди судбината и на тнр. модерно движење, на Гропиус и Корбизие. Оттаму подалекусежно е значењето на сликата на идеалниот град која нема архитектонски ограничувања, која што не е ниту градина, ниту купола, дури ни Гудманов идеограм. Кога Енеј, основачот на Рим, го пренесува Паладиум, срцето на градот, воден од идеалната слика за населба на иднината, тогаш трудот на неговиот дух и вдохновеноста на умот се мерка на идеалната *урбофилија*.

Утопискиот напор ѝ припаѓа на суштината на урбаната метафора, а може да се сфати и како составен дел од разбирањето на мистеријата на градот, неговото подигање и планирање. (Во интересната и поттикнувачка книга за “градот меѓу емпиријата и утопијата” за ова пишува Неда Лазаревиќ.) Тегобното искуство на животот во големите градови спротивно на утопиите учи дека заради несразмерите на градот и човековите природни способности мегалополисот постојано е на прагот на катастрофа. Без оглед на тоа колку несразмерноста на градот е намалена со современите превозни и комуникациски средства, а особено со доброто планирање

на градскиот живот, населбата по мерка на човекот во мегалополисот е напуштена и повикувањето на новиот граѓанин, човекот на “урбаната револуција”, делува како напор нуждата да се претвори во доблест.

Доблеста на градот, секако, не е во тоа. Ако поголем дел од човештвото живее во градовите, човекот од крајот на дваесеттиот век, го сакал тој тоа или не, ѝ припаѓа на урбаната цивилизација. Градот, меѓутоа, секогаш имал важна улога во историјата, така што оваа промена само ја зацврстува неговата општа важност и го означува почетокот на урбаноцентричната епоха. Развојот на културата и цивилизацијата ниту пред тоа не може да се разбере без толкување на улогата на градот во човековата историја, како што покажа Луис Мамфорд во својата монументална студија.

Урбаната форма ги покажува своите предности како “*собирник* на сите содржини”, вели Лефевр. Во него се влеваат “битијата на природата, резултатите на индустријата, техниката и богатствата, делата на културата, вбројувајќи ги тука и начините на живеење, ситуациите, модулациите или раскинувањата со секојдневното”, кон што треба да се додадат јачината на медиумите, брзината на комуникацијата и мноштвото на услужни дејности коишто во последно време најбрзо се развиваат. Собирната срж на градот е место каде што се сретнуваат култури и се судираат цивилизации, тоа е повластен простор на нови синтети. Затоа урбаната имагинација и урбофилијата имаат пресудна важност за усвојувањето на тековините на современата цивилизација и во обликувањето на самостојна култура. Градот не е само место на натрупување туку и едно идеално место каде што сè останува исто и станува различно. Во урбаната имагинација се преплетуваат и соединуваат утопијата, изотопијата и хетеротопијата. “Всушност”, вели Лефевр, “како би можеле да постојат *урбани митови* во вистинска смисла на зборот, пред големото пресвртување што го наведува сето општество да се стави на страната на урбаната стварност намалувајќи ги специфичните тежини на земјоделството, селскиот живот, проблемите на селаните? Почнувајќи од овој момент, вели Лефевр, а тоа е мигот на самиот пресврт

во кој урбаната цивилизација ги прекрива хоризонтите на светот, животот, “Градот се потврдува. Тој се впишува во плановите. Наскоро ќе се испишува поинаку: со соништата, исповедите, романите, мелодрамите.”

Урбаната имагинација ги прожима сите жанрови на современата книжевност. За улиците на Даблин Џојс говорел дека го привлекуваат повеќе од сите тајни на вселената. Од времето на светската библиотека до дваесеттиот век Александрија е повластено место на книжевната имагинација, топос на тнр. александриски стил. Запишаноста на градот во книжевниот текст, урбаната имагинација врежана во книжевните дела, го открива процесот на раѓање на урбаната поетика. Не се работи за описи на градовите туку за симболички печат на урбофилијата којшто во современата книжевност непогрешиво се чувствува во непрегледната низа на големи писатели - кај Џојс, Пруст, Музил, Кафка, Бели, Симон, Ман, Вирџинија Вулф, Броч, Рилке, Дарел, Борхес, Калвино, Фаулс, Еко, Криста Волф, Буцати, Пинчон... (На поинаков начин урбофилијата ја обележа и мислата за книжевноста - на Адорно, Блох, Сартр, Башлар, Барт, Дерида, Фуко, Лакан, Лиотар, Бодријар, Слотердајк...) Урбофилијата ги соединува книжевните градови во еден урбопоетички свет на Лондон, Даблин, Рим, Петроград, Александрија, Париз, Виена, Берлин... Книжевната карта на светот настанува во урбопоетичката работа на книжевната имагинација чија урбана состојба е со самата своја срж израз на урбофилијата.

Модерната книжевност се раѓа помеѓу Бодлеровиот фланер и сплин, Париз, пасажите и плинските светилки и “човекот на мноштвото”, на кои предупредува Валтер Бенјамин (а ако се работи за уметноста на осветлување на градот и Пол Вирилио). Модерната книжевност во својот корен е обележана со урбофилијата. Поетското битие еднаш разделено од романтичарската трансценденција не може да се врати во архајските и идилични предели, тоа останува растргнато помеѓу двата идеални лика: земјата и небото. Предоцна е за идеалниот град што би се простирал меѓу нив. Идеалните урбани глетки останале во минатото.



Во претходниот век сè уште можеа да се видат, да речеме Венеција на сликите на Каналето. Состојбата на духот во која настануваат идеалните урбани слики, урбофилијата, трае, но веќе не може непосредно да се изрази како “урбана идила”. Градот е премногу голем, мегалополисите на деветнаесеттиот век и нивната хетерогена урбана популација бараат сложен, тежок поетички израз, а не просирност, леснотија и спокојство. Сложената градска структура. Сложената градска структура пред модерниот пресврт на урбаната перспектива е употребена за проекција на небесните сфери на земјата, или како опозиција на селската идила. Ослободен од товарот на небеската или адската населба, современиот град го напушта полето на алегијата, додека високата организација на животот го потиснува неговиот карневалски израз. Идеалниот лик на градот не може да ги задоволи новите лирски потреби - урбофилијата е занес и културна потреба, а не само идеализација. Просторот меѓу небото и земјата е исполнет со метафизички копнеж, заситен со отпечатоците на минатото и со културната традиција. Заради нив тој метафизички коридор е отворен за поетската средба со смислата од која се раѓа симболистичката напнатост во модерното битие на стихот. Урбофилијата не е определена со значењето и темата туку со состојбата на лирскиот дух чиј најсилен израз даваат Маларме, Рилке, Блок, Јејтс, Елиот, Паунд, Кафави...

Бенјамин му се обраќа на Поовиот Лондон, нешто помалку и на Хофмановиот Берлин, на којшто е во состојба да му придружи и сопствени фрагменти што го откриваат духот на урбофилијата. Сенките на урбаниот облик на мислење обезбедуваат посебен вид на вистина до која се допира директно, но не како погодување на стрелата во мета. Всушност, додека со Бенјамин го следи Бодлеровиот шетач во културната престолнина на Европа во деветнаесеттиот век, на толкувачот му останува неизговорено прашањето: каква е урбаната вистина, по што таа се разликува од руралната вистина?

Слотердијк во афоризмите за рационалноста вели дека “постои и една

функција на вистината која што е постара од обработувањето на земјата на селанецот”. Тоа е “вистина” на ловецот и стрелецот “за којашто е правилно она што *погодува*”. Слотердијковата слика ја истакнува разликата меѓу “однегуваната” вистина и “обработената”, стекната со тешка работа на полето на животот (а за филозофот на полето на мислењето), вистина која созрева бавно и зависи од волјата на небото, од една страна, и “уловената” вистина која добро ја пронаоѓа и добро ја “погодува” целта, која е неизвесна, но од друга страна и моментална. Разликата всушност ја открива скриената нерамнотежа на современиот живот. Припитомувањето на целта, нејзиното одгледување и сигурниот “улов” ја укинуваат смислата на “погодувањето”, средбата на стрелата и објектот. Во изворниот однос кон вистината на човековиот опстанок загубена е смислата на средбата.

Постои, вели Слотердијк, уште еден “архаикум” (всушност првобитна форма на стопанство). Тоа е “особената рационалност на собирачите и трагачите која се појавува тогаш кога ќе го пронајдат она што можеби ќе им биде потребно”. Правилноста примерена на собирањето е “наод” кој може да се земе со себе, смета Слотердијк. Вистината на оној што бара и оној што лови зависи од волјата на случајот да пронајде. Во вистината на земјоделецот и овчарот коишто го одгледуваат она што им е потребно, не постои случајност на пронаоѓањето. Градот исто така живее од планираното стопанисување што се грижи за човековите потреби, но за разлика од селото, градот останува место за средба. Фигурите на *шейач* и *минувач* во градот ја обновуваат смислата на вистинитата средба. Средбата со друго суштество се одредува како средба со непознатото во коешто нема ништо страшно и заканувачко. Во село непознатото е секогаш моќно или страшно, тоа се интегрира во заедницата или се смилостивува со жртва и ритуал. Вистината на градот е можност за заеднички живот со непознатото, за префинетост и отменост, благост на взаемното разбирање, деликатно внимание и грижливо растојание, разбирање и одмерена срдечност. Градот, меѓутоа ја прави средбата неизбежна, што носи одредена непријатност.

Притисокот на неизбежноста го загрозува човекот што е несигурен во себе, којшто, за да се прикрие подобро, станува агресивен или недруштен, ги напаѓа другите или себеси. Сложеноста на урбаната структура и овој несреќен полу-граѓанин создаваат сложени заплети, напнати ситуации, разновидни тешкотии што сосема ја избличуваат вистината на животот во градот. Вистината на градот и покрај тоа не е во обновувањето на неизвесноста на опстанокот, туку во тоа да биде место на нужна средба и живот со непознатото.

Иако градот го носи далечното ехо на архаичната средба, сржта на модерната книжевност е нераскинливо поврзана со урбофилијата, но урбофилијата го надминува опсегот од модернизмот до постмодерната. Градот е многу повеќе од место на настани и за Балзак, Стендал, Дикенс, Текери, Толстој, Флобер, Достоевски, Зола, Хенри Џејмс... Локализацијата на раскажувањето во делата на овие писатели речиси секогаш е постигната со традиционален опис, но градот влијае врз определувањето и распоредот на карактерите, врз развојот на сижето и смислата на заплетот. Книжевноста на деветнаесеттиот век настојува местото на настаните да го именува и да го постави пред раскажувачот како зададен простор, услов за карактеризацијата и индивидуализацијата на ликовите, додека книжевноста на дваесеттиот век го изразува присуството на градот низ раскажувањето, низ сомнежот и колебањето на перцепцијата, иронијата и лажливата самосвест. Иако романот за Лукач е граѓанска замена за епот, трагањето по автентичниот живот коешто, според мислењето на Лукач го придвижува романескниот ум, дури во деветнаесеттиот век непосредно ја зафаќа целината на градскиот живот. Урбаната имагинација на книжевноста пред тоа е одредена со граѓанската култура.

*Прегговор кон анџологијата “Београдске ѓриче”*

*Превод: Венка Симовска*

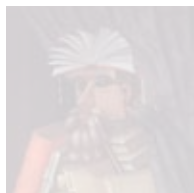
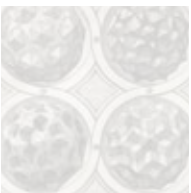
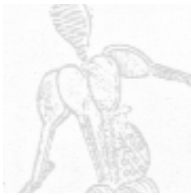
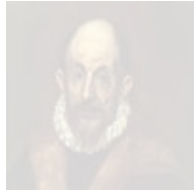
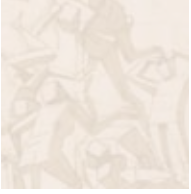


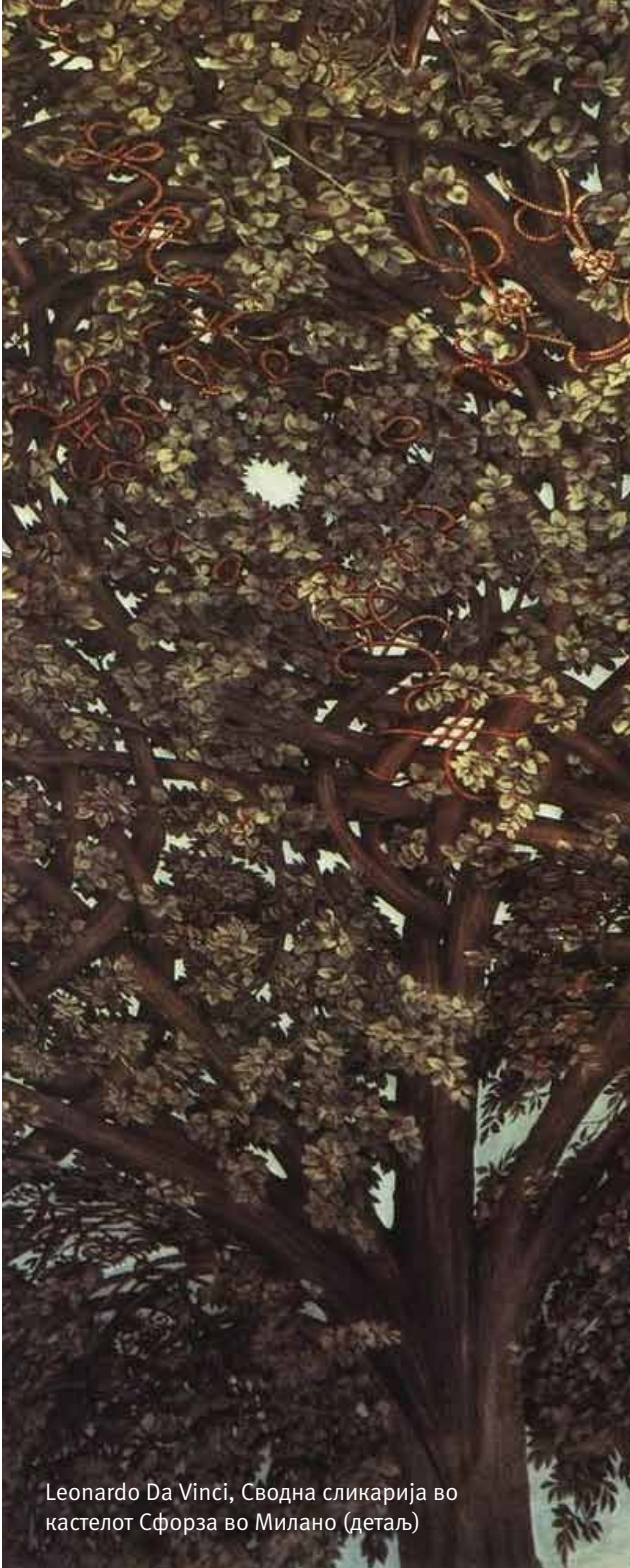


# Madonna with the Long Neck

Parmigianino, Madonna with the Long Neck







Leonardo Da Vinci, Сводна сликарија во  
кастелот Сфорза во Милано (детал)

## СВЕТОТ КАКО ЛАВИРИНТ

### ГЕОГРАФСКИТЕ КАРТИ НА МИСТЕРИИТЕ

Во неисцрпното дело на Леонардо можат да се најдат зачетоците на многу подоцнежни маниризми, а најмногу зачетоците на она што денес се нарекува *ајсџраќи*на или *конкрејна* или *нефигурајтивна* уметност. Него го воделе два порива: стремежот кон хиероглифското прикривање и настојувањето мистичните сили на светот (што ги сметал за Бог) да ги направи видливи во една апстрактна сигнатура. Тоа настојува да го постигне со тајното писмо, со пиктограми. Подоцна во своите особени студии за лавиринтот тој ќе започне еден судбоносен експеримент, една апстрактна игра од испреплетени конструкции. Се чини дека големиот реалист сотоа се свртува од природата. Самиот дух, *fantasie pure*, оди по своите патишта за да им влезе во трага на највнатрешните ритмови на движење на онаа светска сила што ја претставува есенцијата на севкупната природа: нејзината арканска пнеума. Дирер, во многу нешта сроден со Леонардо, и самиот се обидел со такви “конструкции”.

Само шест такви испреплетености на Леонардо (според Дирер) се сочувани, и една слична негова фреска на сводот на кастелот Sforza во Милано. Токму поради тие дела Леонардо се здобил со глас дека е маг, волшебник, поврзан со ѓаволот. Често се мислело дека Леонардо во тие “конструкции”, во тие творби што делумно слободно се развиваат следејќи ја случајноста,



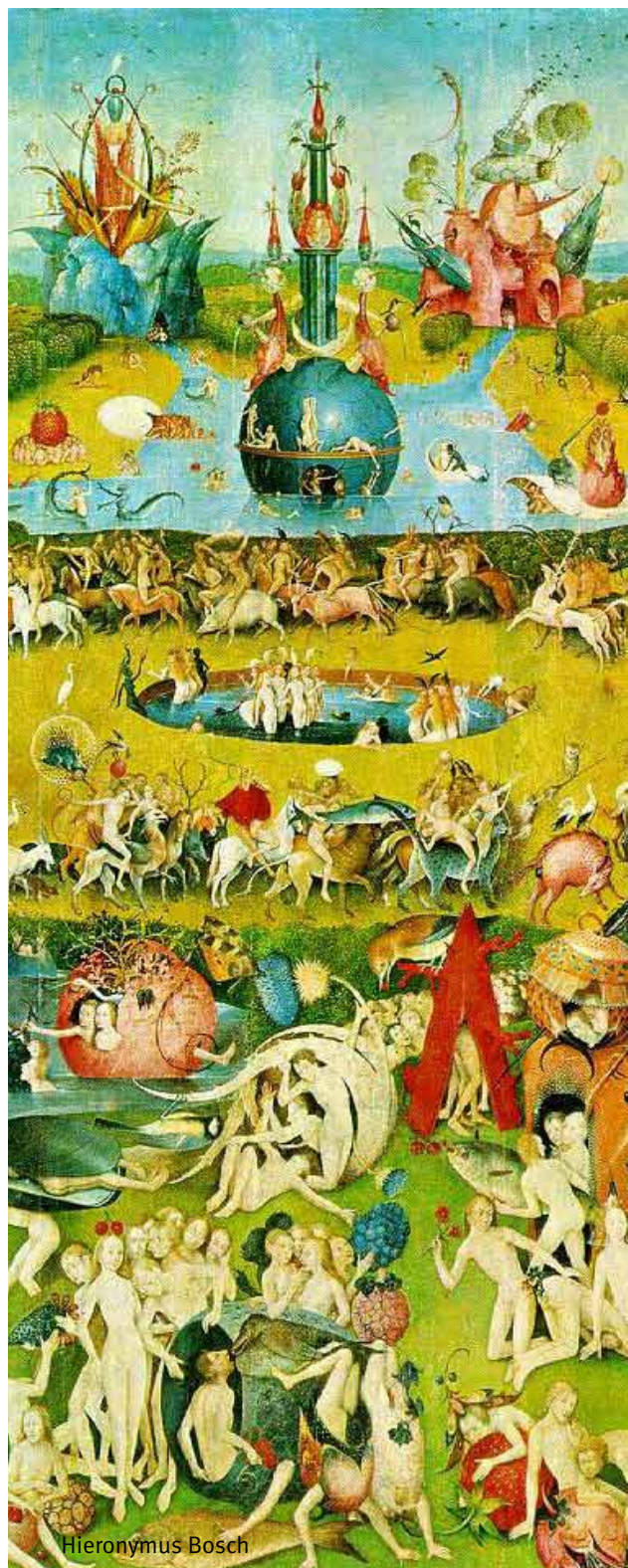
иако умот пресметано владее со нив, настојувал, со помош на апстрактноста, повторно да го воспостави единството на распаѓачкиот свет. Факт е дека овие испреплетени линии како некакви митски лавиринти водат кон една средишна просторија, ќелија на избавувањето; во случајот на Леонардо веројатно се работи за неговото сопствено контемплирачко јаство како средиште на светот... Да се потсетиме, Леонардо на своите ученици им препорачувал да ги набљудуваат петната по старите сидови, откритиите камења, делчињата од нештата, бидејќи тие можат да покажат една поинаква реалност. Со тоа требало да се поттикне инспирацијата, реалистички да се опфати во суштина надреалниот свет. По сè изгледа дека тнр. *гравури од Виндзор*, на пример, кои светот едновременно симболички го покажуваат во неговата прасостојба и во неговиот катаклизмички самрак, настануваат токму врз темелите на таков тип “леонардовски” визији. Јалово е со спекулации да се толкува “езотеризмот” на делото на Леонардо. Тоа го правеле многумина и не баш секогаш уверливо. Ќе се обидеме да ја продолжиме темата за култот на лавиринтот, проширена низ целото човештво.

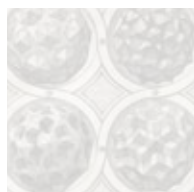
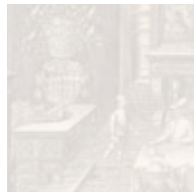
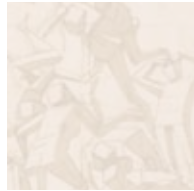
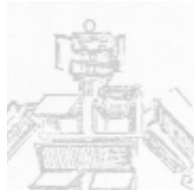
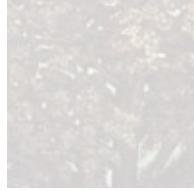
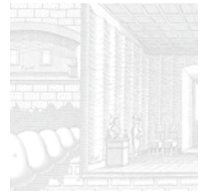
Цртежи на лавиринти познаваме уште од каменото доба, и ги наоѓаме и кај најстарите култури. Во средновековните катедрали тие стојат како праслика на патот на избавувањето, како “градот Ерусалим (=Небо) кој е јадро на тој пат, мошне непристапен. На Ориентот наоѓаме декоративна загатка која таму се нарекува

мандала. Но, кај Леонардо се случува вистински пресврт: апстрактниот, гранчест лавиринт се претвора во географска карта на мистериите, во криптографски симбол за прастарите космолошки слики на “испреплетеноста на световите”, сосема во согласност со формулацијата на Данте од 33 пеење во *Raj*: forma universale di questo nodo. Тоа е прастарата гностичка слика која подоцна, со посредство на неоплатонизмот, повторно изнурнува во филозофско-метафизички контекст околу 1.500 г. во Фиренца: Платоновата “златна нитка”, Хомеровиот “златен ланец”. Марсиалио Фичино светлината ја нарекувал “vinculum universi”, трака на универзумот. Според Хермес Трисмегистос космосот е “quasi vestitum contexta”, исткаен речиси како (апстрактна) наметка. Зборовите и имињата се јазли. Кумарасвами, кого овде го следиме, упатува на одредени земски паралели. Индра, индискиот Бог, ја решил “тајната загатка на јазолот од Сусна”. Тајната! “Тајната” веќе нема природно тело, со “природни” атрибути таа веќе не може да се одреди на задоволителен начин. По Данте, најголемата тајна, Бог, мора да се симболизира со помош на тнр. “nodi strani”, чудните јазли, би рекле, испреплетените, “неприкажувачки” линеатури, апстрактни, заплеткани фигурации. Слика на најдобрите лавиринти токму е една единствена линија (техника на линијата). На врвот на маниризмот, во времето на Шекспир, Марино, Гонгора, во Шпанија настанала досега најголемата европска збирка на цртежи на лавиринти и вињети: Nueva Arte de Escribir на

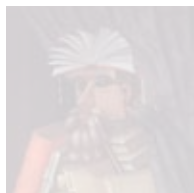
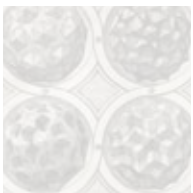
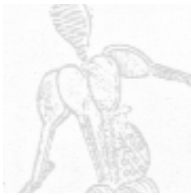
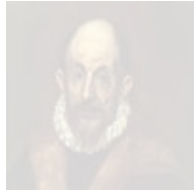
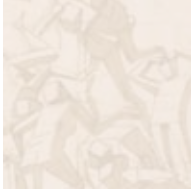
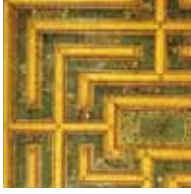
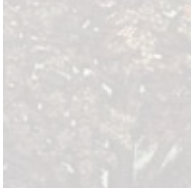
Педро Диаз Морантес, и тоа од 1616 до 1631-та година. Во неа голема улога игра спиралата (Вињолините скали). Бакрорезецот Мелан (1589-1668) го слика Христовото лице со една единствена линија и пишува за тоа: “Оној единствениот од едно е создаден” (“Formatur unicus una”). За Тезауро ораклите се “вјазлени јажиња”. (...)

И тоа пак придонесува кон *разликувањето* на маниризмите на различни епохи. Уметноста и религијата - дури религијата во онаа гностичко-еретичка смисла - помеѓу 1520 и 1660 сè уште не биле раздвоени. Естетичкиот знак, ирегуларниот митос на тнр. *Игеја*, останува симбол. Никогаш нема едноставно апстрактно-декоративна, сосема секуларизирана линеатура, проста “композиција”. Кандински и Кле, големите претставници на апстракцијата на почетокот на модерната, тоа сè уште го знаеја и проживуваа. Колку само има чистота кај Кле! Многу нивни слики делуваат како апстрактни форми на повикување, како криптографски молитви. А “имитаторите” на апстрактното во многу нешта ја преземаат само “методата”. (...) Апстрактната уметност непобитно е *легиџимна*, но “декаденцијата” на “модерната” уметност никаде појасно не се согледува отколку таму каде што единствено се имитира “гностички” потресената субјективност на големите мајстори, каде што само “апстрактно” се *комионира* и ништо повеќе. Таквите “уметници” (вклучувајќи ги и “поетите”) имаат право само на една “аналогија”: наликуваат на лемуриите од сликите на Бош.









## ОБИКОЛНИЦИТЕ ВОДАТ КОН СРЕДИШТЕТО

(...) Најстарите лавиринти што се споменуваат во европската литература се оние во Египет и на Крит. Херодот ни опишува еден од најстарите, во Египет: има три илјади простории, а во речиси непристапната средишна комора закопани се кралевите и светите крокодили. Потоа доаѓа Плутарховиот извештај за подвизите на Тезеј, за најтаинствениот од сите лавиринти, оној на Минос во Кносос на Крит. Дедал е неговиот генијален архитект (“Дедалус” е име на главниот лик во Џојсовиот *Портрети на уметниците во младоста!*). Во тој критски лавиринт живее чудовиштето Минотаур, пола човек пола бик (поврзување на спротивности). Дедаловската легенда за лавиринтот се развила, веројатно, од пештерските религиски култови на каменото доба. Гротеската своето име го добила од “grotto”\*, од тие јами; претходно зборувавме за лавиринтските патчиња и за начинот на којшто тие, во стилот на “орнаменти”, што е претходница на духовно поедноставената “апстрактна” уметност, се губат во псевдоспекулативната мешавина.

Што е значајно за лавиринтот во старите култури? “Поврзувачката метафора за пресметливите и непресметливите елементи на овој свет.” (W.E. Matthews, *Mazes and Labyrinths*) Заобиколно се стига до средиштето, дури со обиколниците се постигнува совршенство. Темелите на многу

египетски пирамиди градени се во форма на лавиринт. Такви се и темелите на атинскиот Акропол и на Августовата гробница во Рим.

Мотивот на лавиринт експлозивно се појавува во 16 и 17-иот век и помеѓу 1880 и 1950-та. (Три примери од ликовните уметности: “класичниот” лавиринт од доцната ренесанса; дрвениот свод во Palazzo Ducale во Мантова; деформираниот крстовиден лавиринт на Лелио Орси, и /современиот/ на Фабрицио Клериси, “Минотаур јавно ја обвинува својата мајка”.) Ханс Вредеман де Врис цртал волшебни лавиринти во својата книга *Hortorum Viridiariorum Formae* (Антверпен, 1583). Станува збор за тнр. Градини за забава, *pleasure garden*. Наскоро тие стануваат популарни во цела Европа, а во нив се наоѓале и полускриени монструми од сите видови. Нема никакво сомневање дека во планот на вилата Орсини во Бомарцо е скриен лавиринт. Англискиот збор *maze* (лабиринт) е заснован врз зборот за чудење, *stupore*, вџашеност и неразбирање. Англичаните барокната проза ја нарекувале “лабиринтска”. Светот како лавиринт! Најлесно може одново да се изгради - во уметноста - со помош на “конкретни” фрагменти. Парацелзус го пишува *Labyrinthus medicorum*, а 1627-та Хенри Кинг ја објавува песната чиј дел е: “The crooked labyrinth is life, it is although sin”. Се приближуваме кон климаксот: 1631-та Комениус, односно Јан Амос Коменски, во цела Европа познатиот чешки полихистор (1592-1670) ја објавува поемата: “Лавиринтот





на светот и рајот на срцето”. Сосема куса содржина: еден младич тргнува на пат околу светот со двајца придружници; едниот се вика *Не знам ништо*, а другиот *Мамка* (она сигурното и несигурното, значи). Тој младич носи наочари со чија помош сè може да се види поинаку. Но кога наочарите ќе се свртат, се гледа “вистинскиот” свет. Оваа трolistна детелина доаѓа во некое место со шест големи улици. Сите тие водат кон таинствениот дворец, *дворецот на последното знаење*. Но, постои уште еден дворец, *дворецот на среќа*. “Младичот” минува низ сите лавиринтски улици и обиколници. Се сретнува и набљудува најразлични луѓе на сите можни општествени нивоа и во сите можни ситуации, но сето тоа “наопаку”. Конечно го отфрла она што наочарите го изопачуваат и паѓа на коленици пред Бога: она апсолутно не-изопаченото.

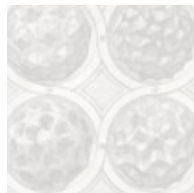
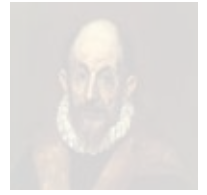
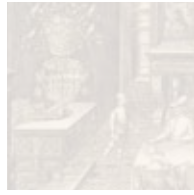
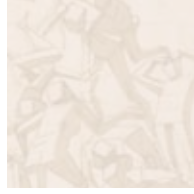
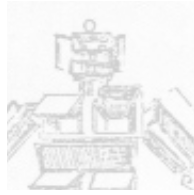
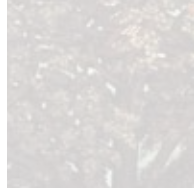
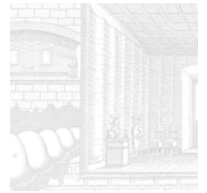
А сега за другиот крунски сведок на тогашното раздобје, за Шпанецот Балтазар Грасиан. Тој го напиша алегорискиот роман, *Criticon*, или *За општите пороци на луѓето*, прв пат објавен 1651-1652. Јунакот доаѓа во големиот град - извесно станува збор за Мадрид, тогаш веќе пропаѓачката метропола на едно светско царство. Грасиан, значи, ја опишува сопствената околина и вели: “Тоа е вистински лавиринт, дувло за Минотаурот. Големите плоштад простран, без перспектива и складност. Сите влезови и порти всушност се лажни, ништо не е отворено; многубројни кули - повеќе отколку

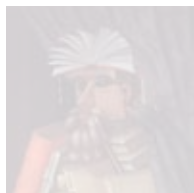
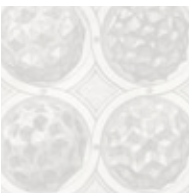
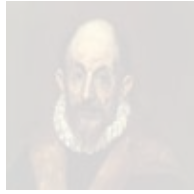
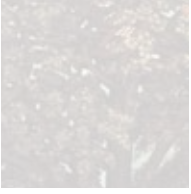
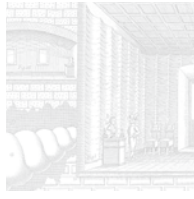
во Вавилон - и сите изложени на ветерот”. “Вавилон на мешаницата, Lutetia, то ест Париз на валканоста, Рим по својата променливост, Палермо по вулканите, Цариград по лудилото, Лондон по заразеноста, Алжир по ропството”. “Да не се загубиме во овој лавиринт од дворец. Не верувај на она што ти се зборува, не признавај ако нешто се бара од тебе, не прави ништо, што и да ти наредат!”. “Верувај ми, нема таков лав, волк, тигар, базилиск кој би го правел она што го прави човекот”. “Целиот космос е составен од противречности, но складот во него се темели врз нескладноста”. “Времињата се судираат, дури и созвездијата војуваат меѓу себе”. “Сите нешта на светов треба да се посматраат превртени, за вистински да се согледаат”. Затоа кај Пармиџанино го наоѓаме конвексното огледало, кај Коменски наочарите, кај Грасиан чудесното огледало кое што, привидно, сето природно го претвора во химерично. Тоа огледало на разочарувањето ја покажува другата страна на измамувачката природна стварност, светот како таков, бидејќи светот и не е друго освен “лабиринт на измами, невистини и привиди”.

*\*Како најчесто фантастички комбиониран украс од живописни и билни мотиви, гротеската ги декорира античките терми и гробници (grotta = пештера). Изразот можеби настаанал бидејќи во урнатините (кои се нарекувале grotte) на Тицова палата во Рим, биле пронаоѓани најразлични фантастички слики.*



Parmigianino, Автопортрет во Конвексно огледало









Luca Cambiaso, Група ликови

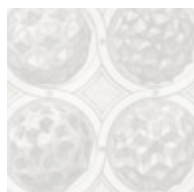
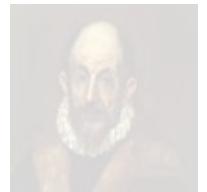
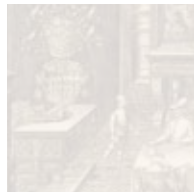
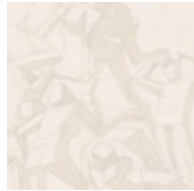
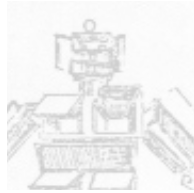
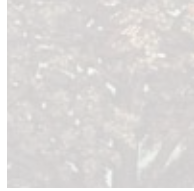
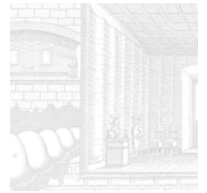
## ЛУКА КАМБИАСО

Познато е дека Рембрант внимателно ги собирал делата на овој веројатно најзначаен европски уметник околу 1550-та година. Камбиасо е роден 1527-та во Монегли (Лигурија). Неговите твр. *nocturnae*, ефектните сцени на темно и светло под светлината на свеќи, газииени ламби, факели итн. веќе во 16-иот век биле многу ценети. Снажниот сопствен стил тој го развива дури во времето на доцниот Микеланџело, по 1550-та, и тоа најмногу во своите цртежи кои и денес нè фасцинираат. Еден модерен критичар го смета Камбиасо за прототип на европскиот кубизам и авангардизам, а се укажува и на тоа дека уметниците од овој тип во своето време биле “исмејувани”. Дури изложбата во Џенова 1956-та повторно му го враќа значењето на овој голем сликар; еве дел од каталогот од таа изложба: “Ненадејно се наоѓаме пред слики чија што модерност е токму запрепастувачка, пред слики кои го антиципираат Караваџо, Жорж де ла Тур, Зурбаран, дури и некои од денешните сликари, бидејќи такви светлински рефлексии и често геометриски распоредени ефекти на сенки ги нема никаде во 16-иот век... А кога Камбиасо своите цртежи геометриски ги стилизира, кога човечките тела и лица ги претворил во кубички работи со тоа ги антиципирал можностите на модерниот кубизам; Леже, на пример, повремено свесно ги користеше влијанијата на Камбиасо”. Овие зборови ги наведувам и затоа за со тоа сведочење да го избегнам сомневањето дека

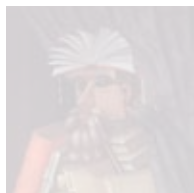
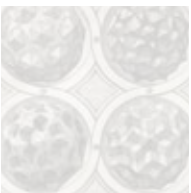
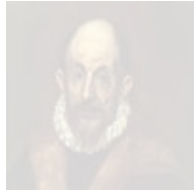
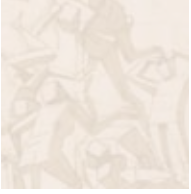
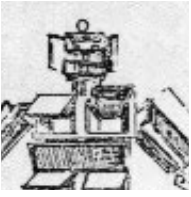
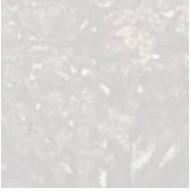
запаѓам во тема поттикната од аналошка заблуда. Нашата “современост” почнува на нов начин да го гледа “минатото”. (...)

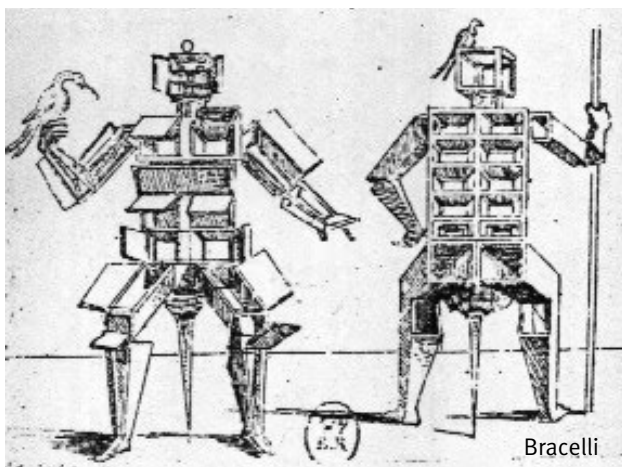
Секој кој повеќе му се радува на континуитетот на човечката историја отколку на нејзиното драматично распаѓање, чувствува задоволство кога гледа како среде тнр. техничко столетие се кристализира нешто како модернистички традиционализам! (...) Во времето кога толку многу нешта се прекриени со панаѓурските плакати на хибридно масовно општество, можат ли некои насоки да се одржат - наспроти неповолната атмосфера - токму низ нови конфронтации со историчноста?









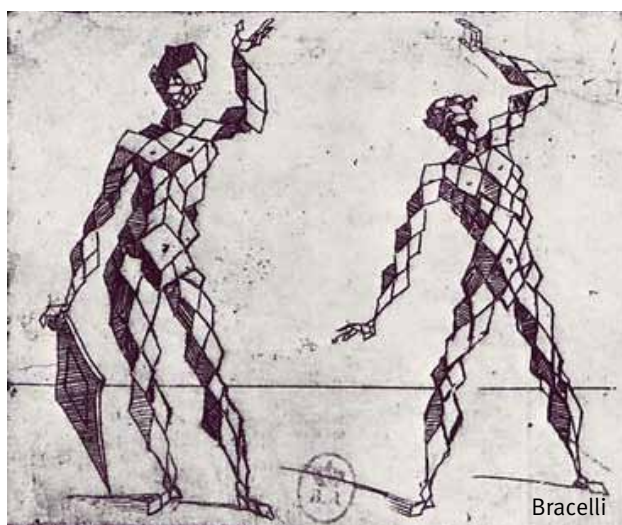
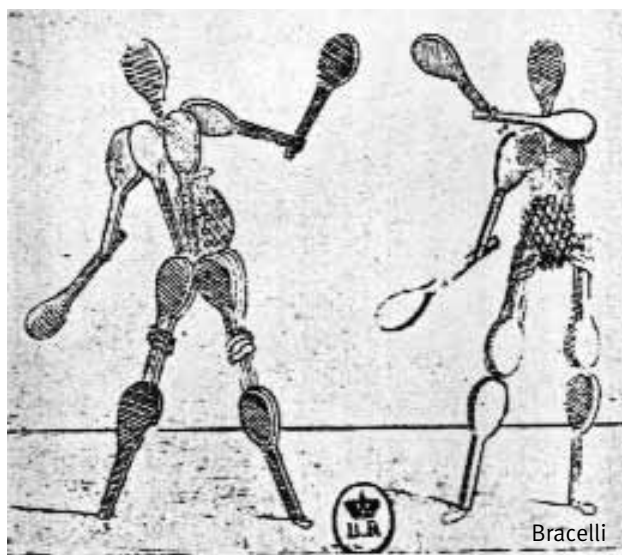


## РОБОТОТ НА БРАЦЕЛИ

Треба да се потсетиме како Федерико Зукари во својот славен трактат ги разликува трите вида или трите степени на кончетистичката уметност на *Igejaia*: 1. “disegno naturale”; 2. “disegno artificiale”; 3. “disegno fantastico”. Понтормовите цртежи можеме да ги ставиме во првата група, оние на Камбиас во втората, а во третата ќе го споменеме необичното дело од времето на Гонгора и Марино, збирката од 48 гравури коишто тосканскиот бакрорезец Брацели 1624-та ја посветил на војводата Пјер Де Медичи.

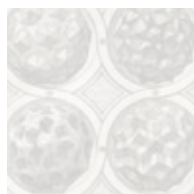
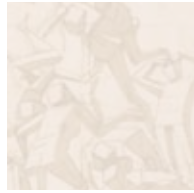
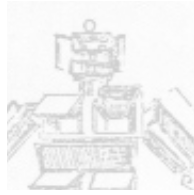
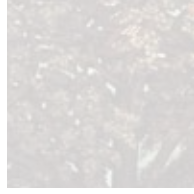
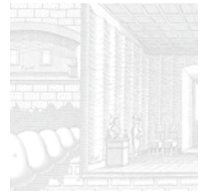
Збирката на Брацели има наслов *Бизарносѝи*. Иако не станува збор само за игра, играчки, куриозитети, фигурациите од овој тип во 16 и 17-иот век повеќе го наоѓале своето место во “кабинетите на чуда” отколку во уметничките збирки. Пред делата на Брацели не можеме да го примениме скептичкиот критериум за пред-уметничкиот карактер на гола студија, туку се наоѓаме пред конечниот резултат, пред една конструкција на фантастични ликови од геометриски форми. Но тие сè уште се крути, наликуваат на работи. Една таква иреална и динамична гротеска е и *Пароѝ шѝо ѝанцува* со своите апсолутизирани формални принципи. Потсетува на фантастичките творби од жици, лим и метал на многу наши современици, Александар Калдер, на пример.

(...) Кубистичките ликови, роботите што танцуваат, кои си играат, сакаат, збеснуваат,

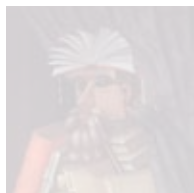
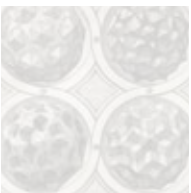
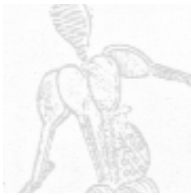
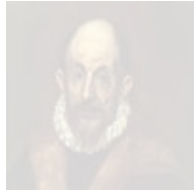
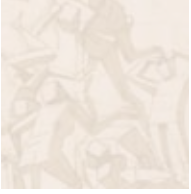
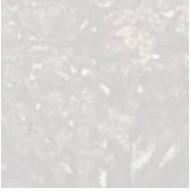


плачат и очајуваат, тие “manichini”, апстрактните и конкретни иреални суштества, полумашините полулугето, автоматите, значи - дали тие во културната историја се истото она што е “апстракцијата” во сликарството и скулптурата? Оживеани ликови, автомати и роботи имало и во античкиот источен свет и во Грција. Арапските роботи биле голема мода во Александрија. Леонардо со години се мачел обидувајќи се да направи човечко суштество-машина. Човекот-машина, склоповите што преземаат одредени функции на човечките сетила - за сето тоа допрва ќе зборуваме. Curiosa не е исто што и куриозитет. Тој збор значи исто така *љубоитност*, еден од најсилните пориви на сите маниристи, кои ги презираат класичните мудреци, ја фалат *adiaphora*-та, сето она што нè воздигнува и вџашува и што не ја забранува љубопитноста; со еден збор - модерното.











Erhard Schön, шеми за фигури

## СЛИКИ-МАШИНИ

### ИНСТРУМЕНТИ НА КРАЈНАТА НЕПРИРОДНОСТ

Дека машината е некаков тип на човекова протеза, дека од таа човекова способност за произведување на машини-протези не мораат да настанат само чудесии (*meraviglia*) или резултати на некаква разонода, туку настанува еден “нов”, самостоен свет на машини, “вештачки” свет на техниката меѓу човекот и природата, се насетувало уште во 16-иот век, наспроти “магичните” фантазии. Првите “машини” од тоа време што не им припаѓаат директно на одредени занаети (пред сè на градежниците и воените занаетчи) биле третирали како “безкорисни” производи, “*imitazione fantastica*”. Сложените технички изуми на човештвото во вековите пред примената на пареата, електрицитетот и атомската енергија, делувале како слики на фасцинантниот “автоматски”, аноргански свет, крајно артифициелен. Светски познатата фигура *Бенџреш* од времето на Рамзес XII можела самостојно да се движи и да ја мрда главата. Во делфиските храмови постоеле ликови на девојки, Хелиади, вештачки златни статуи кои пеејќи се движеле. И Аристотел опишува една “автоматска” Венера. Леонардо во чест на Луј XII направил лав кој 1509-та при влегувањето на кралот во Милано излегол пред него, застанал на точно одредено место и со

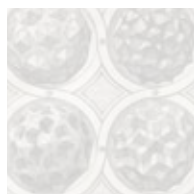
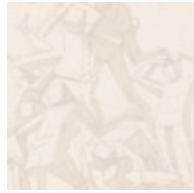
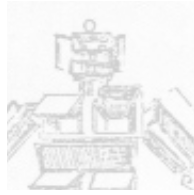
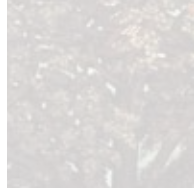
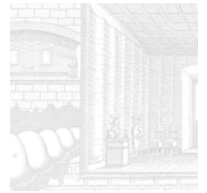
едната шепа ги отворил градите покажувајќи го грбот со лилјани. Вештачките луѓе, андронидите, предизвикувале воодушевување и во Египет и во Елада. Нивниот најславен наследник сигурно е Голем-от од Прага, од едно прашко гето, кој наводно “живеел” тринаесет години и кој веројатно, да антиципираме, влијаел на славниот “откачен” сликар Арчимболдо. Токму неоплатоничарите, духовните зачетници на маниристичката *Идеја*-естетика, си правеле, според преданието, женски и машки вештачки слуги. Биле направени од дрво и метал, восок, стакло и кожа. Наводно уште Алберт Велики, големиот алхемичар, имал таква застрашувачка направена послуга. Додека Тома Аквински, наводно, ги уништувал творбите на Алберт Велики бидејќи ги сметал за ѓаволски дела. Постоеле машини што зборуваат, танцуваат, пеат, сметаат, привлечни и наивни претходници на нашата кибернетика. Сè уште не постои научна културна историја на маниристичкиот култ на машини.

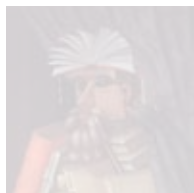
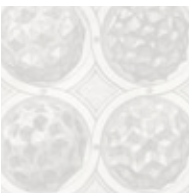
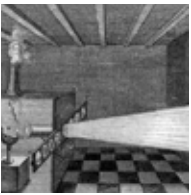
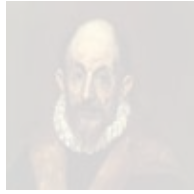
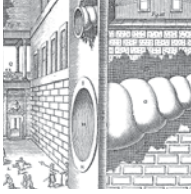
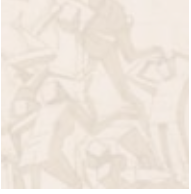
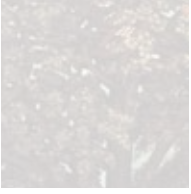
Европската историја на литературата во едно се согласува: еуфистите, маниристите, гонгористите, кончетистите и прециозите не биле ниту политички легитимисти ниту религиски конформисти (иако понекогаш се “продавале” за такви), ниту биле следбеници на било какви утилитаристички етички теории и токму тоа ја фрлало во очајание идеалистичката историографија на 19-иот век! Во тоа фалично залагање за “верата, човештвото, татковината, обичаите и семејството” била



препознавана сериозна слабост на структурата. Се превидувало она поетското во таа артифициелност. Се превидувало дека повеќе станувало збор за “детски” фантазмогории отколку за еден коруптен, презреан, декадентен “интелект”. Патриотски-научната реторика на нашите идеалистички предци не можела да ја разбере “инфантилноста”, поместената желба за играње на тие “од вкус лишени и разуздани” генерации маниристи. “Образованието” на минатото столетие својата “империјална” склоност кон корисното судбоносно ја држела за претпоставка на класичноста како таква. Највисоката “класика”, значи, најсублимната уметност (поезијата, музика на човештвото), според сè, токму во демонска смисла, е антиконформистичка. Никој немал помалку сочувство за боговите од Хомер, никој кон папската курија од Данте, никој помалку кон политичките фигури (и на Рим и на своето време) од Расин, никој толку немилосрден кон сопственото совремие од најчистиот лик на западната класика, Моцарт, кој млад умрел исто толку бедно колку и злиот старец Микеланџело. Но што се однесува до средишните изразни намери недоразбирањата не се можни. Свесниот интелектуално гротескен мадригал на Клаудио Монтеверди само “технички” може да се спореди со предизвикувачките “нијанси” и со “модерните” решенија на Моцарт, но не и по “интенцијата”, како што ни песните на Марино и Гонгора не можат да се споредат со басните на Лафонтен, а језуитскиот трактат

за пробабилизмот не е можно да се спореди со ригоризмот на Порт-Ројал. Исто така невозможно е да се поврзе просветителското експериментирање од 18-иот век со поезијата на машините од 16 и 17-иот век. Маниризмот си игра токму тогаш кога душата му е смртно сериозна, а класичарот е сериозен и кога се подготвува за игра. “Класиката” значи недоверба спрема чувствата и умот, со надеж дека тие ќе се поврзат. Маниризмот значи вљубеност во “ингениозниот” ум и, неретко, *ѝорочна* попустливост спрема чувството. Маниризмот е “аутистички” инфантилен, а “класиката”, во една еротска смисла “зрела”, во својата изразна геста секогаш е усмерена кон партнерот, кон едно *Ти*.

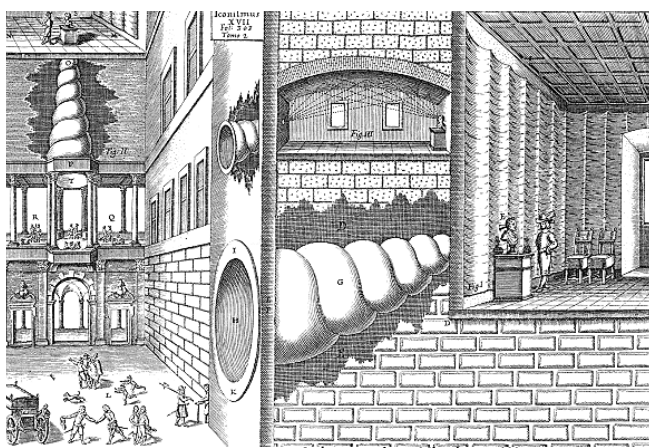




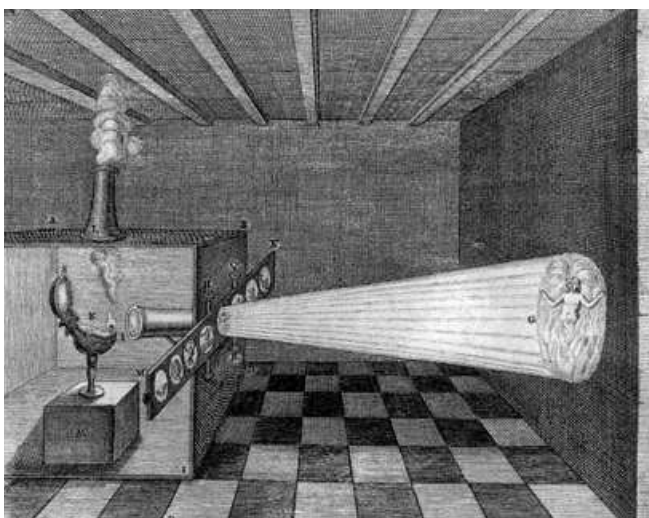
## ГО УНАКАЗИЈА ЧОВЕЧКИОТ ЛИК

Агостини Ремело (1531-1600) напиша една денес мошне ретка книга: *Le diverse et artificiose Machine*. Да ја погледнеме неговата машина за читање. Пред нас е свет на одредена мода; тука се “cultismo” и “conceptualismo” на епохата, прецизноста што се стреми кон образованост, елеганцијата, перспективизмот, но и лавиринтката (запчаниците долу десно), она “заклученото” (вратата во заднината), синкретизмот (регалот со книги), гротескното (фигурите на десната страна на машината за читање), декоративно-фантастичното (самиот склоп на машината), изолираноста во лудилото на знаење, духовната загуба во светот-затвор (зад три тешки брави), што е, белки, некаков нов, “техницизиран” симбол на Сатурн, но и амблем на безнадежната љубопитност. На еден друг бакрорез на Ремели, врз гротескната мода со получовечки ликови се наоѓаат тнр. цветни оргули, т.е. некаква метафоричка творба; низ нив, со помош на еден слуга кој во соседната просторија дува во еден систем од цевки) прозвучува птичје црцорење и излегуваат фигурички. (види сѝр. 122)

Повеќе од една генерација подоцна се сретнуваме, во завршната фаза на маниризмот, прескокнувајќи дузина такви книги и стотици илустрации, со чудните машини на Атанасиус Кирхер. Три значајни езуитски писатели на трактати - еден Германец, Атанасиус Кирхер (1601-1680), Италијанецот Емануеле Тезауро



Athanasius Kircher, Шпионско уво



Athanasius Kircher



(1591-1660) и Балтазар Грасиан (1601-1658) од Шпанијавосвоеторазгранетоделогиискажуваат бројните аспекти на “проблематиката на модерниот човек”, и тоа на најстар можен начин. За традиционалистичкото толкување на маниризмот нивните трудови се неисцрпен извор и секогаш би требало да се наведуваат. А што се однесува до нашата моментна тема - средбата со техниката, да разгледаме една илустрација за акустични феномени од книгата *Musurgia Universalis* од Кирхер. Го гледаме *Увојшо-шпион* во три форми: долу лево дворјаните се сретнуваат во една “*con-tile*” во типично натегната перспектива. На првиот кат од зградата во заднината некои сенчести суштества се собрале на советување. Дворјанската интрига е покажана со редуцирани средства со кои се служат модерните театри. Но далекувидиот тиранин, според проектот на Кирхер, може да ги следи настаните: три ува се доволни за целата палата, едното од нив лавиринтски се свива кон горе и една статуа ќе ги “фаќа” сите зборови на интригантите. Можна е уште подискретна форма: другото уво-лабиринт води во една просторија-ќелија која делува како звучна комора, засилувач. Третиот шпион, огромниот акустичен лабиринт, со помош на едно торзо звуците ги носи до самиот тиранин. Сето тоа нè потсетува на тнр. “Дионисово уво” од Сиракуза. Но колку е променет менталитетот! Во Сиракуза Дионисиј (наводно) користел една природна појава, т.е. геолошки феномен. Овде сè е конструирано,





Agostino Remelli, Цветни оргули

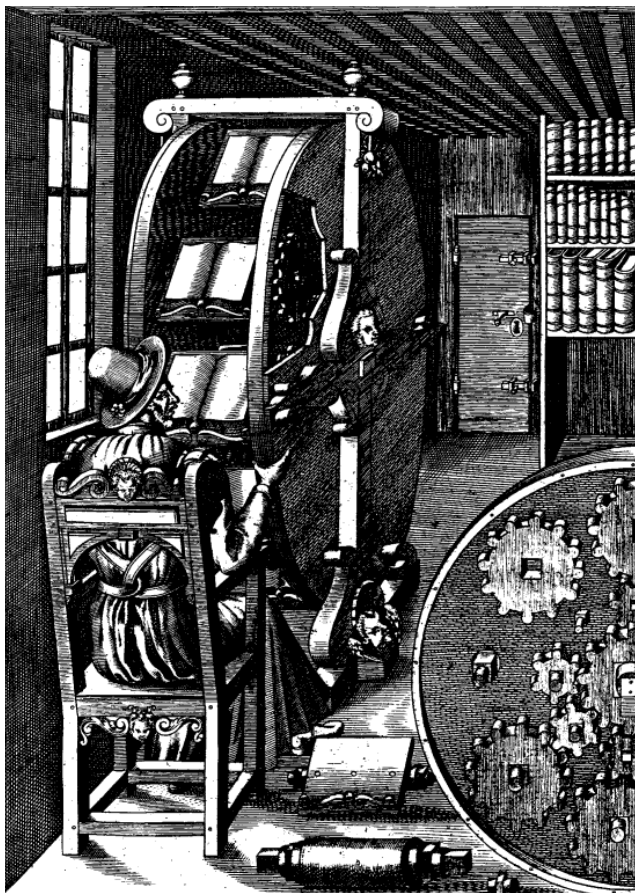
смислено, и тоа веднаш на три нивоа. Пак можеме да се послужиме со формулата: страв и љубопитност. И едното и другото водат кон скепсата. Оваа Кирхерова формулација пак е амблем за маниристичката скепса, амблем за онаа бистра, интелектуална, нималку наивна недоверба што се протегнува од Монтењ до Грасиан. “Не љубете лесно и не верувајте лесно”, препорачува во својот *Прирачен оракл* Грасиан, роден истата година кога и Кирхер. И продолжува, а ние навистина имаме причини да се згрозиме над таквата потврда на Кирхер: “Она тајното поседува одредени божествени особини. Кој е лекомислен во говорењето набрзо ќе биде фатен и совладан”.

Кирхер е роден во местото Геиса, во Турингија, Грасиан во Белмонте, во провинцијата Сарагоса, Тезауро во пијемонтскиот Турино. Маниризмот не е работа на племенски сродности. Напротив, од самите почетоци тој беше европска работа и остана таков сè до настанувањето на првата европска национална држава и тнр. “национални литератури”, судбоносниот пресврт во историјата на духот кој доведе до разорување на континуитетот. Претпоставките некогаш заеднички, европски, во денешните маниризми живеат фрагментарно. (...)

Сепак, сè уште не продревме доволно длабоко во искривениот интелектуален свет на Кирхеровите “технички” кончети. Неговите намери можеме да ги разбереме читајќи за големиот број коментирани експерименти што тој во својата *Physiologia* (1624) ги препорачува

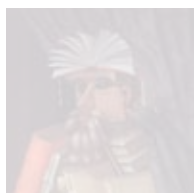
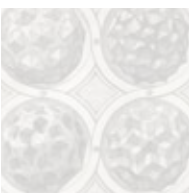
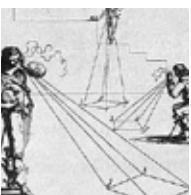
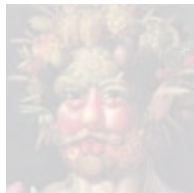
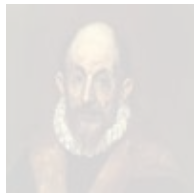
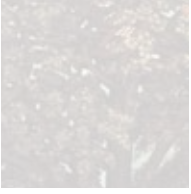
за изведување во тогашните салони и дворови на тогашна Европа. За што станува збор? За “уметности” од секаков тип, чудесии, за “*spectacula paradoxa rerum*”, светската сцена на парадокси. “Машините” се парадоксални слики, “*discordia concors*” на природата и идејата, алогички метафори. Затоа и се смислуваат машини за метафори. *Physiologia* дава три такви проекти: машина со огледала, машина за “произведување на фантастични слики во темна просторија” и машината “*stupore*” која токму ги произведува метафорите, а наедно е и машина за *метаморфози*. Објаснувањата се колку вџашувачки толку и едноставни, било кој може да влезе во таа фабрика на слики. Во некаков тип на орман (отворен за апаратурата да биде дидактички пристапна) над осликаниот валјак стои огледало. Кога набљудувачот се гледа себеси, тој гледа најразлични форми: се претвора во сонце, животно, скелет, билка, сè со сè може да биде споредено. Во сликите-машини на Кирхер метаморфизмот е *технизиран*, додека во делото на Арчимболди (кој умира две години пред Кирхер да се роди) тој е *индустријализиран*.

Кирхер изјавува, коментирајќи ја својата машина за метафори: “Совршената слика треба да настане од ништо”. Со волшебство, значи! Техниката треба (од онаа страна на практичното значење) човека не само да го забави туку и да го возбуди, да го тргне од самозадоволноста. Експериментите од овој тип Кирхер ги нарекува “*experimenta meta-*

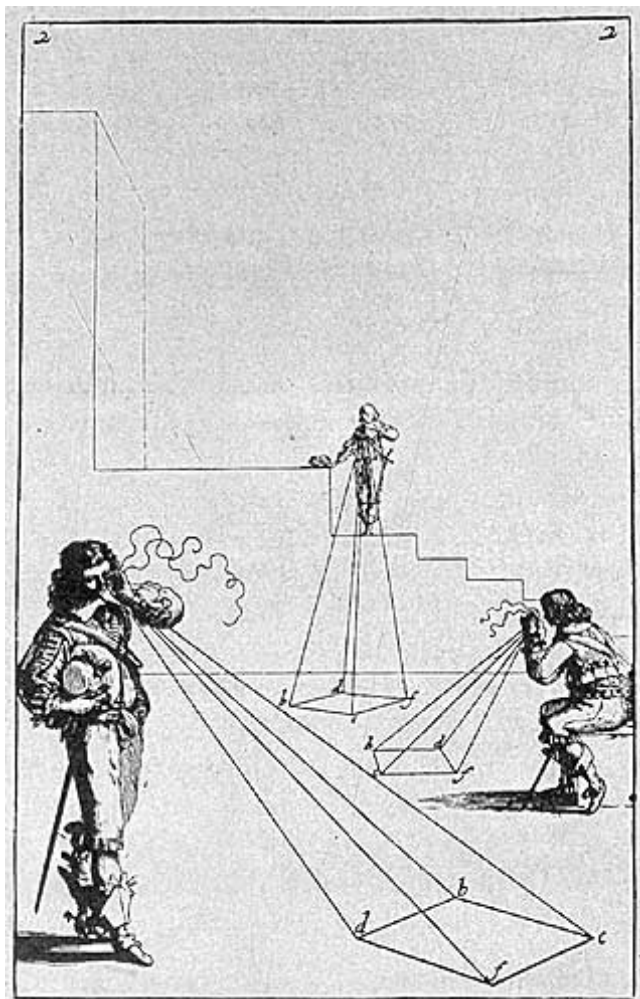


Agostino Remelli, Машина за читање

poseon". "Translatio" со помош на метафората овозможува сè, во прв ред "faciem hominis variam ostendere", со помош на две огледала да се покаже променливоста на човечкиот лик. Сето тоа Кирхер го нарекува "ars magna lucis et umbrae", голема уметност на светлината и сенката. Тој вели дека таа уметност може да "деформира, трансформира и реформира". Притоа станува збор за благородна магија: таа го меша корисното со пријатното, таа, *играјќи се*, го разоткрива човековиот *вистински* лик. Со слики што деформираат! Кирхер набрзо ги заборавил античките машини. Тој веќе не сака да создава вештачки луѓе, туку сака да создаде "*технички*" *вештачки слики*. Во дваесеттиот век овие машини за слики се секуларизирани во филмските фабрики за соништа, секуларизирани како и многу други нешта, "трансформирани" и "деформирани" во орудија што служат за изработка на псевдоромантични средства за забава на толпата. Нов прилог кон нашите диференцијации. Еден ист изворен гест на човештвото може да проистекне од ист импулс, да има мошне сличен ритам, па сепак во својот дуктус тој може да биде закочен и сопрен на сосема различни начини.







Abraham Bose, Набљудувач



Ehard Schon, Искривена слика

## КОНСТРУКТИВИЗМОТ НЕКОГАШ И СЕГА

### УМЕТНОСТА НА НАДОМЕСТУВАЊЕТО

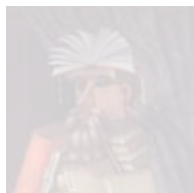
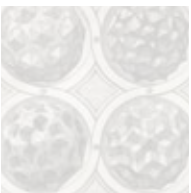
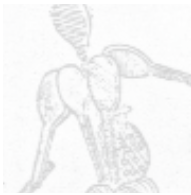
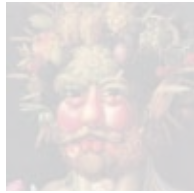
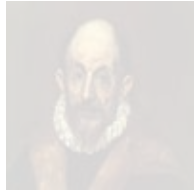
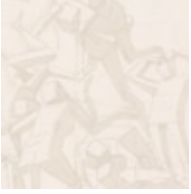
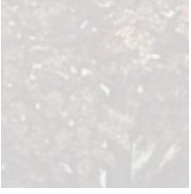
Во 17-иот век “анаморфозата” станува мода. Станува збор за методично продолжување на Пармиџаниновиот *Авџиојорџреџ во конвексно огледало*, од почетоците на кончетизмот. Почнува една духовита, разиграна, главно повеќеслојна игра со перспективата, негирање на нормалниот лик, негово изобличување во оптичките апсурди кои сепак остануваат дотолку “апстрактни” затоа што не се, како кај експресивните маниристи, одредени од фантазијата, туку исклучиво со помош на физички пресметки. (...)

Анаморфозата е прва парадоксално деформиращка “конструктивистичка” реакција на пропаѓањето на формите. Но, што всушност значи “анаморфоза”? Во лексиконот на Брокхаус читаме: *Приказ на некоја форма изобличена според некои ѝ правила, со ѝ помош, на ѝ пример, брусени сѝакла или ѝ посебни огледала, или ѝ ак со зазмање на ѝ посебна ѝ точка на набљудување*. Оваа дефиниција сепак не е доволна. Грчкото *ана* во врска со некој глагол го дава и значењето *ѝре*, на пример, пре-сврт, поимот анаморфоза (forming a new, според грчко-англискиот речник), значи, произлегува од глаголот *anamorphoo*, што се суптантизира во значење: преобликување, пресврт. Цитираме од умната и опфатна книга на историчарот

на уметност Јиргис Балтрусаитис: “Зборот **анаморфоза** се појавува во 17-иот век, но во врска со веќе претходно познат контекст. Анаморфозата ги руши елементите и формиите. Наместо тие да се редуцираат на своите видливи граници, се случува проектирање на формиите во самите нив, така што се воздигнуваат во набљудување од одредена точка. Станува збор за технички куриозитети, делумно и за една поединка на абстракција, за моќниот механизам на оптичка илузија, за филозофијата на стварноста што маме (во една Декартова смисла маме)”. Но, зошто зборот се појавува токму во 17-иот век и што значи во контекст на некои други манифестации од тоа време? Поаѓајќи од грчкото значење на префиксот и субстантивот, ана-морфотичка слика значи: 1. израз на друга “суштина”; воедно може да биде појавна форма на некој привид, со оглед на точката на набљудување. Што значи, секој феномен може да се согледува двојно, уште повеќе мора да се согледува во двојна перспектива, “природна” и “противприродна”. Сега, значи, “нормално” би претпоставиле дека нештата најнапред треба да ги посматраме во нивниот “нормален” начин на појавување, па тогаш да ги пресвртиме за да дојдеме до нивното “вистинско” значење. Сето тоа филозофски и не би било толку возбудливо, бројните анаморфотичари, по славниот Ехард Шон, да не постапеа шокму обротно. Тие, имено, сликата прво ја покажуваат во



“ненатуралистичкото” со-битие, за потоа да ја превртат конструираната идеја што ги ништи времето и просторот, за дури тогаш да може да се осознае природата, лицата, пејсажите итн., со еден збор: со-битието на светот. Со тоа станува јасен хамлетовскиот карактер на анаморфозата, преобликувањето на *свиџе* нешта. Но, што е целта? Во *Хамлејџ*, во третиот чин, втората слика, го прашува кралот принцот “кој се чини сè почуден”: “Како се вика оваа драма?” Хамлет одговара: “Стапица за глувци. Ќе прашате зошто? Метафорички. Драмата прикажува едно убиство што се случува во Виена.” Кралот пред тоа во истата слика го прашува принцот: “И, како живее нашата роднина Хамлет?” Принцот одговара: “Одлично, навистина; од храната камелеоновска; јадам воздух преполн ветувања. Така се товат свињи.” Китс поетите ги нарекува камелеони. Значи пак: сè може да се претвори во сè. Во една студија за Хамлет Алфред Морхен укажува на елементите на *сфинга* и *Мона Лиза* во *Хамлејџ*. Во Хамлет токму она бесмисленото се интронизира. “Ставовите” стануваат “заменливи”. Насекаде се сретнуваме со бранот на заменливост, надоместување, непрекинато преминување на привидот во стварност.



## АНАМОРФОЗАТА КАКО МОДА

Време е со сопствени очи да ја разгледаме метафоричката стапица за глумци на двојната сцена во уметноста. Еден од пораните примери е тнр. **Слика-криенка** (в. ја горнаџа слика) на Ехард Шон (околу 1535-та). Најнапред забележуваме само збрка и неред. Упатсвијата гласат: сликата треба внимателно да се разгледува почнувајќи од нејзиниот лев горен агол, и тоа така што ќе ја свртиме и држиме во висина на очите. Со трпение, добар вид и со она Леонардовско чувство за “флеки” и “облаци”, некои од Шоновите современици во сликата можеле да ги препознаат четирите најпознати поглавари на цркви и држави од тоа време: Карло V, Фердинанд I, Павле III, Фрањо И. Ние со прилично напор ги препознаваме четирите лица, но треба посебно знаење за тоа дека тие владетели и како луѓе и како поглавари биле *проблемаџични*. (...)

Сличен е и еден цртеж од Kodex Atlanticus на “пра-изумителот” Леонардо да Винчи (*сликаџа долу*). Од “нормална” перспектива гледаме осум црти. Но “анаморфотички”, од левиот агол на сликата ви висина на очите гледаме лице на нерасположено бебе. Овие инжениозни студии на Леонардо можеби не се уметнички дела, но сепак станаа узорни за оној тип “конструктивистички фантазии” што сакаат да бидат сметани за “уметнички дела”.

Во периодот од 1600 до 1660-та, на врвот на тогашниот маниризам, анаморфозата станува голема мода; како концептуализмот во



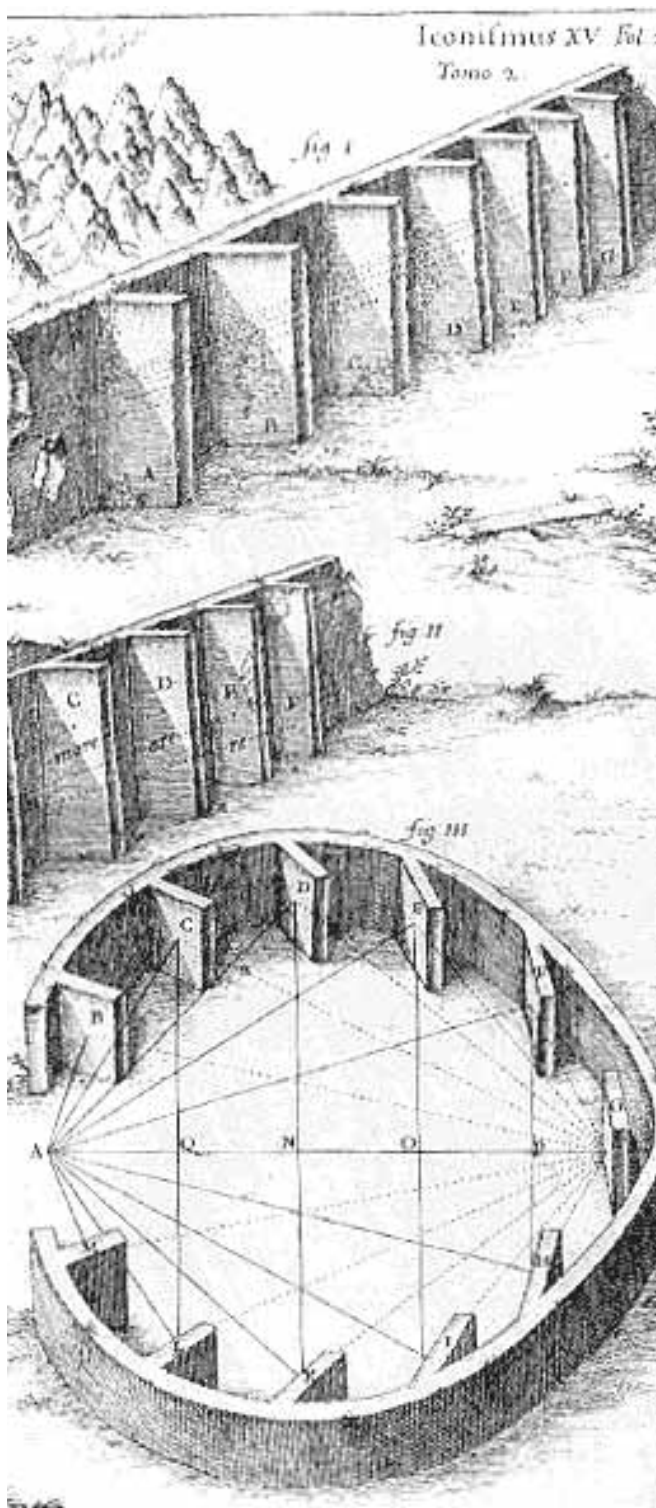
Leonardo Da Vinci, Анаморфотички цртеж

поезијата, како повеќеслојниот мадригализам со својата предизвикувачка хроматика и дисонанци во музиката, и како систематскиот сомнеж во вистинитоста на појавниот свет (картезијанството). Наведуваме само неколку карактеристични наслови: 1614-та, Соломон де Каус го пишува делото *Perspective avec la raison des ombres at des miroirs*, а Франсоа Ницерон 1638-та делото *Perspective curieuse* кое го нарекува “вештачка магија со чудесни ефекти”. 1642-та во Болоња излегува *Ariaria* на Марио Бетини. Болоња! Се сеќаваме како Дирер во едно писмо уште од 1506-та најавува дека ќе замине за Болоња за таму да ја научи “уметноста на тајната перспектива”. 1649-та се појавува *Cabinet des anamorphoses comiques* на Де Брил. Во делото се опишуваат големите анаморфотички фрески во манастирот на редот Минима во Рим, кој денес и не постои. Еден друг манастир Минима, во Париз, помеѓу 1620 и 1640-та беше средиште на анаморфотичките експерименти и во него повеќе пати престојувал и Декарт (1622-23, 1625, 1628-29). Се наоѓаме во најсјајното десетлетие на европскиот маниризам! Балтрусаитис тврди дека е докажано дека за Декарт “анаморфозата” била еден од доказите за “илузионизмот” (*inganno!*) на појавниот свет и сетилното доживување. (...) Од тие цртежи не учеа само градителите на театри, сценографите, кореографите, надарените мајстори за ефекти и илузии кои што ги режираа масовните процесии и триумфалните приеми, значи сите виртуози на трикови - туку и градителите на паркови. Светата



G. Huret, Анаморфотички студии



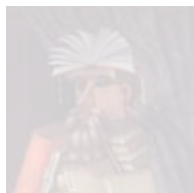
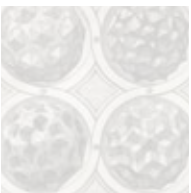
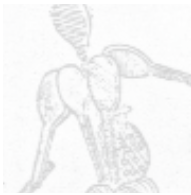
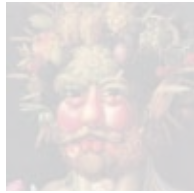
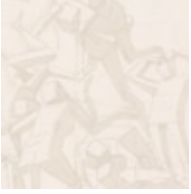
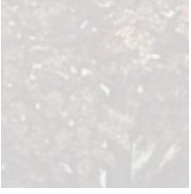


Athanasius Kircher, Прочување на оглас

шума од Бомарцо е пример за тоа. Шумата не е толку “света” колку што е “анаморфотичка” и внимателното проучување на “лабиринтските” паркови и градини на Европа од 16 и 17-иот век би можело да ни даде многубројни докази за тоа. Затоа Бомарцо и понатаму нè опчинува: таму подлогата не е хартијата или платното, туку непосредно на самата природа & се наметнува анаморфотичката лудачка кошула, односно од неа, со помош на церебрални конструкции - како што тоа привлечно го покажува цртежот од студијата на одеци на А. Кирхер (*Musurgia universalis*) - дословно се изнудуваат “нови звуци.” (...)

А денес? Срејни сме уште само на рабните подрачја на нашето опстојување. Од разиграните “машини” и “анаморфози” на некогашното време посредно произлегуваат и кибернетичките автомати на денешната американско-европско-руска цивилизација. И тие имаат необични, “stupore”, ознаки. Така новите канцелариски работи во САД имаат имиња: “Избраник”, “Квачка”, “Дрдорка”, “Око”. Една мошне развиена машина со електронски мозок се нарекува “Charactron”, а големиот сметач за експерименти од нуклеарна физика дури се вика “Maniac”.

*(заб. на ѝрир.: само да ѝоѝсеѝиме дека ѝрвоѝо издание на книгаѝа “Свеѝоѝ како лабиринѝ”, кое на моменѝи ѝрозвучува неверојайно акѝуелно и од кое корисѝиме делови, е објавено 1957-ѝа година)*





## КРУЖНИЦА ИЛИ ЕЛИПСА

### ЗА МАНИРИСТИЧКИОТ “ПОРЕДОК”

Некаде околу 1580-та новите елементи на знаењето од настанувачката природна наука почнуваат да го потиснуваат повеќезначниот свет на тнр. *magia naturalis*, иако тие два света, експерименталистичката научност и магиско-природофилозофски концепт уште многу години по 1660-та интерферираат. Ова го напоменуваме за што подобро да можеме да ги разбереме делата на најголемите сликари на маниризмот, Тинторето (1518-1594) и Греко (1541-1614). Но, уште еднаш да повториме: овде немаме намера да напишеме една ни приближно потполна “историја на маниризмот во уметноста”, туку се обидуваме да составиме една феноменологија на елементите на маниризмот како придонес кон “проблематиката на модерниот човек”. (...)

1543-та Коперник го објавува своето најважно дело - *De Revolutionibus Orbium Celestium libri IV*. Тоа дело предизвика потрес: Земјата веќе не беше центар на светот. Тоа е познато. На О. Бенеш, меѓутоа, сме му благодарни за увидот дека и најважните уметнички форми на маниристичката уметност биле поттикнати со новите космолошки сознанија меѓу 1550 и 1614-та (тие години се кулминација и во творештвата на Тинторето и Греко). 1548-та Џордано Бруно, симпатизер на коперниканскиот систем и

антикласичен теоретичар “a la lettre” го објави делото кое набрзо стана славно во цела Европа: *Dell’Immenso e degli innumerevoli, ossia dell’Universo i dei mondi*. Три години подоцна Тинторето ја слика својата *Gloria del Paradiso* во Дуждовата палата во Венеција. Еден детаљ од таа слика покажува како во три елиптични венци безброј ликови се движат низ просторот што се губи во бесконечноста. Веќе Џордано Бруно докажува дека ни едно движење трајно не може да ја сочува формата на кружница. На сликата на Тинторето она бесконечно-појавувачко елиптички го надминува просторот, како и на бројните слики на Греко! Веќе по Тинторетовата смрт (но пред Греко!) се појавува Кеплеровата *Astronomia Nova*, каде што Кеплер (1571-1630) го формулира своето учење: патот на планетите не е кружен туку елиптичен. Елипсата како спротивност на “самозадоволната кружница” во уметноста станува темелна маниристичка форма, како впрочем и нејзиниот пендант, параболата, или, уште повеќе, хиперболата во литературата, односно во маниристичката “парареторика”, каде што соодветните поими (елипса и хипербола) можат да се доведат во врска со оние на Кеплер. Она што првата генерација на маниристи го насетуваше во “магијата”, на другата генерација & го потврдува “егзактната” наука. “Елипсата” и “хиперболата” претставуваат нови потврди за она што не може да се разграничи, за недовршеноста на феномените, за стилот “serpentinata” кој сега е рационализиран. Нова легитимност добива и “релативноста” на стојалиштето.



El Greco, Богородица со дете

## МАНИРА И МАНИЈА - ЕЛ ГРЕКО

Дворжак ни вели за делото на Греко: “сè како да испаднало од колосек, а тектонската ритмика е заменета со ритмика од друг тип”. Греко бил под влијание на доцниот Микеланџело, пред сè на *Последниот суд*. Дворжак зборува за ликови што создаваат “аморфна маса” - токму тоа важи и за последните слики на Тинторето, за кого Дворжак пишува: “колорит со пепелни бои од кој се издвојуваат поединечни тонови како пламени цветови”. Греко од Микеланџело го презема “анти-натурализмот на формата”, а од Тинторето “анатуралистичката боја и композиција”. Лудилото на безграничност на сега рационално формулираниот бесконечен простор и неоплатоничарското учење за идеите сега конечно секуларизирано во хиперсубјективизмот е засилено и го потврдува отпорот спрема средиштето и кружницата на класиците на ренесансата. Дворжак ја наведува изјавата на еден свештеник кој му ја покажал Грековата слика *Погребови на грофови Органзо* во толедската црква Св. Тома: “Тоа беше лудак” (Ya era loco). Но тоа лудило според сè е различно од она на психопатите. “Манира” и “манија” се поврзуваат во највисоки уметнички форми и кај Тинторето и кај Греко и кај Гонгора (кој, додуша, умира со помрачен ум) и кај Џон Дон - двајцата најголеми поети на тогашната маниристичка литература. (Леонардо, Микеланџело, дури и Рембрант, покажуваат силни маниристички елементи. Но тие, како и Калдерон и Шекспир кој исто така покажува најгенијални особини

од овој тип, ја надминуваат условеноста на овој тип на гест. За овие врвови на човештвото - да им ги придодадеме и Расин и Гете - изразните принуди ретко стануваат доминантни. Феноменот на таквата “големина” им се измолкнува на сите исклучиво “класицистички” или “маниристички” интерпретации. “Светилниците на човештвото /Бодлер/ ги обединуваат и едниот и другиот “изворен гест”, успевајќи да се ослободат од едноставната детерминирачка принуда.)

(...) *Maniera* доаѓа од *manus* (рака), преку *manu* - од човечка рака создадено, со рака, вештина, уметност. Манија е изведено од грчкиот збор за лутење и лудило, бес, за форма на душевна болест. Поимот манија му соодветствува на она што Џордано Бруно го нарекувал *furor*: вистинскиот поет ги презира правилата, тој е “инспириран” како Хомер, сè пронаоѓа во себеси. Кога неговата душа запаѓа во опседнатост, тој пее за “смртта, чепресите и пеколот”. И ова, секако, доаѓа од Платоновите “ентузијазам” и води кон отфрлање на аристотеловската естетика, освен нејзините практични, реторички упатства. Од антиаристотелизмот настанува еден “прогресивен” анти-традиционализам, а од таа критика на Аристотел настануваат зачетоците на “новиот век”. Со оглед на уметноста и литературата, тоа значи дека остануваат Аристотеловите реторички фигури како средство за остроумни кончети, но дополнети со Платоновото учење за “лудилото” изречено

под платанот крај Илис. Интерференцијата меѓу *manira* и манија & одговара, значи, на интерференцијата меѓу аристотелизмот и платонизмот. По 1600-та доминира манија, иако речиси секогаш се чувствува “студенилото” на аристотеловското “правење”, на она *fabbricare*. Халуцинациите се користат со помош на “маевтички” методи.

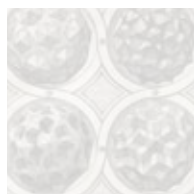
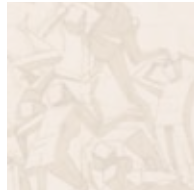
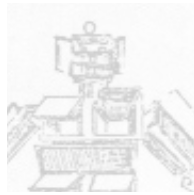
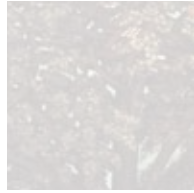
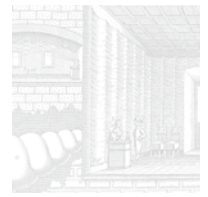
Во таа смисла Греко му е брат на Гонгора. Поимите како *ексџаџика*, *хисџерија*, *самоволие*, *лудосџ*, или дури *кусогледосџа* (која понекогаш сериозно се наведувала како причина за деформациите на Греко) нема никогаш да бидат способни да ни објаснат зошто неговата слика **Марија со геџеџо Исус** (сл. на сџр. 129) просто е убава, па и ако е крајно неklasична. Секако, ќе го прифатиме судот дека Греко - како и Леонардо, Микеланџело, Понтормо, Росо, Гонгора, Дон, Крашоу, Рудолф II, Коменски и многу други “сатурновци” на маниризмот - бил особено сложена, чувствителна и во одредена смисла “опседната” личност. Неговиот *Авџоџорџреџ* (настанат околу 1605-та, сл. *десно*) покажува токму такви особини. Но при набљудувањето на уметничките феномени чувствуваме еднаква недоверба кон “психолошко-психијатриските” категории, како и кон оние “историските”. Без запаѓања во “историцизам”, Грековото дело мора да се означи како генијална творба на една “неделива” индивидуалност која што, меѓутоа, била во еден крајно напнат однос кон сопственото време. За тоа сведочи и познатата

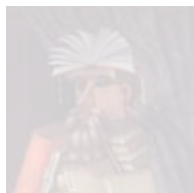
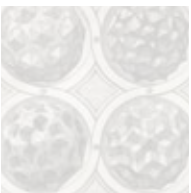
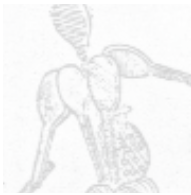
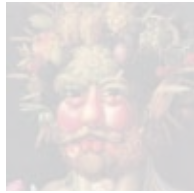
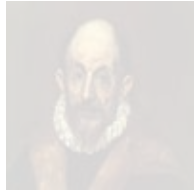
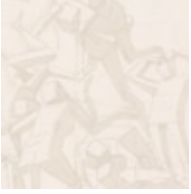
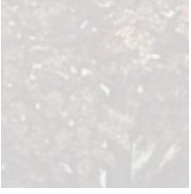
случка при посетата на Греко на Рим, 1569-та година; имено, Ел Греко тогаш предложил *Последниот суд* на Микеланџело да се уништи за тој да го надомести со некој “помодерен”! Поради тоа дошло до скандал и тој морал да го напушти Рим и да отпатува за Мадрид. Што можеме да научиме од ова? Греко немал напнат однос само со своето време туку и со уметноста на своето време! За него “уметноста” (во смислата на Зукари) била “мајка” на духот, поточно, тој мислел дека *уметноста нас станува во сиротијивскавувањеио со друга уметност, а не со природата*. Ова, по наше мислење, не е значајно само за Греко туку претставува пресуден нов елемент за разбирањето на маниризмот.



El Greco, Автопортрет







## РУДОЛФИНСКАТА ПРАГА

### ПРОБЛЕМАТИЧАР НА ЦАРСКИОТ ПРЕСТОЛ



Adrian De Vries, Рудолф II

1576-та германски цар станува еден типичен “сатурничар” во смисла на Марсилио Фичино, Рудолф II (1552-1612). Кога тој ја преземал власта над веќе распаѓачкото царство, имал дваесет и четири години, бил мошне чувствителен, даровит и доволно образувачан “романтичар”, еден од оние “проблематични” младешки ликови од галеријата ликови на Понтормо. Веќе под Максимилиан II Прага стана место за посредување на европските екстраваганции и модернизми и маниристичко средиште на целата трансалпска Европа. Рудолф, како и многумина од неговите пријатели, останал неженет, а владеел долго, триесет и шест години. Пред телесно и духовно да пропадне поради душевна болест, тој со помош на “рудолфинскиот круг” ја претвори Прага во интелектуална светска престолнина од посебен тип. За вкусот и стилот на дворската и високограѓанската култура на Виена, Дрезден, Аугсбург, Нирнберг, Минхен, Антверпен, Харлем итн. беше создаден еден вид мост, средноевропски мост меѓу Југот и Северот, помеѓу Средоземјето и Атлантикот. Овој Хабсбуршки ексцентрик (а тоа веќе значи нешто) свесно тргнувајќи по примерот на Калимаховата Александрија и Хадриановиот Рим, и со помошта на бројни европски уметници ја претвори Прага во една

од најзанимливите точки на кристализација на западниот маниризам. Доколку во Европа било кога постоела *енциклопедиска* околина за маниризмот, токму хемиски исчистена од такви нешта какви што се нацијата или ре(ли)гијата, тогаш тоа е токму случај со Рудолфинската Прага. Хадриан во Рим сакал да ја создаде, токму во својата вила во Тиволи, тнр. “discordia concors” на тогашниот империјален свет, “ускладеност” на сите спротивности во еден сјаен синкретизам. Слично посакувал и Рудолф II: духовно-политичко соединување на “диспаратното” во неговото загрошено царство, една Европа која додуша е плуралистичка што се однесува до нациите, региите, вероисповестите, племињата, но која пронаоѓа надрелативно единство во интелектуалното соединување на сите спротивности; интересно е што Рудолф II не е фасциниран со сликата за Перикловата Атина или августовскиот Рим, кои се узори за секоја класика, ниту пак ја толерирал состојбата *in politicis*; него го обзема Александрија од времето на “*Museion*”, тогашната заедница (на државна сметка) на учени луѓе, и Хадријановиот Рим каде што настанал Пантеон, симбол на синкретизмот. Таквата политичка концепција, таквата *Igeja* била осудена на неуспех. “Времето”, “народите”, “династиите”, “настаните”, не беа доволно зрели, “реалните фактори” на стопанството беа недоволно ускладени. Рудолф од тронот е истеран од роднини, токму како во современите драми на Шекспир. Сепак токму

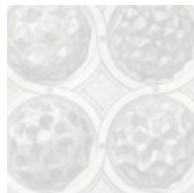
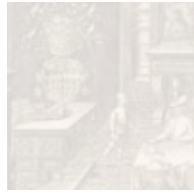
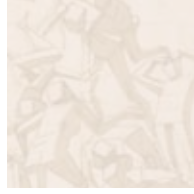
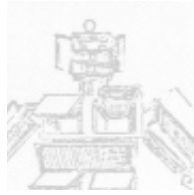
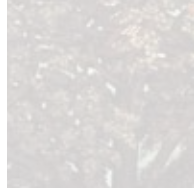
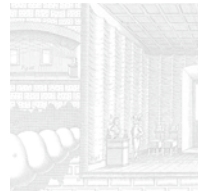


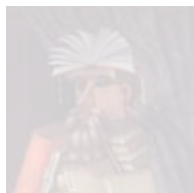
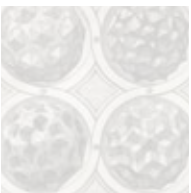
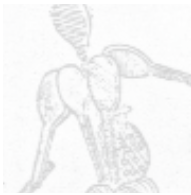
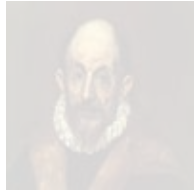
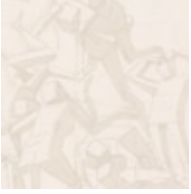
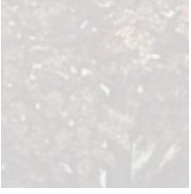
Прага сјаеше сила и стремеж кон духовно соединување на Европа, порив кој секогаш одново се јавува, во еден лиричар како Рилке, на пример (можеби премногу прециозен), или во еден енигматичен поет како Кафка, да не споменуваме многубројни други. Сè посилено се чувствува загубата на таа Прага за Европа која не сака да “заглави” во економски или биолошки материјализам. Западна и Источна Европа, доколку останат раздвоени подолго време, се осудени на тешки пореметувања во духовното функционирање. Европскиот дух не може толку лесно да се локализира на “Запад-Југ-Север-Исток”. Ниту било кога бил просто “дијалектичен” во смисла на насоките на само два ветра. Во своите творечки периоди тој дух не бил ниту монолошки ниту дијалогски. Тој е израз на еден силен плурализам на вредности, во својата полна слобода на избор и одлучување; иако досега вистинскиот европски дух - во создавање, во општествени групации - секогаш траел кусо, сепак бил можен само тогаш кога изразната сила на сите европски точки на духовна концентрација, па и ако тие се нарекувале Фиренца, Рим, Мадрид, Лондон, Париз, Минхен, Нирнберг, Виена, Брисел, Антверпен, Харлем, Прага, Варшава, Москва итн. - бројни зраци значи - се сосредоточувале во еден кристал на стократен сјај.

Со цел правилно да ја разбереме рудолфинската Прага ќе наброиме само неколку податоци: помеѓу 1580 и 1610-та настануваат мајсторските дела на Тинторето, Греко, Гонгора, Лопе де Вега,

Марино, Шекспир, Дон. Летото 1612-та, токму кога умира детронизираниот и душевно болен цар Рудолф II, Јаков Беме ја завршува својата “Аурора”. Овде станува збор за временски концентрат на творечки манифестации - досега укажавме само на врвовите кои повторно ќе ги сретнеме, во еден забрзан след од лудило и пресметаност, дури во генерацијата родена меѓу 1880 и 1890-та.\*









Giuseppe Arcimboldi, Рудолф II

## МОЌ И “АНТИ”-МОЌ

Рудолф II немаше смисла и дух само за мистификации. Духовната игра станува обележје на вистинската сувереност, европскиот свет треба да се обедини во игра, бидејќи силата за создавање групи е еден од битните елементи за создавање култура. Малку е незгодна забелешкава, но во денешниот маниризам не е можно да се замисли државно концесиониран портрет на политичар како оној што Арчимболди му го направи на Рудолф, во времето кога цела Европа беше потресувана од политички и верски судири. Не можеме да ги замислиме Черчил, Рузвелт или Даладије во таква улога, а уште помалку Хитлер, Сталин или Мусолини. Се чини дека “моќта” во 20-иот век е сосема лишена од хумор и фантазија. Моќта која поднесува такво автоперсифлирање е од “маниристички” тип, таа е, значи, неутрализирање на моќта, *џорамнување*. Моќта која не може да се иронизира себеси останува зло. Во човечката крутост се пробиваат демони, а кога со нив се постапува играјќи и директно, можно е тие да се скротат. За маниристите на 20-иот век, што лесно може да се покаже со примери од европската литература, фигурата на “државник” на досегашната европска историја станува симбол за неуспех на човекот во историјата, доколку се мисли дека во историјата дејствуваат “апсолутните” вредности (во платоновска смисла) на Доброто, Вистинитото и Убавото или, во христијанска смисла, Љубовта.



Политиката за Балтазар Грасиан, на пример, е “хаос од државни причини”. Понатаму тој вели дека е “голема будалштина кога слепецот со сите сили настојува да ги води оние што гледаат”. “Моќниците ги фаворизираат дилетантите, ги наградуваат ласкавците, ги подржуваат измамниците; на чесните не им посветуваат ни најмала мисла, а камоли внимание”, пишува Грасиан. “Кога се менува власта се менуваат само џебовите”. Тој не мисли подобро ни за војководците: “Оние што би требале да ја завршат војната, ја развлекуваат; имаат интерес да траат непријателствата бидејќи без нив нема доход ни пензија; за да не се најдат на улица по војната, се тетошат со непријателот”. Нашата култура е загрошена и поради тоа што поголемиот дел од европските владетели, па и револуционерните идеологии по 1600-та, тргнуваат од една погрешно разбрана, “достоинствена” антика. Под Луј XIV, на крајот на тогашниот маниризам, настан повторно станува - барем како фасада - студената антика на моќта, исто како и за време на француската револуција. (...) Диктатурите на 20-иот век, фашизмот, националсоцијализмот, болшевиизмот, сите тие го бараат репрезентативното достоинство во еден стравично приземен класицизам. Тие во толкава мера го мразат маниризмот што го забрануваат (па и во Италија, по почетното признавање на футуризмот) сето она што не е класично, освен припростиот реализам. “Класиката” станува симбол на достигната моќ, а маниризмот

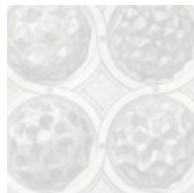
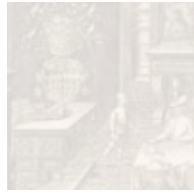
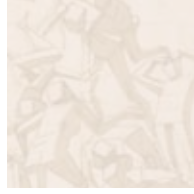
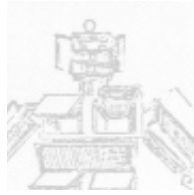
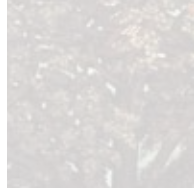
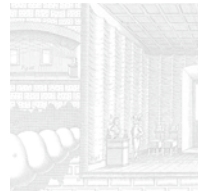
израз за немоќ, уште повеќе, израз на еден подземен анти-фаталистички нихилизам. Тоа убедливо се гледа од идеалистичката естетика на 19-иот век. Класика=ред, достоинство, моќ; маниризам=неред, струполување, распад. Овој антагонизам денес, дури и во Америка, стана толку “судбоносен” што “класицистот” може да се смета за конформист, а манириот за субверзивец. Таквите резултати на тнр. “*terribles simplificateus*” застрашуваат, бидејќи постоечката спротивност недвосмислено се засилува, наместо да се обидеме да ја осознаеме комплементарноста на тие прагестови на човештвото: не е потребно да се “*хармонизираат*”, туку, просто, да се *помираат*. Во времето на владеењето на масите од тоа сме подалеку отколку било кога.

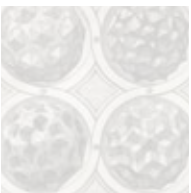
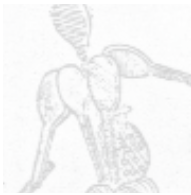
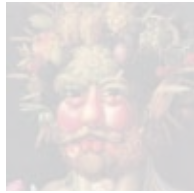
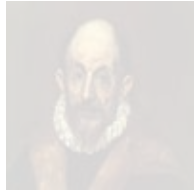
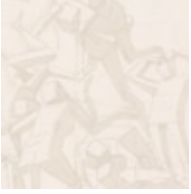
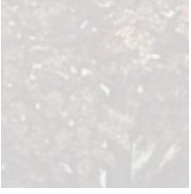
Се разбира, и во карактерот и во “владеењето” на Рудолф II можеме да пронајдеме грешки, исто како и во случајот на една друга крајно особена личност, Лудвиг II Баварски. Празноверие, љубов кон раскошот, ексцентричност, фантазерство, слободен морал, но сето тоа има и друга страна - љубов кон науката. Од Белведере на Храдчани Рудолф често заедно со Кеплер или со Тихо Брахе (кои ги донел на својот двор) ги набљудувал ѕвездите, и тоа не само “астролошки”! Тој се одушевувал од сите настраности на светот а неговиот “кабинет на чуда” набрзо станал славен во Европа. Едновремено тој ги сака геометријата, физиката, литературата. Неговиот еротски живот исто така бил двосмислен како оној на

Хадриан, но чувството за убавина ја бришело простата оргастичност во една банална смисла. Секогаш одново ја наоѓаме елементарната маниристичка тенденција: соединување на екстремите! Веќе и самиот рудолфински кружок бил составен необично: во друштвото на маниристичкиот цар кој што дел од својата младост минал на мадридскиот двор на Филип II, освен Арчимболди, ги сретнуваме Џовани да Болоња (скулптор), Венцел Јамницер (славен гравер), Бартоломаус Спрангер (сликар од Антверпен познат по прикажувањата на голи осуденици на смрт во доцноромантичарски стил), Ханс и Филип де Монте (водечки претставници, покрај Лас и Пелестрина, на доцноренесансната полифона музика), Адриан де Врис, Кеплер, Брахе, Антониот Абондо (изработувач на медали), портретистот Николас де Нојшател, потоа разни трговци со уметнички дела, колекционери, врвни занаетчији - еден, во секој поглед, космополитски собир.

(...) Не е чудно што народот во Прага набрзо почнал да зборува дека Рудолф II е во врска со ѓаволот, токму како во легендите за Фауст од времето на доцната ренесанса, како во Гетеовиот *Фауст*, како во Мановиот *Фауст* кој се надева дека со стекнатото знаење ќе се стекне со една нова, крајна и спасоносна формула...







## НЕОБИЧНИОТ ГРОФ АРЧИМБОЛДИ



Giuseppe Arcimboldi, Библиотекар

Арчимболди пред скоро време повторно е откриен и претворен во настан во современите луксузни галерии, а за неговите слики (портретите составени од животни, на пример) се плаќаат баснословни суми. Сè почесто се пишуваат и специјализирани книги за него. Меѓутоа, критичарите на Арчимболди кои со многу тешкотии успеаја да ги пронајдат сите негови дела не можат да се согласат околу судот за намерите на Арчимболди. Недискутабилно е дека тој е еден од најпровокативните сликари на доцната ренесанса. Ни се чини дека имаме работа со кончети во смислата на Зукариевите “disegno-metaforico-fantastico”, со узорни примери чија метафорика е лесно достапна. Арчимболди не слика маниристички амблеми, туку едноставни маниристички алегии. Значи, погрешно е во неговото дело да се бара нешто “повеќе”, како што обично премногу нешта се трупаат и во делата на Пикасо. Пикасо е лесно пристапен сликар. Макс Ернст и Фабрицио Клерици “одразуваат” скриени перспективи. Во тој поглед Пикасо пред сè можеме да го споредиме со Арчимболди! И едниот и другиот го покажуваат тоа елементарно уживање во сликањето, притоа радувајќи им се на “настраните” содржини. Веројатно нема сомневање дека Пикасо - и како сликар и како “иноватор” - е поголем мајстор. Но и Арчимболди и Пикасо се “илузионисти”, не “хиероглифичари”.

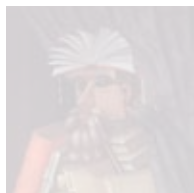
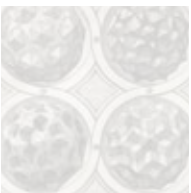
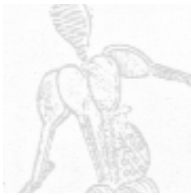
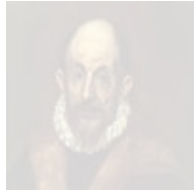
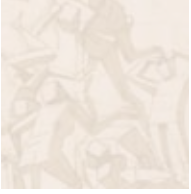
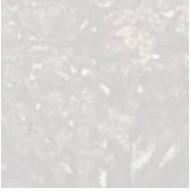
Џусепе Арчимболди е роден 1527-та во Милано, веројатно во семејство од германско потекло. Тој и се оженил со Германка, Отилиа Стумер. Германскиот бакропис помеѓу 1400 и 1500-та влијаел на него барем исто толку колку нам познатите цртежи и карикатури на Леонардо! Како уметник Арчимболди првпат се споменува во врска со сликите врз стакло во Катедралата во Милано (1549) на кои работел заедно со својот татко Биаго. 1562-та триесет и петгодишниот Арчимболди му служи на царот Фердинанд I. Во Прага останува 26 години, значи и во времето на Фердинанд I и на Максимилиан II (1564-1576), но пред сè се важни единаесетте години за време на Рудолф II. Овој го засипува со почести и злато. Арчимболди со купувањето на збирки од различен тип пресудно влијаел на настанувањето на царевиот кабинет на чуда и уметничките збирки. Рудолф II, имено, како што веќе рековме, собирал секакви чуда: огромни црви, џуџиња, џинови, шкорпии, сијамски близнаци, чудесни камења, магични направи, лавиринти, музички автомати, часовници, фосилизирани билки и животни, оптички инструменти, огледала од сите видови, куриозитети од Индија, Кина, Перу... Пак помислуваме на тоа колку добро на Франц Кафка му одговара оваа необична позадина. Современите на Арчимболди неговото дело го карактеризирале со изрази што се употребуваат и денес: “Ingegnose bizzarie”, “meraviglia”, “invenzioni di stupore”. Славен станал со портретите составени од овошје и зеленчук,

лонци, чинии и прибор, животни. Едно дело на Јамницер ни покажува како “алегорискиот” принцип на Арчимболди сè повеќе се губи и како исчезнува она “предметното”. Со тоа ја оставаме зад себе средната фаза на маниризмот (на која & припаѓа Арчимболди) и преминуваме на доцната фаза. Таа фаза пак се оддалечува од “конкретното” сè уште присутно кај Арчимболди и при деформирањата и настраностите. Прикажувањето и тогаш станувало сè поапстрактно. (...)

Арчимболди правел и маски за костимирани прослави и театарски претстави, за разни општествени настани. Неговото траспонирање станало влијателно и при правењето костими во модата. Таквите архимболдески ги сретнуваме и денес на наводно хиперрафинираните приредби на нашата “елита”.

Дали тука се разоткрива некоја тајна традиција, дали “археолошки” се ископува она заборавеното и длабоко потонато? Дали се откриваат врски што изгледаат очигледни, но за кои нашите уметници не можеле ништо да знаат? Кој прашува на овој начин тој ја потценува силата на традицијата, тнр. *Идеја* која дејствува низ илјадници, главно подземни канали, а пред сè ја потценува будноста на современите уметници. Кој вака прашува не ја ни насетува “творечката” сила на традицијата (во една ничеовска смисла), колку и денес да паѓа курсната листа на образовните вредности.





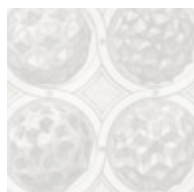
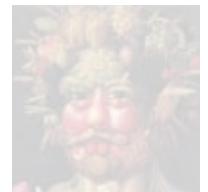
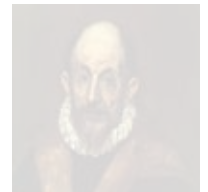
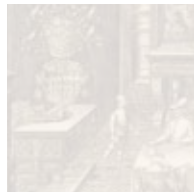
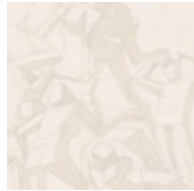
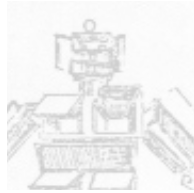
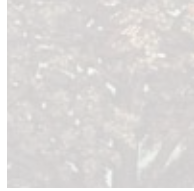
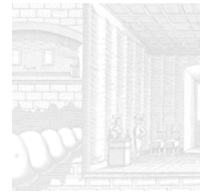


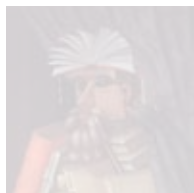
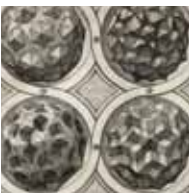
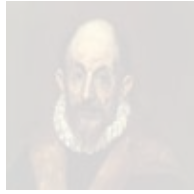
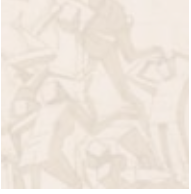
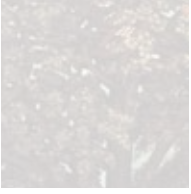
## НЕЕДИНСТВЕНОСТА НА ЕДИНСТВЕНОТО

Арчимболди беше и инженер, градител на машини, костимограф, создавач на маски. Неговите “фантастични” скици за костими биле илјада пати копирани и влијаеле на барокниот театар на декорацијата. Поради својата многустраност Арчимболди често од своите современици бил споредуван со Леонардо. Но сега ќе се обидеме да согледаме еден друг аспект од неговото дело. Имено, симпатизерите на тнр. “concordia discors” (единство на разлики), на пример Б. Марино, настојувале да го постигнат соединувањето на диспаратното, она раздвоеното, додека Арчимболди го бара она тнр. “discordia concors”, *различноста на истото*. Тоа не е проста игра на зборови или барање влакно во јајце. Барањето на тнр. “concordia discors” е под влијание на магичната филозофија на природата и магичната астрологија, а “discordia concors” е под влијание на езотеричниот питагоризам кој, како и во други случаи (Зукари), се стопува со неоплатонизмот и (што ќе видиме) со аристотелизмот. Во првиот случај се сака покажување на “таинственото” единство на светот со комбинирање на најразлични фрагменти на битието: concordia discors. Во вториот случај во принцип се сака истото но со една сосема друга метода (arte nova), па се докажува дека она едното, што се соединува, може да се расцепи на повеќе начини, при што секој поединечен дел секогаш ја одразува

“целината” - “неизговорливата” светска хармонија на мистериите. Понатаму: *Ловецоџи* ги претставува сите животни, *Водаџи* сите риби, *Гоџвачоџи* е збир на кујнските работи, *Цароџи* е составен од атрибутите на Вертумно итн. Во една песна на Команини за Арчимболдиевиот портрет на царот (кој се толкува самиот себеси) пишува: *E pur si vario un sol sono* (Колку и различно да се појавува, јас сум еден).

\* Џејмс Џојс 1882, Т.С.Елиот 1888, Езра Паунд 1885, Маринети 1878, Ајолинер 1880, Андре Дерен 1880, Ернст Лудвиг Кирхнер 1880. Роден 1881: Хуан Рамон Хименес. 1882: Умберто Бочони. 1883: Кафка, Гројцус, Ерих Хекел. 1884: Бекман. 1885: Роберт Деланеј. 1886: Гојфрид Бен, Ханс Арџ. 1887: Георг Хајм, Георг Тракл, Пол Кле, Дишан, Дифи. 1888: Де Кирико, Унгарети. 1889: Шагал. 1890: Ив Танги, Наум Габо. 1891: Макс Ернст итн. И во европската литература доаѓа до слично згуснување на времето. Тоа сигурно е загатка за биолозиите, дури и ако претставуваат наизменично настанување на “јаки” и “слаби” гени во одредени епохи.

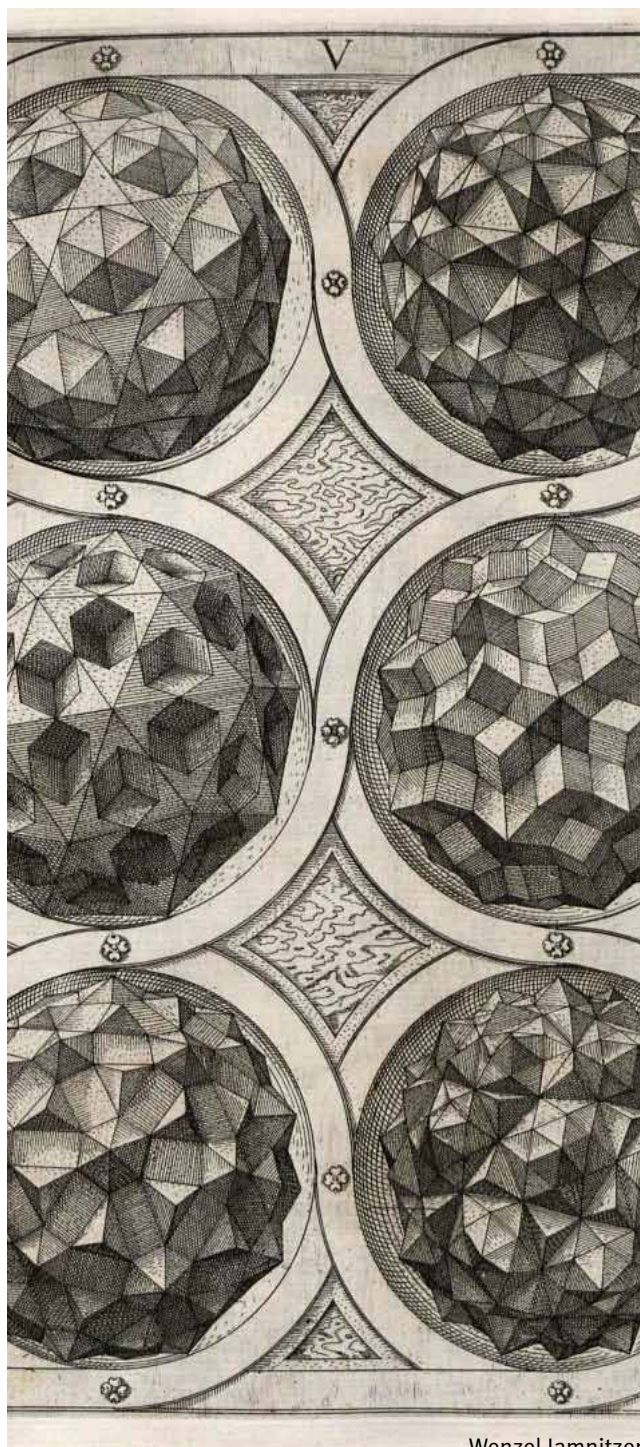






## МАНИРИЗМОТ ВО ЛИТЕРАТУРАТА

### ФОРМУЛИ ЗА УБАВИНАТА



Wenzel Jamnitzer

Најзгуснатиот, најсовршениот, најпожелниот облик на маниристичката поезија е *conchetto*. Во кончетизмот маниризмот го пронаоѓа своето највисоко исполнување. Во него се склопуваат работите што досега ги разјаснувавме: метафоризмот, парареториката и паралогизмот. И пак наидуваме на еден историски феномен погоден за обновување, во тоа толку крeвко и тешко одгатливо окружување на маниризмот. Што се тоа *conchetti*?\* Што е кончетизмот? За Шекспировото време, тоа е нова “форма на кажување”. Квинтесенција на новата поезија! Тие веруваат дека откриле нов универзум на убавината. Во него зрачат магичните лирски формули. Бидејќи, барем во почетокот, во најопшта смисла, навистина станува збор токму за формули. Шпанците ги нарекуваат *conceptos*, Англичаните *conceits*, Германците фигури на смисла, *Sinnfiguren*, а Французите (на 17-иот век) и Италијаните *conchetti*. (Поентата е “шилецот” на кончетата.) Кончетите се, или би требало тоа да бидат, магични формули за убавина, коишто се “пратат” со помош на ирационални погрешни

---

\**Conchetto* (од латинското *concipere*) го офаќа колку подрачјето на интелекцијата (“поимање”), толку и на фантазијата (склоп помеѓу “набљудување” и “сонувачка”) Поседува активно зафаќачка и пасивно чувствителна смисла, ја гури и во материјалното и физиолошко подрачје: како капацитет на некаков сад или како примаче во сексуалниот чин.

заклучоци и со примена на ирегуларни реторички фигури. Во атицистичката естетика тие биле забранети. Сепак, тоа “правење” претпоставува дух (ингениум: инженер) и талент, остроумност, знаење, дарба за набљудување, голема способност за доживување. Се бара лирската фигура на смислата, *conchetto poetico*, најекономичното стопување на поимот и сликата, токму како што се чини дека на малецките големогрчки парички златото и цртежот претставуваат единство на две различни “вредности”...

Кончетизмот, според Бодлер, е метода за создавање ремек-дела, а според Новалис: “вештина на соединување”. Взаемно треба да се поврзат пеењето и мислењето, убавината и логиката. (...) Но, значајна особина на кончетизмот е неговата “хетероклитност”, т.е. неправилност; тој отстапува од правилата, чуден е, предизвикува зачудност. Така се доаѓа до *poesie heteroclite*.

Тезауро потсетува дека уште Аристотел ги препорачувал *shemata* (лат. *figurae*), оние духовни творби што се нарекуваат и *сенџенции*. Кончетите, меѓутоа, сепак не се сентенции во атицистичка смисла. Правиот кончето мора да има значење на хиероглиф, тој не смее да формулира некаква општопозната морална поука, туку мора - Тезауро тоа го вели повеќе пати - упорно да се наоѓа во полутемнината на пророштвото. А за да бидат направени (*fabbricare*) треба да се тргне од одреден “индекс на



категории”. Се собираат идеи и збирови слики, “сличности” и “различности”, значи основните елементи за нам веќе познатата Голема вештина на комбинирање. (...)

Денес е тешко и да се замисли славата на тогашните истакнати кончетисти. Тие биле величани како херои. Споредувани со орли и анџели. Пишувале натписи за победничките славолаци, амблеми за кралевите, епитафи на гробовите на кнезовите, гесла врз оружјата на европските витези. Примале почесни нарачки и неуморно работеле. Што и да им приговараме на поренесанските маниристи, сигурно дека дилетантизмот не може да им се припише. По средниот век речиси и не постоел некој период во кој писателите толку се гордееле околу профинетоста на својот занает. Помеѓу ренесансата и просветителството постои еден специфичен маниризам на занаетчиски форми, значи не само маниризам на светогледи, чувства и идеи. Кој ги занемарува овие претпоставки исто толку слабо ќе го разбере маниризмот меѓу 1530 и 1660-та како и модерната музика оној што не ги познава правилата за хармонија или “дисхармонија”. Литературата во маниризмот на овој период бара (речиси пред сè) занаетчиска способност. Валери вели: *Perfection, c'est travail*. Треба да се знаат вештините, а правилата може да се презираат. Антикласичен може да се биде, но не и варвар. Се велича “творечкиот” дух но само со атрибутите на артистичка ученост, *virtuosita*. Ако се стилизирале светот, човекот

и нештата, тоа можело да се прави само со знаење и свесно. “Природниот гениј” без *virtuosity* бил сметан само за едно од многуте “чуда” создадени од *natura naturans*. Веќе со својата плебејска или малограѓанска појава тој не би му одговарал на аристократскиот дух на времето. Помал страв постоел од епигонството отколку од дилетантизмот.

(...) Дијалектичката поезија на кончетизмот не ги отфрла само поучноста (*docere*) и убедувањето (*persuadere*), туку на некој начин се откажува и од начелото на веројатност, а во корист на “зачудниот” распоред на мислите. Притоа, таа “зачудност” се развива низ разни степени, од едноставни ненадејни контрасти до шокантни конструкции на нешто монструозно; токму како во ликовните уметности.

(...) Затоа и не е никакво чудо што во кончетистичкото време толку силно цутат драмите и романите на стравот и ужасот. Низ целата таа скала се движи и Шекспир, од неговите суптилни сонети до драмите што изобилствуваат со перверзни ситуации, до *Titus Andronicus*.

Често се поставува прашањето, каде всушност во Европа околу 1550-та се појавува кончетизмот. Како зачетници Тезауро ги споменува шпанските проповедници во Неапол, а тој самиот - а тоа го прифаќа и Бенедето Кроче - го познавал трактатот на Грасиан. Сите писатели на трактати, меѓутоа, како узор ги споменуваат античките писатели, иако се знае, а тоа посебно

важи за Тезауро, дека еквивокниот кончетизам (Грасиан) е симбол на новото време. Снажно влијание врз кончетистичкиот стил изврши Грчката антологија со своите 3.700 епиграми. Изворно “кусиот запис”, епиграмот дури во Александрија стана посебен вид на лирика. Го нарекувале “скратена елегија”; набрзо станал авангардна форма, јазична облека за злобата, агресивноста, хетеродоксноста. Добрите епиграми во Александрија ги собирале како ретки парички. Тие пак станаа мошне модерни во маниристичкото сребрено раздобје на латинитетот (Марсијал). Посебно биле почитувани епиграмите со еврејска изопсефија, т.е. со крајно заплеткани игри на зборови и броеви. Во добата на Нерон најуспешниот писател на тоа поле бил Леонид од Тарент. Во раниот среден век таа мала прециозна форма ја негува Византија. За епиграмот е типична претераноста на концизноста, а тоа е типично и за маниризмот; може да се претера со хиперболата, но и со елипсата. Станува збор, значи, за една крајно прецизна елиптична калиграфија, со тоа што таа во антиката содржи рационална, понекогаш и мошне реалистична смисла.

Со оглед на историјата на естетичките форми допрва треба да се испита накнадното влијание на хеленистичките култури врз книжевноста во раниот (црковните оци) и доцниот среден век (Шпанија). Доцносредновековната Шпанија несомнено имала големо влијание во однос

на формалните маниризми. Но корените на “модерниот” кончетизам, по наше мислење, сепак се во Италија, онаа Италија на Фичино и Пико дела Мирандола, кога во Фиренца беше промовиран човекот како *deus in terris*, и кога потоа хелиоцентризмот стана научен факт, кога откритието за бескрајот на светот на тогашниот човек му создало такви проблеми какви нам денес квантната теорија. Во духовен и временски поглед Италија беше во предност. И не само тоа; во делото на најфасцинантниот предмодерен поет на Европа, Торквато Тасо, ја наоѓаме “егзистенцијалистичката” теорија за кончетизмот, многу пред Грасиан и Тезауро.

Освен тоа, не треба да се занемари ни влијанието на големите темнини на Данте. Немаат ли веќе некои негови терцини кончетистичка форма? Петрарка, исто како и Данте, му е близок на трубадурското *trobar clus*, вљубено во загадноста. И во Шпанија и во Франција мошне рано бил распространет “петраркизмот”, барем како прециозна дикција. Марино го прогласува Петрарка за узор на кончетистичката уметност. Но како сосема издвоена личност со сопствено дело, прв на пресвртницата на времето стои Торквато Тасо (1544-1595).

За таа посебна состојба во Италија има специфични духовно-историски причини. Кога во Фиренца веќе настануваше раниот тоскански маниризам, она единство меѓу “милноста и тајната”, околу 1520-та, Тасо сè уште

не беше роден. 1520-та умира Рафаел, во чие подоцнежнo творештво веќе се препознаваат маниристички црти. *Поезијата на Тасо создава првобитен од доцноренесансната книжевност кон првобитен книжевен маниризам на тоа време.* Тасовата внатрешна “подвоеност”, неговото “лудило”, речиси се симбол на таа меѓусостојба. Неговата поезија е полна со односи што упатуваат на премини.

Со тоа не само што го осознаваме првичниот напреден импулс што кончетизмот го добива токму во Италија; за нас, имено, тоа и не е клучно. Со оглед на Тасо, пред сè на поимот кончето можеме да му најдеме нова општествена димензија. А одново наидуваме и на процесот карактеристичен за секој маниризам: имено, одново се секуларизираат изворните црти што сè уште се поврзани со митот или пак одново се обмислуваат со митските претпоставки на подоцнежното време. Почнува играта со формални лушпи.

Кончетизмот на Тасо сè уште е во непосреден однос со учењето за “идеја” на Марсилио Фичино. Потсетуваме дека зборот *concetto* (со придружното значење “поим”) веќе го доведувале во врска со зборот *idea*. Тој однос, *concetto-idea*, за Тасо има апсолутно значење. Сепак, Тасо сè уште не е “кончетист” во смисла на субјективниот “кончетизам”, но кончето е во средиште на неговата поезија и неговата поетска теорија. Тасо му го подготвува теренот на кончетизмот. Факт е, на пример, дека во подоцнежните текстови на Тасо (*Discorsi del*

Роема егoico, на пр.), кончетото веќе означува “внатрешен говор” (Il concetto, il quale e quasi un parlare interno). Со тоа кончетото речиси станува она што ние го нарекуваме “внатрешна форма на говорот”. “Битието на зборот се обликува во кончетата.” (Улрих Лео)

(...) Тасо сепак стои на крстосницата на вистинските напнатости - во себе самиот. Ниеден поет на 17-иот век, особено не Марино, не доживува ниту сличен, навистина демонски судир. Колку и тоа да звучи парадоксално, во таа смисла Тасо и Микеланџело се слични; тие спаѓаат, во Италија, меѓу ретките маниристи со вонвременски вредности. Покрај нив во Италија мораат да се споменат и Тинторето и Монтеверди.

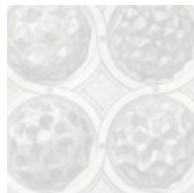
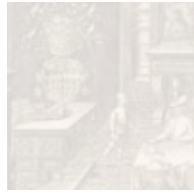
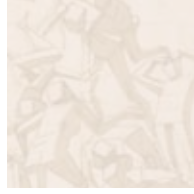
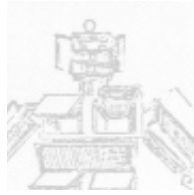
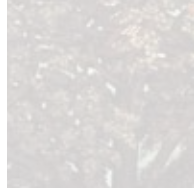
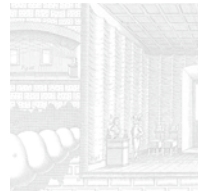
### “Грозата станува убава”

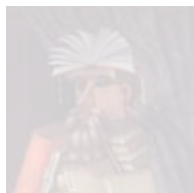
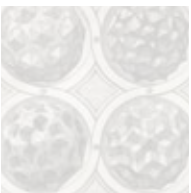
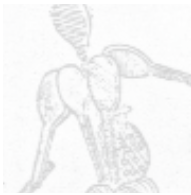
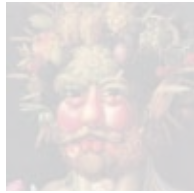
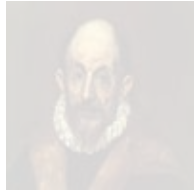
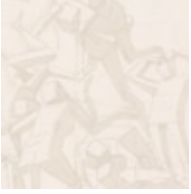
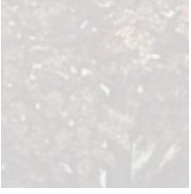
“Барањето на новите патишта”, напиша еднаш Тасо, “донесува повеќе кудења отколку пофалби.” Во една ненадејна насоченост и опседнатост тој пишува: “Поезијата е збунување; слободната фантазија се опива со она што никогаш не се случило; неvistината е попоетска од вистината, историјата, интелектот и умот само го попречуваат furor poeticus.” И тој завршува: “Грозата станува убава.”



Odilon Redon, Химера







## АМБЛЕМАТИКАТА КАКО УМЕТНОСТ НА ОДГАТНУВАЊЕ



Цртеж, Aldrovandis  
(илустрација за Херодот)

Амблематика! На поезијата и уметноста во 16 и 17-иот век лирските кончети заедно со ликовниот приказ или внатре во него (амблем), геслата (хералдика) и импрезите (животните максими) влијаеле - според Марио Прац - исто толку снажно како и Библијата. Кончетистичките периоди истовремено се и епохи на амблемите. Тие три поими, амблем, гесло и импреза потекнуваат од италијанската и шпанската ренесансна литература. Грасиан, Тезауро и Кирхер постојано ги препорачуваат амблемите и симболите со зборови или без нив.

Познати амблеми (како слики без зборови) се, на пример, маслиновото гранче за мир, или палмата за постојаност. Но сликата покрај некоја мудра изрека може да биде и посложена. Текст: “Солзите ми го кажуваат мојот оган.” Слика: еден Амор го разгорува алхемичарското огниште, врз него има реторта, а од неа течат солзи. Просто кажано: “Плачам од жарка љубов.”

Геслата, односно импрезите, се уште поелиптични, згуснати кончети кои во форма на загатка ја поентираат целта или волјата на некоја личност или заедница.

(...) Мистичката литература за амблемите насочена кон маниристичките кончети во 17-иот век течела паралелно со изразито сликовните интерпретации за битието на тогашните

големи мистици. Пак за крунски сведок го земаме Тезауро, кој смета дека небото е “восочна плоча” (serula) во која природата го вцртува “она што ќе го измедитира”; притоа, за своите тајни таа создава загадочни знаци и симболи. Господ е “остроумен раскажувач” кој на луѓето и анѓелите им се манифестира низ најразлични потфати, првенствено по пат на сликовни симболи. Целиот свет се појавува како “восочна плоча” во која се сместени знаците на апсолутот. За тие да се осознаат и преведат потребен е исто така “апсолутен” јазик. Поезијата како мистичка контемплација претставува токму одчитување на таа “восочна плоча” на стварноста. Англискиот писател Франсис Кварлс (1592-1644) 1635-та ги објавува *Emblems*, а 1638-та *Hieroglyphics of the Life of Man*. “Пред изумот на буквите”, пишува тој во тоа дело, “Бог се објавуваше во хиероглифите; и навистина: што се небото, земјата, човекот, ако не хиероглифи на Неговата слава.”

(...) Се надеваме дека барем следново е разјаснето: досегот, вредноста, изворноста не зависат од “маниризмот” или “неманиризмот”. Среди наглите изблици на псевдомагија во езотеријата на нашите епигони меродавно е само уметничкото дело, тоа убедливо, значајно книжевно дело.(...)

“Вистинскиот симбол”, пишува Хегел во Естетиката, “е во себе загадочен дотолку што надворешноста низ чиј што пат значењето треба да стигне до своето расветлување, сè уште

останува различна од значењето што треба да го прикаже, па затоа симболот е подложен на двојност, и во таа смисла треба да се третира ликот. Загатката, меѓутоа, & припаѓа на свесната симболичност.” “Таа вештина (на загадноста) главно спаѓа на Исток.”

Тука јасно го согледуваме азијанското потекло на вистинската енигматика, т.е. онаа која за симболот е врзана со одреден мит. Загатките без можност за решение, значи загатките во кои ништо не е сокриено повеќе од самите загадочни чувства, таквите загатки во најдобар случај им соодветствуваат на игрите со сенки со забравените форми на загатки, игри во премногу доброќудните сеновити градини на историјата, игрите на сенки во сенка.

*Приредил и превел: Пандалф Вулкански*

---

*\*во вињетата: цртеж на Леонардо Да Винчи*



Стив Бел

# ВО АКАДЕМСКОТО ГЕТО...



Каде е хартијата?



Каде е хартијата?

Каде е хартијата?

Господе!  
Нема хартија!

Мислиш, нема хартија??

Слушај!  
Нема хартија!

Така значи!  
Сега францускиот измамник го доведува во прашање постоењето на хартијата?!



Прашајте го францускиот измамник следново: ако не постои ништо што не е текст, како тогаш може да постои хартија?

Може ли да постои текст без хартија??

Може ли да постои хартија вон текст??

Да ли е тоа вистинско прашање, или некоја гаволштина?

Каде е хартијата?





Пих!! "Како може да има хартија вон текст?" Пих!!



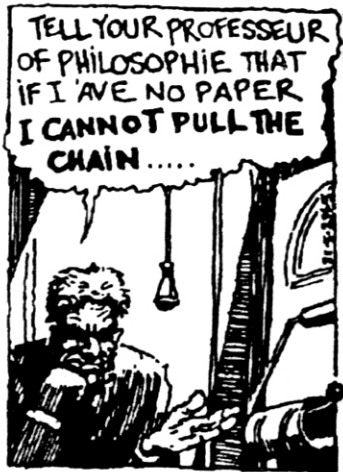
Губриња англиски! Каде е хартијата??



Аха?? го најдов текстот!! Каде е сега хартијата!?!?  
Го најде текстот! Каков текст?



"Арпик ги чисти сите шуплини". Кој е Арпик? Зошто шуплината е шуплива? Каде е хартијата??



Кажете му на својот професор по филозофија дека не можам да повлечам вода ако нема хартија...



...а ако не можам да повлечам вода, не можам да ги измијам рацете, а ако не можам да ги измијам рацете...



...ке дојде до валкан протест!! Каде е хартијата??



Во оваа институција настојуваме да одржиме одредени стандарди на пристојност и честност! Затоа дигај го својот жабарски г'з!!



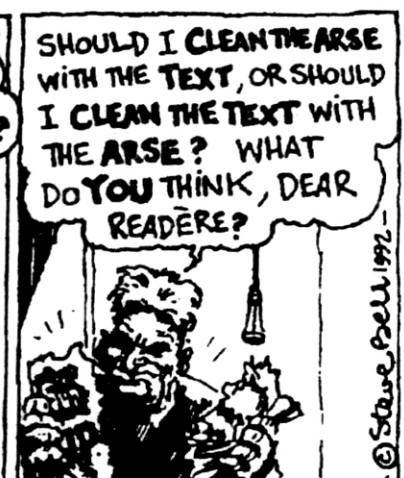
Аха! Стигна хартијата!!



Хммм... Дали "ваше" значи г'зот на Делор?



...Да ли текстот е "г'з", или г'зот е "текст"?



Дали да го избришам газот со текст, или текстот да го избришам со газот? Што мислиш ти, мил читателу?

