

МАРҶИНА



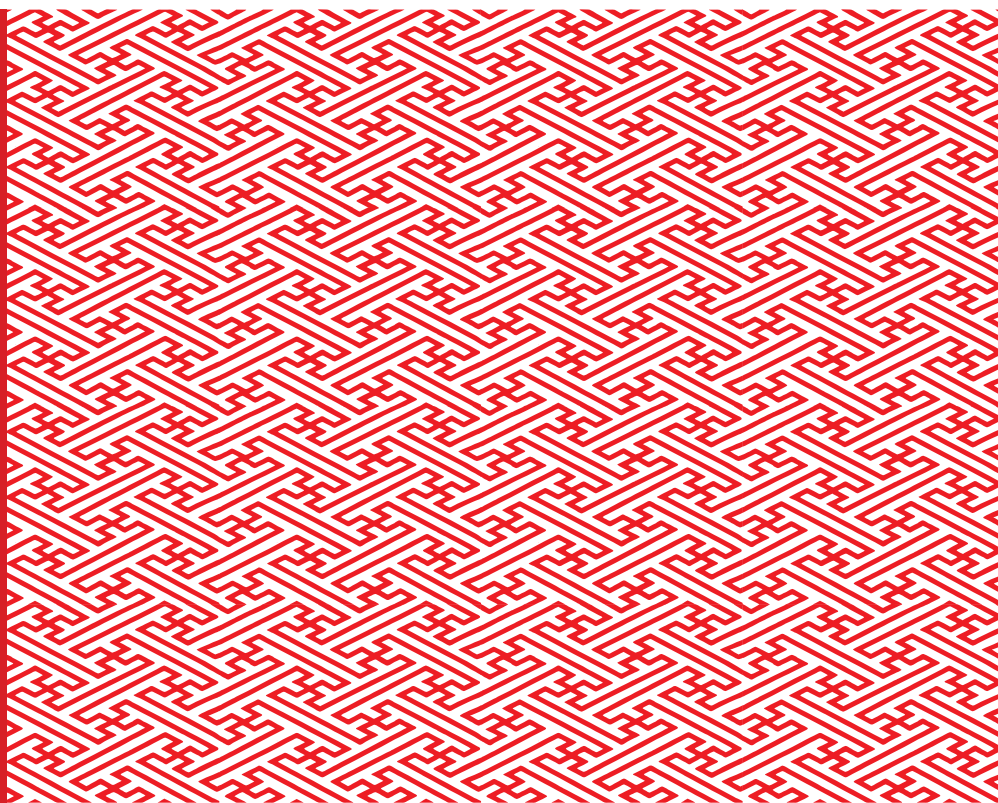
Темплум, Мај, 94

3

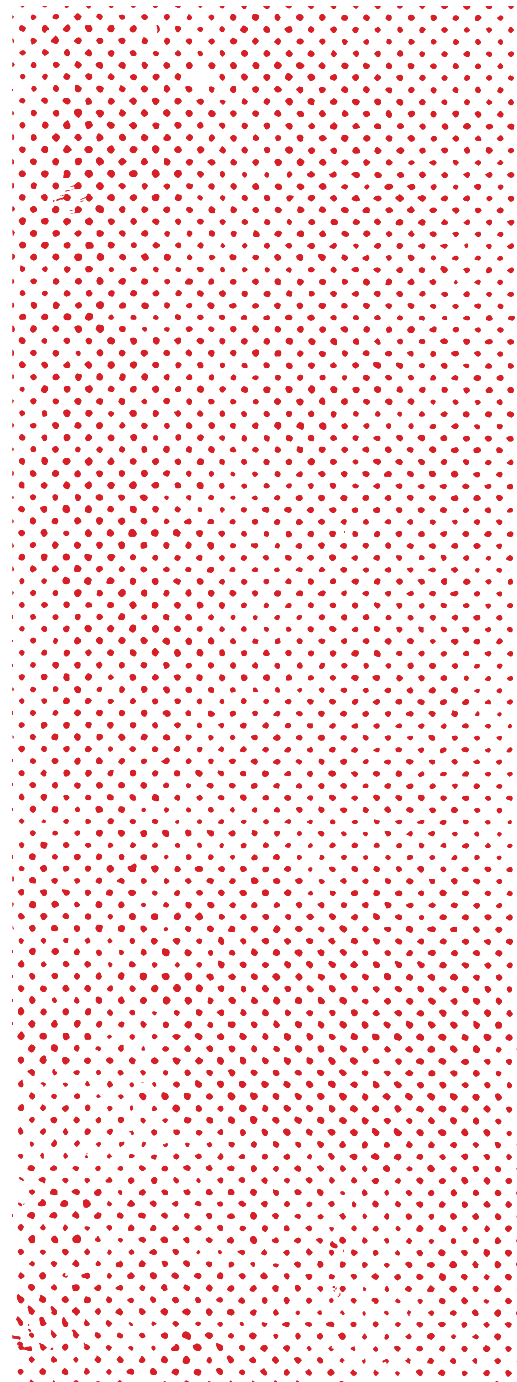
МАРГИНА Бр. 3, 1994 Редизајн 2010

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

Илустрација на корицата: Julien Pasaud



| | |
|--|----|
| МАРСЕЛ ДИШАН | 8 |
| Duchamp, Leonardo, маниристичката традиција - Жан Клер | 9 |
| Дишан на Жариевата патека - Вилиам Анастаси | 24 |
| Интервју со Дишан - Џ. Џ. Свини | 33 |
| КИБЕР-ПАНК | 38 |
| Киберпанкот во 80-тите и 90-тите - Тони Медокс | 38 |
| Хотел „Нова Ружа” - Вилијам Гибсон | 40 |
| Киберпанкерите ве мразат! - Х. Канигли | 48 |
| Кибер почетоци | 51 |
| ДАНИЛ ХАРМС | 53 |
| Сабја | 54 |
| Мир | 58 |
| Златни срца | 59 |
| Автобиографија | 60 |
| „ЛОКАЛНА СЦЕНА” | 62 |
| Марс Со / А. Станковски - Немирен жител | 64 |
| Тони Наумовски - Декартовите мета- принципи на филозофскиот дискурс | 66 |
| ВЕШТАЧКА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА - втор дел | |
| Од виртуалниот симпозиум за виртуалниот ум | 70 |
| Човечка и вештачка интелигенција - М. А. Арбиб | 76 |
| Размислување за ВИ - П. Ј. Хајс, К. М. Форд, Х. Р. Адамс - Вебер | 86 |



ТВОРЈАНИ!

(дворјани, творци
и творови)

Вашите глави се бојлери со наочари.
Вашите зборови им се потребни само на оние што имаат мошне висока диоптрија на сите сетила!
Урламе внесувајќи се во тие мртви лица.
И пак, залудно на глувиот да му се шепоти и на ќориот да му се намигнува! Не постои таа причина која може нешто да ѝ значи на подготвената рамнодушност. Нè гледате со блескавото и неподвижно рибино око, со белиот поглед на печено јагне.
Го вртиме рефлекторот и прикажуваме:
Вашата бесмислена полунасмевка.
Вашите подли сметки и тактики,
секојдневната дипломатија. Вашите изнасилени лица, со цртите исенчени од таканаречениот шарм. Јаловоста на тие зачешлани глави. Млитавата издрилана памет. Вашите мисли бесмислени како сликањето на погреб. Сите звуци на светот би ги замениле со монотониот тон на вашиот глас!

А НАМЕСТО ТОА - ЕДЕН МАНИРИСТИЧКИ, ЕКСЦЕПТИЧКИ, „ПОСТМОДЕРЕН“ ДРАЈВ?!

Да се измислува фабулата - е инфантилно! Дејствието во нашиот живот е недоволно, сурово и наивно, епитетите го прават вечен! Не ни е грижа за фабулата, пишуваме за да изградиме одредена автономија во однос на својот живот! Дејствието е елка врз која писателот ги закачува украсите. Тие нека останат во воздухот, пулсирајќи и менувајќи се како тивок огномет.

Човекот работи понекогаш, а мисли цело време. Најголемиот дел од нашиот живот е осуден да остане анонимен: светот на нашиот пулс, просторот од оваа страна на лицето, секвенците на внатрешното кино... Настаните, тоа е само бука што тивко се дестилира во мисли и чувства. Кој ја сфаќа атмосферата, сфаќа сè. Стварноста е руда од која со испирање се добива сон! (фрагменти од манифестите на В. Пиштало)

МАРГИНА, ЕЛЕМЕНТИ НА САМОСВЕСТ (2)

Делата што нешто вредат оставаат отисоци на контролирани изостанувања; тоа се системи на значајни празни простори... (Слотердијк)

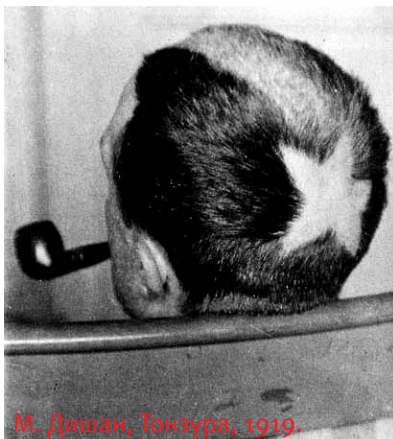
Се покажува дека разликите помеѓу ентитетите (прозата и поезијата, мажот и жената, литературата и теоријата, вината и невиноста) се втемелени врз потиснувањето на разликите внатре во ентитетите, начините на кои што некој ентитет се разликува самиот од себе. Но начинот на којшто текстот се разликува од себе самиот никогаш не е едноставен: тој поседува одредена неумолива, противречна логика, чии последици можат да се читаат до одредена мерка. „Деконструкцијата“ на бинарната опозиција затоа не е поништување на сите вредности или разлики; таа е обид да се следат фините, снажни последици на разликите што веќе делуваат во илузијата за бинарна опозиција. (Барбара Хонсон)

За да ја предочи парадоксалната ситуација во која сеќавањата стануваат впишани или репродуцирани во несвесното, а никогаш и да не биле перцепирани, Фројд го повикува напомош сложениот апарат на пишувањето. Трагите што никогаш не се појавиле на перцептивната површина оставени се под неа, како репродукции без оригинал. (Х. Калер)

Секој текст е машина со многубројни глави за отчитување на други текстови. (Дерида)

MARCEL DUCHAMP

Неврзаноста (слободата) и рамнодушнота се основни елементи, на инаку парадоксниот, дадаистички дух воопшто и на Дишан-овото мислење и светоглед посебно. Од таквиот светоглед, изградуван врз алхемиските учења, но и на склоноста кон Пироновото учење на грчките скептичари, како што тоа се обидуваат да го објаснат многубројните студии за уметноста на Марсел Дишан (Marcel Duchamp, 1887-1968), настана еден уметнички опус, на чие што објективизирање му претходеше едно творечко аура апрехенсио. Во историјата на уметноста, а и од страната на самиот уметник, тоа дело е одредувано како анти-уметност или а-уметност, во двата случаи, се разбира, во однос на уметноста во традиционална смисла. Меѓутоа, како што „скептицизмот не претставува ерес, одлучување за одредени догми, туку само некаква агога“ (Хегел), така и Дишан-овата мета-иронија и атараксија најнапред треба да се разберат како сознајнотеориска позиција, која со средствата на уметничкото вообликување се вградува во самото дело. Денес, во еден друг хоризонт на рецепција, станува сè појасно дека тоа уметничко дело (опус, во алхемиска смисла) треба да се просудува како ремек-дело, токму како што од целокупното творештво на некој традиционален уметник одбираме одредено дело и му го прилепуваме истиот знак. Наспроти постоечките историскоуметнички поделби, создадени за снаоѓање во културната традиција, одредувањето на диферентиа спецификае на Дишан-овиот прилог кон таа традиција и понатаму останува недовршена работа. Довршувањето на таа работа секогаш ќе мора да ги зема предвид и одново да ги разбира не само конкретните уметнички остварувања, туку и текстовите што овој уметник ги оставил зад себе. Така, во еден од нив, Дишан пишува: „Не можам цврсто да се врзам ниту за една позиција. Мојата позиција е да немам никаква позиција. А за тоа воопшто не може да се зборува: штом почнете да зборувате за тоа, ја уривате целата игра.“



М. Дишан, Фонтана, 1919.

Сомнеж во себе самиот, сомнеж во сè. А најнапред, никогаш не треба да се верува во вистината. На крајот се доаѓа до сомнежот во битието. Нема никаква разлика помеѓу тоа дали сум жив, како сега, или мртов, бидејќи тоа не можам да го знам. Гледајте, она славно „битие“ ја означува свеста. Оттаму, додека спиете, вие веќе не сте. Тоа е она што го мислам - состојба на успиеност, бидејќи свеста е една формулација, една мошне произволна формулација на било што, па сепак не на нешто друго. Сега, јас одам понатаму и тврдам дека зборовите какви што се вистина, вистинитост, уметност и слични, по себе се бесмислени. Се разбира, тоа е тешко да се формулира и затоа нон-стоп подвлекувам дека секој збор што ви го велам е глупав и погрешен.
(Марсел Дишан)

DUCHAMP, LEONARDO, МАНИРИСТИЧКАТА ТРАДИЦИЈА

Жан Клер

„За разлика од поголемиот дел други, тој како да не мора да се врзе, за да го разберат, за некоја група што создава слична уметност. Благодарейќи им на својот број и на комуникацијата, неговите дела прават еден симетричен објект, еден тип на систем кој во себе е потполн или непрекинато таков настанува.”

Paul Valery (Увод во методата на Leonardo da Vinci)

Овој збиен опис, ехергуе, веднаш ќе го земеме во неговото вистинско значење, како ех ергоп (hors d'œuvre), како токму онаа легенда што би требало да се впише околу профилот на Marcel Duchamp на медал, онаков како што тој самиот го нацрта, или, поточно, го исече (1), за од него да направи подарок за своите пријатели, своевиден ех voto, или пак онаков каков што сакаше да биде прикажан, не без одредено нарцистичко самозадоволство, на сопствената фотографија снимена од Alfred Stieglitz (2), или на гравурата на еден Joseph Stella. (3) Профилот како силуета, сенката што паѓа на една површина, контурата на физиономијата чија што чистотија не можеме а да не ја споредиме со чистотијата на портретот на една Isabell d'Este во Лувр, или со некој друг женски лик што го нацртал Leonardo.

Во ова двојно позајмување на идентитет, како на личноста така и на полот, во замената на еден лист хартија со друг, ќе видиме, можеби, не толку иронично заколнување на едниот мајстор во непочитување на верноста кон еден стар мајстор, колку можност да се постави прашањето на вистинското значење на едно дело чиј што автор на своите современици им се покажуваше како вечен алиас, а делото секогаш се разликуваше како алиби.

Што ни дава право на овој начин да го доведуваме во врска делото на Duchamp со делото на Мајсторот da Vinci, освен желбата да му се препуштиме на задоволството на особено академски споредби, како што тоа неодамна го направи еден американски универзитетски професор (4), и да ги истакнеме неверојатните коинциденции - прашање што не би требало да се поставува бидејќи овде, исто така, се работи за уметник кој, за оние што со него се сретнувале, никогаш не беше она што мислеа дека е, врз кого полагаа право сите авангарди на неговото време, од кубизмот до надреализмот, иако тој им го вртеше грбот и беше потполна спротивност на еден господин Courbet кому може да му се рече „Добар ден!”, а тука е и делото кое е, во секој случај, секогаш на друго место, никогаш таму каде што го сакате, дадаистичка провокација или кабалистичка езотерија, потполна спротивност на она „што моите очи гледаат”, според формулата на горе споменатиот сликар. Не, овде станува збор за една вечна заблуда. И, според тоа, благодарейќи ѝ на оваа неодреденост во која тој самиот, Duchamp, и она што тој го работи никогаш не допуштиле да бидат затечени, никогаш скршени, можат исто така

да се бараат од онаа страна на сите поврзаности кои тој за момент ги беше отфрлил, за подоцна да бидат сфатени, некои оддалечени сродства во минатото, и, зошто да не, со Leonardo. Освен ако Valery, во продолжувањето на истиот текст, греша кога вели, „не ли би требало еден младич, љубопитен кон исти нешта, да биде прилично сличен, во крајна линија, на еден човек од ренесансата” (5), при што тој самиот, Valery, го презема ова камуфлирање, осмелувајќи се да се претстави со името на Leonardo и да се послужи со неговата личност, на ист начин како и Duchamp со името и личноста на Rose Selavy или George Welch, тргнувајќи од следните очекувања: „Не претставува ли неговата наивност онаква форма на релативна простодушност што е создадена во текот на четири векови откритија, на сметка на луѓето од тоа време?” (6)

Да се демистифицира алибито на делото на Duchamp за да можеме да го потврдиме неговото вистинско место, и во исто време, можеби, да се соголи она алиас на неговата личност, за да можеме да го идентификуваме со она што тој бил, тоа исто така значи да се запрашаме: од каде ова дело ја влече својата оригиналност, од каде неговиот автор ја црпи својата посебност, со други зборови, од каде така изразен прекин помеѓу тоа дело и традицијата на оние групи што создаваат иста уметност во исто време, така што ова од каде станува токму она место каде што ова дело престанува да биде оригинално за да стане изведено од некој извор, при што веќе не покажува обележја на апсолутен прекин со традицијата во внатрешноста на едно релативизирано време кое еднаш беше негово, туку на една релативистичка традиција на прекин во едно апсолутно време - времето на Историјата. Да се повлекуваат паралели помеѓу културно-општествените услови на епохата на Leonardo и оние од времето на Duchamp, би било залудна и премногу опсежна работа која би ги пречекорила рамките на овој текст. Да се присетиме просто, во груби црти, на фактот дека револуцијата на идеите, резот - „епистемолошки, како што се вели - чиј што најинтензивен момент можеме да го врземе за времето околу 1913. година, во метежот што го донесе, како во областа на математичките и физичките науки, така и во подрачјето на сензибилитетот, може во повеќе од еден поглед да се спореди со климата во времето 1480-1500, помеѓу крајот на средниот век и почетокот на ренесансата, помеѓу опаѓањето на средновековниот хуманизам и премисите на една нова култура во која се мешаат, во единствен синкретизам, томизмот и неоплатонизмот, емпиризмот и номинализмот. Оние, што би сакале подолго да размислуваат за оваа паралела, ги упатуваме на делото на Hock посветено на маниризмот, *Die Welt as Labyrinth*, на француски преведено под малку воздржан наслов *Лавиринтот на фантастичната уметност*. (7)

Ќе додадеме, за да му вметнеме одредена вредност на споредувањето кое овде ќе се обидеме да го спроведеме, дека откривањето на вистинскиот лик на Leonardo da Vinci не случајно се одвиваше кон крајот на минатиот век, токму во годините кога Marcel Duchamp го бараше својот личен пат, по кој наскоро и тргна. Помеѓу 1890. и 1915. година настапи криза која го заниша опусот на Leonardo, истовремено кога „легендата” што го опкружуваше името на нејзиниот автор, добиваше, благодарейќи ѝ на симболистичката клима на епохата, често претерани размери. Да ги наведеме датумите на настанување на некои дела кои битно го обележија ова повторно откривање, односно оние што ја потхрануваа оваа легенда: Walter Pater, 1873; Ve-

renson, 1896; A. Rosenberg, 1898. i 1913; Muntz, 1899; Heinrich Wolflin, 1899; Merejkowsky, 1901, со својот славен Роман за Leonardo da Vinci; Gabriel Seailles, 1906, со својот Есеј за психолошката биографија; Lionello Venturi, 1919; и, се разбира, не можеме да го забораваме текстот на Freud, Еден спомен од детството на Leonardo da Vinci, 1910, како и есеите на Valery за кои овде станува збор: Увод, 1894. и Белешка и дигресија, 1919. Многу би нè зачувило оваа прашина подигната околу едно дело и оваа поплава на текстови и размислувања да не го допрела Duchamp во овој или оној момент, на овој или оној начин. Со извесност се знае барем тоа дека преобратувањата на Групата од Puteax* упорно се вртеа околу Трактатот за сликарството, кој, 1910. година го преведе Sar Peladan, и дека Duchamp секако морале, повеќе од еднаш, да го допрат одблесците на сите овие расправи. Што се однесува на она што нè интересира, ќе речеме дека е битна споредбата меѓу овие две епохи, едно слично проблематизирање на статусот на уметникот во општеството, или, поточно, неговиот углед. Со оглед на аристократскиот дух, каков што е Marcel Duchamp, состојбата во која се нашол сликарот во граѓанското општество на преминот од 19. во 20. век (сеедно дали се работи за званичен сликар кој секоја година во Салонот го изложува своето дело - да ги прелистаме малку Apollinaire-овите Уметнички хроники за да се присетиме на некои денес делумно заборавени имиња, како што се Dubufe, Carolus-Duran, Dagnan-Bouveret -

или за сликар од Монтмартр, чирак како Raffaellia, со кого Duchamp, конечно, делеше сè во текот на последните години од своето престојување во Париз) не беше нималку подобра од фактот дека во времето на Leonardo сликарството се сметало за механичка уметност, а сликарот имал третман одвај нешто подобар од домашниот слуга или собар. Исто така, барањето на овој вториов сликарството да стане слободна вештина, да биде *cosa mentale*, Duchamp просто мораше да го преземе потврдувајќи со тоа дека неговиот проект никогаш не бил ништо друго од тоа „сликарството, повторно, да се стави во служба на духот”.

Се присетуваме овде на писмото кое на Isabell d'Este ѝ го пратил нејзиниот доверлив човек, Piero de Nuvolaria: „Животот на Leonardo е непредвидлив; тој како да живее од ден на ден... Неговите математички трудови толку во моментот му го огадија сликарството што тој не сака ни да го види кистот.” „Impacientissime al pennello (...)”: како оваа особина да не му ја припишеме на пустиникот на современата уметност, кој, откривајќи, според сопствените зборови, колку сликарите станале „глупави”, можел само да посака да се одвои од нивното братство, па и тој оттогаш да живее ден за ден, одалечен од светот, во повлеченост чија што тајна остана зачувана, да им се предаде на активностите толку необични и разновидни што вечно мораат да носат промена, на човекот кој одвај да е уметник, едвам писател, малку шахист, повремено музичар - кому и чуму всушност? И токму како што и Leonardo, прерано убеден, во атељето на Verrochio, во својата мануелна надмоќност, го објави своето гадење спрема кистот, така и Duchamp, мошне рано свесен за својата извонредна леснотија, го објави своето гадење спрема таа кујна и недовербата спрема отровните нешта, терпентинот, на пример.

*Puteax е предградие на Париз каде што живеело семејството Duchamp

Овде, без сомневање, ако треба да се расплеткаат сложените односи во кои беа заплеткани Duchamp и неговото семејство, клучниот настан од биографијата не би била, како што произволно тврдат многумина од неговите биографи, неговата вљубеност во сестрата Suzanne, туку тоа што токму во моментот кога ја започнуваше каријерата, кога и самиот беше на пат да стане сликар, го оневозможува неговите сопствени браќа, кои беа, ако смеам да ја направам таа грда игра со зборови, негови апрови (SES PAIRS); тие свечено дојдоа како гласници, со црни одела и вратоврски и му ставија на знаење дека треба да ја повлече својата слика Акт што се симнува по скали. Последиците од грубата забрана, која беше пречка за неговата амбициозност, сè уште не се проценети како што треба. Бидејќи, можам добро да замислам како, почнувајќи од тој момент, почнувајќи од тој пораз објавен од постарите браќа, младиот Marcel не можеше а да не ги набљудува со сосем други очи оние на кои до вчера им се восхитувал и чии што теории ги слушал, т.е. да не види во Jacques Villon, вечно облечен во својата аптекарска јакничка, уметник чесен но здодевен, а во Raymond некој чија што мануелна вештина требаше да се презира од истите причини поради кои Leonardo го презирал Michelangelo, бидејќи, на крајот на краиштата, скулптурата „предизвикува потење и замор“, а оној што се занимава со неа „прекриен е со мермерна прашина како пекарски чирак“ (8), додека Duchamp-овата амбиција веќе тогаш беше да воспостави некаква метода, или да спои три вида на делување: сликарот, но и интелектуалецот, и конечно, универзалниот уметник, политехничар, да стане најпосле, во својот век, она што Leonardo беше во својот, човек од одреден маниризам, церебрален и меланхоличен денди, на аристократско растојание од општеството и во самотијата на една соба која е поблиску до печката на филозофот отколку до работилницата на некаков си занаетчија. И конечно, да го истражува она што се крие зад природната физичка стварност, „лагодно навален пред своето дело и добро облечен“.

Оттаму, несомнено, потекнуваат нивните заеднички особини, премногу одредени за да бидат само обични коинциденции.

А пред сè, малата продукција. Малку почнати дела, уште помалку реализирани. Ако ги исклучиме скиците, тие двајцата одвај да имаат по дваесетина привршени дела. Најзначајните меѓу нив останаа недовршени; Поклонението на мудреците и Светиот Хиероним, кај Leonardo, и, се разбира, Големото стакло, кај Duchamp. Од тоа што продукцијата е толку сиромашна можеме да изведеме заклучок за нејзината бавност. Leonardo потроши три години во сликањето на миланската Вечера, а еден од неговите современици, Matteo Bandelli, ни кажува како периоди на силна треска се менувале со цели денови на безделништво во кои сликарот не можеше ни да го допре своето дело. Исто така, повеќе од четири години работеше на портретот на Mona Lisa, не можејќи да го доврши, како што пишува кај Vasari, и што го потврдува фактот дека сликата никогаш не му била испорачана на нарачателот. Duchamp, исто така, 13 години работеше на своето Големо стакло, дваесет години на амбиентот Со оглед дека, долга хронологија во текот на која периодите на интензивна работа се сменуваа со периоди на мрзеливо размислување.

Нашата цел не е да го следиме или да не го следиме Freud кога овој во Leonardo гледа совршен претставник на еден вид на психолошки развој, каде што истражувањето „станува, во одредена мерка, опсесија и ‘erstattk’ на сексуалната активност“, и во кој, благодарейќи

и на една посебна форма на сублимација, „инстинктот слободно може да му се посвети на активното служење на интелектуалните интереси (...)”. Leonardo, вели Freud, после еден инфантилен период на интелектуална активност во служба на сексуалните интереси, стигна дотаму да сублимира најголем дел од своето либидо во инстинктот за истражување. Тоа би била суштината и тајната на неговата личност. (9 бис)

Ниту ни е намера овде да пресудиме дали ова интелектуално истражување - потекнато од толку потполна сублимација на едно сè уште незрело либидо, толку охоло што постојано ја одложува материјалната реализација на делото - треба да се доведе во врска со она што Duchamp, по повод Невестата што ја разголуваат..., го нарече „Стаклено задоцнување”.

Останува тоа дека фундаменталната црта на ставот спрема создавањето, кој е заеднички за двајцата уметници, е следнава: идејата е поважна од реализацијата. До одредена мера, таа оваа вторава дури ја прави излишна. Познати се сите причини кои Duchamp ги наведуваше во разни прилики како оправдување на фактот дека Невестата „дефинитивно не е довршена”, како и пледоајето рго domo, какви често држеше, за нужноста да се биде мрзелив и безгрижен. Но и Leonardo, во својот Трактат за сликар-ството, се изјаснува околу ова: „Кога делото е еднакво на судот, тоа е лош знак; а кога делото го надминува судот, тоа е најлошо, и тоа станува кај оние кои се восхитуваат што така добро го направиле делото; кога судот ги надминува делата, тоа е одличен знак. Ако некој младич така е настроен, без сомневање ќе стане одличен сликар, со можеби малку дела, но со таков квалитет што луѓето со восхит ќе застануваат да ги гледаат нивните совршенства.” Овде и едниот и другиот ја воспоставиле истата разлика меѓу судот, и мисловниот процес кој управува со делото и има универзална вредност, и делото, конкретната реализација, занаетчиското изведување, кое спаѓа во посебен домен. На истиот начин обајцата ја оправдуваат бавната и скриена работа, која во очите на непосветените може да изгледа како отсуство на работа, и која на духот му го донесува она што обично треба да биде потврдено со практична вештина и со замор на рацете. Како што вели Andre Chastel по повод Leonardo, иако механизмот што го опишува неодоливо во духот предизвикува таков необичен впечаток како што создава и набљудувањето на Големото стакло (...): „Вештина сè да се пресмета, сликарство што се манифестира со бурни феномени; тоа, во права смисла, се изградува како „механизам за маѓосување”; но едновремено, штом ќе помине вхашеноста и штом гледачот ќе го опфати таинствен страв, таа состојба може да се објасни само со враќањето на „менталните” операции; се враќаме од маѓепсаноста, од илузијата за завршено дело, кон неисцрпната активност на духот, т.е. кон бесконечноста од рефлексии и анализи, односно кон чудото на непрекинатоста, кое ни самото, во крајна линија, не е ништо друго туку еден вид на исто така творечка и плодна илузија во која би сакале да веруваме или да ја дефинираме.”

И оттаму, од таа средишна позиција на духот, од таа ментална луцидност, која никогаш ни за чекор не отстапува пред материјалната реализација, прекумерниот значај што обајцата им го придаваат на белешките, цртичките, записите, фрагментите, скиците, на целата таа пишувана и цртана легенда, вечно фрагментарна, распрскана низ бескрајот, свесно предадена на скришноста, каде што доминираат

игрте со зборови, калиграфијата во огледало, нејасните алузии, повеќе hors d'oeuvre отколку oeuvre, оттаму некој вид на дневник со кого таквото дело се храни.

Од тоа изобилие на пронајдоци, сугестии, изуми, идеи, скици, се издигнува и заедничката наклонетост кон необичните материјали. Нивниот суштински проект не беше сликарски проект; Duchamp се обидуваше на традиционалните сликарски средства да им ги придружи оние најмалку очекуваните: користејќи ги, за создавање на своите форми, по ред, оловната жица, калајот, прашината, талкот, колачет од бадем и чоколадото во прав, како што Leonardo потполно сам пронајде нов начин да се излие бронзен коњ, но и експериментирајќи со уидното сликарство, почнувајќи од техниките кои веќе немаат никаква врска со фреско-сликарството, туку се потпираат на температа и енкаустиката. Знаеме дека за некои аспекти на тие експерименти одлучуваше случајот и дека од нив произлезе едно мошне кршливо дело, како и дека често се случувало времето нешто да уништи, така што денес ни е останато посматрањето само на трагите од она што некогаш биле Тајната вечера или Битката кај Анхиариј, токму како што не гледаме ништо освен траги и копии на она што беше Големото стакло или Невестата што ја разголија..., или малото стакло Набљудување одблиску со едно око во текот на речиси цел час.

На ова сепак ќе му додадеме една парентеза. Во белешките од Зелената кутија, Duchamp ја воспостави разликата помеѓу она што се нарекува „чисти бои“ и „привидни бои“. Во друга прилика, на еден од своите соговорници тој му го образложи својот презир кон терпентинот со фактот дека сликарството што се засновува на „мрежницата“, секогаш, во крајна линија, е некој вид на ready-made, бидејќи сликарскиот творечки чин се сведува на одбирање помеѓу она што се наоѓа на тржиштето на индустриските бои, за потоа тоа да го распореди по своето платно на истиот начин на кој тој самиот заминувал во продавницата за да одбере ваков или онаков индустриски произведен предмет. Тргувајќи оттаму, можеме да се запрашаме дали Duchamp-овиот проект самиот да произведува пигменти, од почетокот до крајот на процесот, тргнувајќи од природните материјали, металот, прашината или чоколадото, се состоеше токму во тоа да ги произведе „првобитните“ бои, т.е. творечкиот процес да го приближи до неговите извори, моментот кога се насобира глина во ступа, значи по узор на ренесансните мајстори (каков што е Leonardo кој самиот ги ситнеше боите во својата bottega), како некаков заколнат ерген - што токму и беше - своето чоколадо.

Во врска со прашината наоѓаме уште една мошне возбудлива коинциденција. Знаеме дека Duchamp морал да пушти прашината да се акумулира врз долниот дел на неговото Големо стакло, на таков начин што од неа, во текот на повеќето месеци, ќе се создаде цртеж на некаков фантастичен пејсаж, кој, осветлен одоздола, му даде повод на Man Ray да ја сними фотографијата што ја познаваме. Во Leonardo-вите Бележници, пак, наоѓаме записи за двојното искуство врзано за прашината. Еднаш се евоцира маса прекриена со прашина која паѓала така нерамномерно што оформила еден минијатурен пејсаж на кој се распознаваат „разновидни облици на брегови и ритчиња“. На друго место, прашината се користи како средство за мерење време, некој вид клепсида, опишана на следниов начин: „Внатрешноста на чашата треба да се премачка со лак или сапун,

така да прашината, паѓајќи од решетката за гипс, да може да „легне“ и да го обележи местото што ќе го допре; на тој начин ќе видите и ќе можете егзактно да утврдите до која висина допрела прашината, бидејќи ќе остане залепена.” И Duchamp беше тако инженер на загубеното време...

Поради овие експериментирања со необични материјали можеме да заклучиме, како што тоа некои веќе го направија, дека постои одредена алхемиска сродност меѓу Leonardo и Duchamp. Дека едниот го наследил знаењето од другиот. На новиот Хермес, новиот Питагора, каков што беше Leonardo, кој за време на животот веќе беше легенда, му одговори, четири века подоцна, овој друг посветеник кој беше „трговец со сол”. Да го оставиме овој проблем на страна. Је го допреме - за да имаме и друг агол - инсистирањето на темата на хермафродитизмот кај обајцата и, на пример, блиската иконографска релација која се чини го поврзува Leonardoвиот цртеж со перо на кој е претставен машки акт со четири раце и две глави, (11) хермафродит составен од еден младич и еден старец кои ги симболизираат Задоволството и Болката, и сликата насловена како Момче и девојка на пролет, која исто така е посветена на темата на хермафродитизмот.

Оваа тематика може да послужи како повод да ѝ пристапиме на славната, премногу славната, слика, на која Gioconda е нагрдена со мустаќи и врз која е впишано L.H.O.O.Q. Имаме упатување и непочитување, овој пат некамуфлирани во самото свое престорување, во однос на Leonardo; ова подбивно симнување на шапката пред стариот мајстор чиј што татко, Ser Piero, бил бележник, како и таткото на Marcel, и кој, како и тој, наоѓал задоволство во игрите на транссексуалност. Но, да се присетиме овде дека во симболистичката мисла од крајот на векот, во која Duchamp на толку начини учествува, хермафродитот стана митска фигура, по пат на очигледното упатување на неоплатонизмот од почетокот на ренесансата. Sprema Peladan, на пример, хермафродитот е „уметнички пол par excellence” и Leonardo го пронашол „Поликлетовиот канон”: „андрогинот”. Gioconda, според него, би била оној универзален симбол во кој се здружуваат „церебралниот авторитет на мажот” и „магичната сензуалност на жената”. Доколку Duchamp можеби и не го читал Peladan, знаеме барем тоа дека ги читал Laforgue и Mallarme, поезијата која често ја опседнува фантомот на хермафродитството, поезија во која, пред сè, посебно кај Laforgue, повторно се појавуваат темите за целибатот, девственоста и „Ева без здив” („Eves sans treve”); кај Mallarme во Herodiada, на пример, сексуалната реалност повеќе се доживува како некоја форма на церебрално надрознување, интелектуално скокоткање, отколку како возбуденост на сетилата. Оттаму, некаде помеѓу благото исмејување и циничната луцидност, овој ладен ерос, заеднички за симболистичката поезија и Duchamp, за кој веламе дека е еросот на маниризмот, и кој е и Leonardo-виот ерос.

Сетилното студенило, интелектуалната страст на еротичката механика е во очигледна иронична спротивност со топлината која би требало да ја има Gioconda стокмена со мустаќи. Бидејќи, избричената Gioconda не претставува проблем, веќе не претставува проблем. Токму како што во очите на хирургот претставува само технички проблем погледот врз женскиот пол кој е избричен пред прегледот. Пред избричената Gioconda погледот станува клинички поглед.

Да ги цитираме повторно Валериевите зборови за Leonardo, но описот

би можел да се однесува и на Duchamp: „Го интересира еротиката на машините, бидејќи животинската механика е негово омилено подрачје; но борбата направена од потењето и забреваноста на учесниците, едно чудовиште од спротоставени мускулатури, преобразувањето во увер - тоа во него, се чини по сè, предизвикува само одбојност и презир (...)” (12)

Најголемите сличности, несомнено, се наоѓаат овде, во овој дистанциран поглед насочен кон скриеното функционирање на организмот, во овие биомеханоморфии што ги цртаа и едниот и другиот: во Leonardo-виот анатомски цртеж на женско тело, во Duchamp-овите женски актови без кожа, какви што се Невестата од 1912. и Преминувањето на девицата во Невеста. Уште почудни се размислувањата за реверзибилноста на полните органи, медитациите за позитивниот и негативниот вид на едно исто тело и кои од него прават, како прстот на ракавицата кога ќе се преврти, ту машки ту женски орган. Би можело да се каже дека кај Leonardo сцената на спарувањето е развиена и во доменот на дводимензионалноста со еден сагитален пресек во однос на рамнината на еден лист хартија, она што низата од четирите еротични скулптури на Duchamp - од Not a Shoe до Objet-Dard - го изложи тргнувајќи од тродимензионалноста на волуметрискиот предмет.

Је им пристапиме уште и на Leonardo-вите анатомски цртежи на вулва, во сета нивна груба соголеност и изложувањето на истиот орган во околината на Филадельфија, Со оглед дека..., каде што на погледот му е дадена, среде еден давинчиевски пејсаж еднакво таинствен како што е оној низ кој излегува Mona Lisa, енигма на една друга насмевка, овој пат вертикална, и која не е засенчена со никаква влакнавоост во гарантираната анонимност на суштеството што ни ја нуди.

Но тие медитации за телото замислено како машина со нејзините полуци, калеми, казанот за дестилирање на скриените сокови, тие клучеви и тие брави, се изменуваат со проучувањето на движењето на самите тела. Кога Duchamp го заврши својот Акт кој се симнува по скали и кога критиката побрза ова разложување на движењата на едно тело да ги спореди со сликарските дела на италијанските футуристи, знаеме со каква категоричност Duchamp тогаш го порекна нивното влијание; неговиот проект, изјави тој, нема никаква врска со нивната естетика. Во неговите очи футуризмот никогаш не беше ништо друго освен една форма на оној натурализам што Duchamp го презираше, овој пат „натурализам на механичкиот свет”, наивна и бедна транскрипција, во крајна линија заснована на ретината, со наизменични положби на еден мобил, додека Duchamp-овиот проект многу полесно е да се опише како обид да се пренесе внатрешноста на движењето, некој вид на суштинска подвижност, израз на длабокото проникнување меѓу простирањето и траењето, транскрипција на артикулацијата која ги врзува просторот и времето.

На оваа разлика не ѝ е посветено доволно внимание, можеби поради немоќта таа да се разбере на вистински начин. Сега откриваме дека Leonardo da Vinci е оној кој нај прецизно го коментира искуството на Duchamp. Тој коментар го наоѓаме во третиот дел на неговиот Трактат за сликарството. Еве, земајќи го „примерот на една рака во движење”, тој пишува: „Бидејќи секој континуиран квантитет е делив до бесконечност, движењето на окото кое ја гледа раката и се движи од а кон б, минува низ просторот аб кој исто така е континуиран квантитет и, според тоа, делив до бесконечност. Во секој дел од

движењето се менуваат изгледот и формата на гледаната рака, а истото тоа ќе се случи при движењето по целиот круг. Истото ќе се случи и со раката која се подигнува во своето движење, т.е. таа минува низ простор што е континуиран квантитет.” А нешто понатаму Leonardo пишува: „Секоја човечка активност ни овозможува, значи, бесконечен број аспекти.”

Ова се совршено јасни редови во кои се анализира движењето на телото, како што рече Ернст Panofsky во својата студија за Codex Huyghens, како еден делив процес што може да се менува до бескрај. Овој Codex всушност содржи (во втората книга) цртежи за човечкото движење - така Фолио 22 ги илустрира различните положби на човек кој преминува од лежечка во стоечка положба, со низа испрекинати кружни линии кои ги опишуваат поместувањата на значајните точки на телото - и кои мошне потсетуваат на студиите на Duchamp.

На истиот начин, без тешкотии можат да се споредат цртежите и студиите на Leonardo во неговото Codice sul volo degli uccel од 1505. со хронофотографиите на Marey посветени на Летот на птиците, објавени 1890, и чие што значење за Duchamp-овите рефлексии добро ни е познато. Во секој случај, движењето веќе не се сфаќа според некаква аксиоматика на стварното, како што тоа би сакал наивниот натурализам на футуристите, туку според една аксиоматика на можното каде што објектот и формата стануваат функции на просторот и набљудувачите, и каде што сè се менува во зависност од точката на гледање на „набљудувачот што прави слика” и во зависност од оптичкиот апарат што го користи. Сè станува прашање на аглиите и раздалеченоста. Всушност, постои прашање на системот од координати на кого се реферира, како Leonardo да имал интуиција за она што ќе стане, токму во онаа епоха кога Duchamp ги сликаше своите тела во движење, една ограничена теорија на релативност.

Ако ни е допуштено да направиме една дигресија, ќе речеме дека Тажниот младич во возот толку тажен само затоа што знае дека движењето што го оживува веќе престанало да биде апсолут, стварност по себе, како што беше според класичната механика која им се покоруваше на системите од галилеевските координати, туку нешто релативно, зависно од системот за запазување. Кога Duchamp му објаснува на Cabanne дека на своите слики сакал да ја прикаже интеракцијата меѓу две движења: „најнапред идејата за движење на возот, потоа онаа за тажниот младич што се наоѓа во ходникот и кој се поместува”, и според тоа, дека „имал две паралелни движења што си соодветствуваат”, како да не се присетиме на фактот дека Einstein, 1905, пет или шест години пред ова платно, кога ја објави својата теорија за ограничена релативност, се повика, за да им биде појасен на лаиците, на сликата на „еден воз што се движи со константна брзина v и еден човек што вдолж се движи во едниот од вагоните, т.е. во насока на движењето на возот, со брзина u ”. (15) Не потекнува ли тагата на младиот човек, кој разбрал дека еталон метарот ја загубил својата моќ да ги мери раздалечините од онаа сосема космичка меланхолија типична за fin-de-siecle и која ќе ја најдеме и во една песна на Laforgue со наслов Тажачката на времето и неговиот другар простор? (16)

Тажната вхашеност на духот пред кражбата на работите која веќе Valery ја спомена по повод Leonardo како „најчуден проблем кој било кога можеш себеси да си го поставиш (...) а кој се состои просто во можноста на другите интелигенции, во множеството од поединечно,

во противречната коегзистенција на меѓусебно независни траења - tot capita, tot tempora - проблем споредлив со проблемот на релативноста во физиката, но неспоредливо потешок (...)" (17)

Да му се вратиме на Leonardo и неговиот сон за релативноста на времето. Дали би можела да се повлече паралела? Може ли да се оди дотаму да се каже како Duchamp-овата маѓепсаност со кружните форми, она што Gabrielle Buffet, зборувајќи за него, го нарече „опседнатост со круг“, маѓепсаност што се манифестираше од појавата на Мелницата за кафе 1911. и Тркалото од велосипед до бескрајното умножување на елипси во неговите Роторељефи и Оптички машини од триесетите години, одговара на Leonardo-вата опседнатост со вртлози, вирови опкружени со пена и коса, кружни и вртоглави плетки на една космичка *perpetuum mobile*?

До каде може да се оди со аналогиите? Је се оди ли дотаму, како што се осмели Theodore Reff во својата статија (17 бис), дека раката со испружениот показалец на сликата Tu m'as se споредува со раката на Богородицата на карпите, но каква што наоѓаме, насочена кон небото, и во Девицата, Детето Исус, Светата Ана и Светиот Јован Крстител, како и на сликата Бахус од Лувр и на Светиот Јован Крстител... Ако овој упорно насочен прст во Leonardo, прст кој упорно одново се појавува, укажува, не губејќи здив, на тоа дека постои една мој вон нашето видно поле, вон ретината, тој истиот прст насочен во Duchamp, не е тука да покаже некое место, како оние од дваесетите години нацртани пред влезот во „местата“, освен мошне чудниот паралелограм чии што темиња се направени од три кривулести профили на Stoppage-etalon-от; дали го покажува патот на една непозната димензија, од онаа страна на едноличната здодевност која за авторот ја претставува бојата нанесена врз една рамна површина? Је одиме ли до таму да кажеме дека елементите на окружувањето на Со оглед дека... постојат веќе кај Leonardo? Дека пределите во заднината, направени од сончеви ритчиња, обраснати со разлистани дрвја, со водата која тече и паѓа во слапови во малото езеро, потсетуваат, заобиколено но неодоливо, на оној славен Leonardov пејсаж во галеријата Uffizi на кој стои записот didi Sta Maria dell neve addi 5 d'aghossto 1473? Ќе се осмелиме ли да привикаме во сеќавање еден подоцнежен цртеж, можеби најчудесната скица што тој ја направил за некаква маскарада, цртежот на млада жена што стои покрај мал водопад, покажувајќи, и тука, со прстот некаде во далечината, што како да е оживеано со таинствениот повик? (...)

Таквите споредби, без сомневање, не се оправдани. Покрај тоа, овде не би требало да зборуваме за влијанија, туку за нешто поскриено, за созвучја.

И бидејќи до оваа точка стигнавме со Valery, би било згодно да ги споредиме сличностите, односно разликите на нивните методи, „средишниот став почнувајќи од кој подеднакво се можни сознајните проекти и уметничката работа“, (18) или поточно, како кај Leonardo, „со помош на која пресметка делови од една градба, елементи на една драма, чинители на една победа, добиваат можност да се споредуваат меѓу себе? Со помош на која низа од матни анализи е произведено едно дело?“ (19); исто така, кај Duchamp, тргнувајќи од некое средиште, од слики, гестови, Ready-made, шаховска партија, молчење, каламбури, машини и псеудо-машини, најпосле, од стратегиите на цел еден живот?

„Централен став“: тука треба да се види врвна игра на интелигенцијата,

разнода на надмоќен дух во потрага по единството на светот, по некаков *Glasperlenspiel*, според Herman Hesse, во кој големите мајстори на една необична уметност жонглираат со сите елементи на човечката култура како со многубројни разнобојни куглички, за без престан да се забавуваат со сложувањето на нивните бои во виножито. Не, тоа по прво е една сосредоточена визија, или, како што вели Valery, „имагинативна логика“. Нема сомневање дека, во таа смисла, логиката на Leonardo била отелотворена во математичкиот ум, со помош на кој сликарството престанува да биде механичка вештина за да му се приклучи на множеството на спекулативните знаења, и дека сликата направена со помош на еден план во кој се применети математичките закони, односно стаклениот уид на набљудувачот, *la paille di vetro*.

Нема сомневање дека Duchamp, во овој поглед, би можеле да го сметаме како нов Leonardo. Но еден Leonardo кој наместо со Luca Pacioli се дружел со Henri Poincare (20) и Elie Joffret. (21) Кој, наместо да ги нацрта илустрациите за трактатот на оној првиот за *Divina Proportione*, го примени златниот пресек во своите главни дела, од сликата Невеста од 1912. до подготвувачката студија за кадифето и пергаментот во амбиентот на Со оглед дека..., минувајќи, секако, низ Големото стакло. Да кажеме уште: кој, наместо да се занимава со неоплатонистичките учења на Marsilio Ficino, да учествува во расправите за Хермес Трисмегистос, за Платон или Христ, размислува за ухроните и утопиите што ги изградија Hinton (22) и Pawlowski. (23) И кој, најпосле, во трагањето по новото аристотелијанство, допушти да го проникне Третиум Органонум на Успенски (24) (...).

Да резимираме: класичните мајстори на перспективата во своите трактати јасно ги раздвоија, од едната и другата страна на трите хоризонтални - од кои најниската ја претставуваше линијата на хоризонтот од долен домен, а највиосоката линија го претставуваше челото на горниот домен - двата разнородни простори: просторот на геометриската проекција и просторот на проекцијата во перспектива, со други зборови дводимензионалниот простор и привидите на еден тродимензионален простор. Просторите се разнородни, но помеѓу нив, врз основа на законите на класичната, т.е. еуклидовска, геометрија, можеме да замислиме потполно поклопување. Уште повеќе, Duchamp на своето Големо стакло користеше сличен план. Но она што тука се артикулира во пресекот на трите хоризонтални, е оцртувањето во долниот домен на една перспективистичка машинерија, а во горниот домен на привидите на еден четиридимензионален организам: тело на една Невеста што се простира во четири димензии.

Се гледа каде сакам да дојдам, како и она што не го изложив, бидејќи тоа го анализирав на едно друго место. Да резимираме во општи црти: учењето за четвртата димензија кај Duchamp, изложено во перспективата на порано споменатите автори, ќе ја игра токму онаа иста улога што ја играше учењето за пирамидите од визуелни зраци кај Leonardo. Оваа првобитна димензија им овозможува на трите физички димензии на универзумот да постојат, да се развиваат и меѓусебно да се разграничат, можеби на истиот оној начин на којшто еден мета-јазик се наднесува над множеството од јазици и прави тие да се разграничат.

Како и кај Leonardo, чинот на гледањето, со кого управува духот, во етимолошка смисла настанат од *theorie, theorien*, ги покрива сите феномени, какви и да се и колку и *a priori* да се разнородни, со

една иста еквивалентност: од моментот кога ќе станат забележливи, кадарни да се соединат со сите нешта кои ѝ подложат на перцепцијата, и, постепено, кадарни меѓусебно да се заменуваат; исто така кај Duchamp, чинот на гледањето, теоријата, станува спекулација не за самите феномени туку за одно-сите меѓу нив, или попрво за привидите на феномени, за комбинаториката која го поврзува универзумот во две, во три, во четири и во n димензии, и која (теорија) од секое нешто прави сенка на нешто друго, што и да е тоа, од секој облик проекција на некој друг облик во кружната игра од анаморфози која овој пат се управува според законот на една повеќедимензионална геометрија, сè до онаа точка кога, како што Duchamp пишуваше во Белата кутија, веќе не се прави разлика меѓу два слични облици.

Тогаш уметничкото дело веќе не е, ниту кај едниот ниту кај другиот, некаква измама на ретината, непостојана *idola specus*, погрешен превод на сликата/одраз на една појава; тоа станува инструмент „на еден конкретен ментален однос меѓу појавите - или да бидеме попрецизни - меѓу сликите на појавите”.

Уште подобро: ако „секое преместување на елементите со цел да бидат подложни на гледање и проценување, зависи од некои општи закони и од едно посебно шtimaње, однапред одредено за категоријата на духот на која особено ѝ се обраќа, тогаш уметничкото дело станува машина наменета за побудување и комбинирање на поединечните формации на тие духови”.

Оттаму маѓепсаноста, кај обајцата, со комплицирани машинерии, наменети за произведување на најнеочекувани ефекти, чудовишта или чуда, машини - треба да се нагласи - кои најчесто се неупотребливи, неефикасни: оптичките машинерии на Leonardo-вата Прва книга за светлоста и сенката и Duchamp-овите стакла За гледање со едно око...; оттаму нападните машинерии од цртежи на бојни коли кај едниот, цртежот Бокс-меч кај другиот, празничните машинерии какви што Leonardo постави по собите на Белведере во Ватикан, исполнувајќи една сала со овчи меури, кои ги надува со помош на мев, според една епизода кај Vasari, „до таа мерка што неговиот помошник морал да се тргне во еден агол”, и какви што Duchamp, пропречувајќи им го влезот на посетителите на Надреалистичката изложба од 1938 со помош на мрежа од јажиња распнати во сите правци, налик на оние на некоја визуелна пирамида во бунило... Маѓепсаност со машината како иконографска тема, зашто самото дело не е ништо друго туку метафора на една машина.

Увидувам, секако, дека оваа машина не е иста кај Duchamp и Leonardo, токму како што Поенкаровата геометрија не може да се спореди со геометријата на која ѝ се посветувал Luca Pacioli. Но увидувам дека тука и таму таа требала да произведе исти ефекти.

Кога 1474. Marsilio Ficino го објави своето дело *Theologia Platonica*, во него ја опиша природата како неисцрпен извор на она што го нарече хиероглифи. „Која е последната тајна?”, запраша и одговори: „Тоа е мојта едно нешто да се трансформира во нешто друго.” Аристотел на сличен начин ја дефинира метафората. Хиероглифот, како метафора, е знак со кој се означува нешто друго.

Како што вели Duchamp: „Секоја форма е проекција на некоја друга форма според точката на исчезнување и според некоја оддалеченост.” Токму тука, во оваа проекција, во ова претворање на една форма во друга, имаме една дефиниција на механизмот на метафората.

Покрај тоа, Duchamp прецизира: „Секое обично тродимензионално

тело, мастилница, куќа, балон на јаже, е онаа перспектива која бројните четиридимензионални тела ја фрлаат во тродимензионална средина.

Од друга страна, навистина не е многу важно дали феноменот ќе го нарекуваме метафора или некако инаку: во таа непрекината игра на формите, на сенките што паѓаат од еден на друг свет, на неоплатонистичките „хиероглифи“, на анаглифите на инженерите за гледање, каков што е Duchamp, потоа и на метаморфозите и анаформозите, во тоа проникнување и непрекинато умножување на глифичките ефекти или феномени - поточно, сликите на феномените - тие непрекинато меѓусебно се заменуваат, или се придружуваат едни кон другите, додека механизмот што е кадарен да ги произведе останува ист: стаклена плоча, *pariete di vetro*. Таа е метафора на самата метафора: таа е машина за посматрање која овозможува да се пренесе, да се метафоризира обликот на еден предмет во било кој друг облик. Она што врз неа е испишано, на местото каде што ја пресекува визуелната пирамида, е еден „хиероглиф“ што непрекинато треба да се одгатнува, чија што смисла зависи од положбата на набљудувачот: „гледачот што прави слика“, набљудувачот кој само ја проектира сопствена позиција кон светот, кон една бескрајна кружност, кружност на погледите едновремено и на набљудувачот и на набљудуваниот.

Бидејќи, како што вели Duchamp: „Она што е содржано во n димензии е огледало на она што непрекинато е во $n-1$ димензии.“

Би заклучил со потсетување на една екстремна фигура на маниризмот, човек-фантаст, наследникот на Leonardовите спекулации за перспективата, но несомнено и инспираторот, заедно со Nicéron, на дишановските фантазмории: Athanasius Kircher. 1624. година тој го објавува своето дело *Physiologia*, каде што ги изложи упатствата за своите безбројни „искуства“. Што претставува тој? Сите незамисливи необичности, „*Spectacula paradoxa rerum*“, универзалниот театар на парадокси. Тука машините се опишани како парадоксални слики, *con-cetti*, како некаква *concordia discors* на природата и имагинарното, на алогичните метафори.

Оваа амбиција, како што рече Hocke (28), да се технизира метафоричноста, беше и Leonardова тогаш кога маѓепсан од играта на огледалата, во Белведере падна под влијание на еден од своите земјаци, познатиот со прекар Giovanni degli Specchi, производител на огледала, и кога сонуваше за тоа да конструира една осумаголна катоптричка соба, совршен оптички лавиринт каде што човекот и неговата природа би ги фатил во стапичката на една неприродна перспектива. (29)

Тоа беше стремеж и на Marcel Duchamp кога, откако раскрсти со секаков развој на сликарството од неговото време, она сликарство кое од Manet до монохромните атељеа на Matiss одеше кон тоа да го отфрли учењето за перспектива; Duchamp-овите концептуални игри и фантазмички инвестиции се обид да ѝ се врати на онаа традиција која единствена е кадарна на уметноста да ѝ ја врати загубената интелигенција и од занимавањето со уметност да направи повторлив доказ за механизмите на заведувањето.

Да застанеме последен пат овде на кружноста на овој „во себе довршен систем“ што од погледот прави предмет на погледот, на оваа структурна реверзибилност помеѓу ретината и стаклениот уид која на врвот на визуелната пирамида ги става, без разлика, ту окоето на

набљудувачот, ту осветлениот полов орган на посматраната фигура, конечно, на она соучесништво кое набљудувачот го врзува за сликата. Duchamp, се сеќаваме на тоа, препорачуваше еден предмет од својата збирка на неподвижна железна стока - „славина што престанува да капе кога не ја слушаме”. Се прашувам, не ли е таа славина која работи секвенцијално, токму онаа што го напојува филарелфискиот водопад. Бидејќи, во тој случај, делото Со оглед дека... би можело да биде прво дело кое престанува да биде „уметност” кога не го гледаме. Прво дело на една секвенцијална уметност. Дело ограничено со една тромава естетика, производ на една уметност на најмало напрегнување, творба на една епоха на низок водостој и слаб проток, што би била состојбата во која се најдоа уметноста и естетиката во вторава половина на дваесетиот век; тоа дело го претставува одговорот на уметникот на оној став на публиката кој тежнее еден Leonardov портрет да биде преобразен во „ла Gioconda” - т.е., во нешто повеќе од едно дело, во некакво наддело, во едно пренапрегнато дело, мит, амблем на секое уметничко дело - толку упорно присутна во своето самољубие, што и кога веќе не ја гледаме, нејзината насмевка, што наликува на насмевката на Carroll-овата мачка, не престанува да нè прогонува, дури ни тогаш кога сликата исчезнала.

Извор: Домети, 12, 1987; Превод: Г.Н.Ом



М. Дишан, Негување на прашината (фотографија на Мен Реј на собирањето на прашина врз Големото Стакло), 1920, Њујорк

РЕФЕРЕНЦИ:

- 1 Автопортрет од профил, 1958
- 2 Stieglitz, Портрет на Марсел Дишан, 1923 (The National Gallery of Art, Washington).
- 3 Joseph Stella, Портрет на Марсел Дишан, 1920. The Museum of Modern Art, New York.
- 4 Theodore Reff, Duchamp and Leonardo: L. H. O. O. Q. - alike, во Art in America, јан. - фев. 1977, број 1
- 5 Paul Valery, Introduction a la Methode de Leonard de Vinci vo Variete I, Paris 1924, стр. 206
- 6 Ибид.
- 7 G. R. Hocke, Labzrinthe de l'art fantastique, од германски на француски ја превел Cornelius Heim, Paris, 1967.
- 8 Леонардо, Трактат за сликарството, Култура 1964, Белград.
- 9 Ибид.
- 9 бис Фројд, Еден спомен од детството на Леонардо да Винчи.
- 10 Andre Kastel, Leonard da Vinci: la reputation d'un peintre, predgovor za Tout l'oeuvre peint de Leonard de Vinci, Paris, 1969, стр. 6.
- 11 Oxford, Christ Church, Librarz, околу 1483-85.
- 12 Paul Valery, оп. цит, стр. 184.
- 13 Rozal Librarz, Windsor, околу 1506 (Р. Л. 1228 ИР). Овој анатомски цртеж изгледа како да е избоцкан со шајчиња - дупчињата од шајки ги придружуваат главните линии на телото: постапката која на Леонардо требаше да му овозможи да го пренесе цртежот на друг лист со помош на јаглен прав. Многу е необично што постои еден акт во околината на Филадельфија, во проуирен плексиглас, на кој значајните точки на телото се исто така обележани со дупчење; оваа постапка требаше да му послужи на Дишан за пренесување на цртежот во барелјеф, во пергамент на сомот од колекцијата на Нора Лобо.
- 14 E. Panofsky, The Codex Nuzghens and Leonardo da Vinci, s Art Theorz, Warburh, Лондон 1940.
- 15 A. Einstein, La Relativite, Paris, Payot, 1956, стр. 15 и.т.н.
- 16 Jules Laforgue, Oeuvres completes, I, Les Complaintes, Paris 1952, стр. 177.
- 17 Introduction a la methode., оп. цит., стр. 171.
- 17 бис Статија наведена во 4. белешка.
- 18 Paul Valery, оп. цит., стр. 171.
- 19 Ибид., стр. 239.
- 20 H. Poincare: Analysis Situs, 1985, La Science et l'Hypothese, 1902.
- 21 E. Jouffret, Traite elementaire de Geometrie a Quatre Dimensions*, Paris 1903.
- 22 Howard Hinton: A New Era of Thought, London 1910; The Fourth Dimension, London 1910.
- 23 G. D. Рањлоњски, Voyage au Pays de la Quatrieme Dimension, Paris 1912.
- 24 P. D. Ouspensky; Tertium Organum, A Key to the Enigmas of the World, објавено на руски 1912, англиски превод од 1921, Лондон.
- 25 Valery, оп. цит., стр. 251.
- 26 Valery, оп. цит., стр. 255.
- 27 Од ова гледиште, ако Дишан е закана за концептуалната уметност, концептот би требало да се сфати во смисла на маниристичкиот цонцетто, кој во исто време е особина на духот и апстрактна схема.
- 28 G. R. Hocke, Die Welt as Labyrinth, Manier und Manie in der Europaischern Kunst, Хамбург 1957, стр. 123, француски превод во оп. цит., на Cornelius Heim.
- 29 За проблемот на катоптичките машини види и: Jurgis Baltrusaitis, Un Mussee des Miroirs vo Macula, 2, 1977, стр. 2 и така натаму.

Вилијам Анастаси

ДИШАН НА ЖАРИЕВАТА ПАТЕКА

Постои голема мудрост во обликувањето на нечија душа според онаа на некој настојник.

Алфред Жари, 1902

Живеам живот на чекач¹.

Марсел Дишан, 1968

Би било од голем интерес еден ден да се објасни целосното значење на сите овие сосема неочекувани проекти (на Дишан)... и да се направи обид да се размрси законитоста по која тие се развиваат.

Анри Бретон, 1945

Марсел Дишан имаше 15 г. кога беше публикуван романот *Le Surmale (Мажјачишџе)*, а 20 г. која нејзиниот автор Алфред Жари почина, во 1907г. Влијанието на Жари врз Театарот на апсурдот, кубистите, надреалистите и дадаистите е непроценливо. Денес се чини дека не бил помалку важен и за Дишан, кој ретко го спомнуваше Жари, иако е познато дека се восхитувал на делото на овој писател. (Еднаш, објаснувајќи збор во еден од неговите наслови, забележа: „Тоа е како Жариевото ‘ха, ха’ ”.) Всушност, Дишан веројатно користел моменти од делата на Жари во некои од своите најкарактеристични слики и мотиви. Можно е дури и духот на Жари да бил инспирација за повеќето дела на Дишан.

Некои видливи врски меѓу Жари и Дишан се чинат сосема очигледни. Во *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (Подвизите и мненијата на доктор Фаустрол, патафизичарот², публикувано постхумно во 1911г.), Жари зборува за „слоеви прашина внимателно сочувани... во тек на повеќе месеци”. Истото ова Дишан го стори во *Large Glass* (Големото Стакло), 1915-23, дадено во белешките од неговата *Green Box* (Зелена кутија): „Зашто ситото во стаклото ѝ дозволува на прашината да се собира на одредени делови (во тек на) 3 или 4 месеци.” Ако постојат преседани за Дишановите идеи независно од Жари, тие мора да се ретки. Ако ги земеме предвид другите слични преписки меѓу Жари и Дишан, се чини дека ова е повеќе од коинциденција.

1 Waiter, келнер или оној што чека.

2 Pataphysician, кованица создадена од Алфред Жари.

Во Le Surmale, една личност од делото говори: „Јас често... отштрафувам... писоари”, а подоцна, „Што од тоа што го правиш е ново? Престана ли да уништуваш писоари?” Овие фрази очигледно укажуваат на Дишановата *Фонџана*, од 1917г., во кое дело писоарот е отштрафен од водоводната инсталација - „уништен” со тоа што ја изгубил основната функција. Повторно, идејата за писоарот, намерно одвоен од уидот, е невообичаена надвор од Дишановото дело, на кое што му претходи романот на Жари. Забелешките на Жари се мали детали, чудни реченици во целата книга; преиначени во визуелна форма од Дишан, тие имаат сосема поинаква тежина. Таквите поклопувања може да се чинат случајни, сè додека не се забележи нивната зачестеност. Откако тоа ќе се увиди, почнува да се чини дека веројатно Дишан практикувал да избира детали од Жариевото дело, вон контекстот, и да ги употребува на автентичен начин.

Со оглед на тоа што Жариевите дела се релативно малку достапни во англиски преводи - драмите за кралот Иби, Фаустрол, и други дела, а пред сè *Мажјачишџеџо* - постојано се навраќам на Дишановата уметност и неговите белешки. Сликата *Tu m'*, од 1918, ми се чини апстрактна илустрација на сцената на пресврт од *Мажјачишџеџо*. Силни одрази од Жариевото дело се забележуваат во ready-made-ите, во личноста на Rose Sélavy (Роз Селави), the Large Glass, и *Étant donnés*. Жари се појавува во огромниот дел од текстовите за Дишан, во кои одвреме-навреме критичарите изнаоѓаат паралели во размислувањата на овие двајца автори. Но овие паралели се одвај забележливи. Превидувањето е разбирливо, зашто дојдов на уверување дека за Дишан било важно врската со Жари да ја држи во тајност, и дека неговото однесување во тој поглед фрла светлина на целата мистериозно-измамничка поза која тој ја негувал, толку поетично собрана во делото од 1959, *With My Tongue in My Cheek* (*Со мојот јазик на мојот образ*³). Кога Дишан рече, „Секој збор што ти го кажувам е глупав и лажен, „со ова тој не само што се забавуваше туку предупредуваше на неговиот вкус за диверзивни тактики.

Постои паралела со *Кралоџ Иби* на Жари, кој совеста си ја носи со себе... во торбичка. Самиот Иби решава кога да ја консултира неговата совест и кога го прави тоа, тоа е само за да изнајде начин на однесување, уредно подготвен, за да биде игнориран. Тука непосредно мислам на Дишановата *Boite-en-valise* (Кутија во торба, 1936-41), минијатурниот преглед на уметниковото дело, па според тоа и на неговиот начин на мислење, внимателно спакуван во куфер.

Жари, како Кралот Иби: Ах, каква бесмислица! Дали Погрешното вреди исто колку Правилното?

Дишан: Доброто или лошото немаат никакво значење бидејќи секогаш нешто е добро за некои луѓе, а лошо за другите.

3 Луѓе кои едно зборуваат, а друго мислат.

Врската Дишан-Жари може да се пронајде во најраните белешки на Дишан, запишани во 1912 година и собрани во Green Vox од 1934 г., и во постхумната книга Marcel Duchamp, Notes (*Марсел Дишан, белешки*). Во Green Vox наоѓаме: „Машината со пет срца, дете од чист никел и платина, мора да господари на патот Јура-Париз.” Сметам дека машината со пет срца е петочлен велосипедистички тим кој се трка со возот од *Мажјачишџејџо*. А под „патот Јура-Париз” не се подразбираат два града во Франција; туку се мисли на јуре, или поротник (т.е оној кој донесува пресуда), и Парис, грчки антички јунак, како и јунак од една поема од Жариевата новела:

Личен Парис, уништувач на мирот,
Судија на Божиците, а пак љубовник на жени.

Освен тоа, ако овие две европски топографски имиња го изгубат нивното географско значење - ако „Jura-P” (Europe) се испушти од „the Jura-Paris road” - тогаш она што останува, откако името на „Paris” ќе се изговори на француски, е „the Jarry road”. Дишан сакаше ваков вид игра на зборови.

Во 1912 г. Дишан сè уште го немаше создадено неговото најинвентивно дело - и повторно требаше да зачекори на Жариевиот пат. Првиот помошен (assisted) редимејд, тркалото од велосипед - кое, сметам, има врска со велосипедите во *Мажјачишџејџо*, и со Жариевата страст кон велосипедизмот - беше изведен следната година, 1913. Жариевите книги требаше да го опфатат Дишановиот креативен живот. Во трката во Мажјачиштето, возот и велосипедот, обата, патувајќи со брзина близу 300 км на час, доаѓаат до „голема кула, отворена кон небото, во облик на пресечен конус; двеста метри во дијаметар на основата и сто метри во висина. Ја потпираат еден масивен камен и железни потпирачи.” Првиот непомошен (unassisted) ready-made, полица за шишиња од 1914 г., потсеќа на држачот од пресечениот конус отворен на врвот. Во белешките за Големото стакло, Дишан не зборува за „пресечен конус”, туку за „конусно стебло” („truncated cone”-„conical trunk”) - типична инверзија. А неговото последно дело, Cheminée anaglyphe (*Анаглифен оџак*), цртеж од 1968 г., завршен неколку дена пред неговата смрт, прикажува пресечен конус отворен на врвот. Тој е, грубо земено, двапати поширок во однос на висината.

Во *Мажјачишџејџо*, кога Маркел, главниот јунак, го прашуваат, „Престана ли да уништуваш писоари?”, тој одговара: „Не можеш да го наречеш тоа уништување на направа, само поради тоа што таа не е доволно цврста да ја издржи првичната намена за којашто е направена!” Во Фонтана, Дишан - или „Р. Мат” - се обидува да изнајде („демонстрира”) дали „направата” (писоарот) е „доволно цврста да издржи” намена поинаква од онаа за која е наменета - имено, може ли да се искористи како уметничко дело? (Дишан изјавил дека „не е важно дали господинот Мат самиот ја изработил фонтаната или не. Тој ја ИЗБРА. Тој зема еден секојдневен предмет, го постави така што неговото функционално значење исчезна под новиот наслов и новата точка на гледање - тој за овој предмет создал нова идеја.”

Дали Дишан отпрво ова дело му го припишува на фиктивниот R. Mutt поради непријатното чувство настанато од знаењето дека Жари му помогнал да ја формулира идејата, и да ја „избере“ направата?) Покрај тоа, изложувајќи го овој предмет, Дишан ги интегрира животот и уметноста. Роџер Шатук, во неговата книга *Тхе Банљует Ғеарс*, го опишува Жаријевиот став по оваа идеја: „По неговите нечуени лудувања, тој честопати коментираше... „Не ли е тоа прекрасно како литература?“ А Анри Бретон вели: „Сметаме дека, почнувајќи со Жари кој долго време се спротивставуваше на разликата меѓу животот и уметноста (која се сметаше за неопходна), конечно се дојде до тоа таа разлика да биде поништена како принцип.“ Разбирливо е, тогаш, што делото на Жари допринело за Дишановиот развој на *readymade*-ите.

Повторно во *Мажјачиштето*, Жари пишува дека „двајцата луѓе кои ги нарекуваме Адам и Ева биле доведени во искушение од готови производи на трговците, чиј тотем била Змијата“. Следи дека уметникот кој презентира *redymades* (готови производи) како уметност се идентификува со Змијата-Злото. (Исто така, битно е да го спомнеме Дишановиот перформанс како Адам во 1924 г., и сочуваната фотографија заедно со неговата Ева.) Ова е спектакуларна инверзија својствена за Дишан. Традиционално, уметниците биле сметани за боголики според нивната креативност; преземајќи ја Жаријевата алузија, Дишан го обрнува уметникот во ѓавол, воспоставувајќи растојание од неколку светлосни години меѓу себе и уметниците од тој период. (Ова го прави повторно, но подословно, во *Monte Carlo Bond*, 1924, каде приложува и своја фотографија со рогови.) Со откажувањето од „креативноста“ во нејзината прифатена форма, Дишан исто така се откажува и од задушувачката конотација за „боголикоста“ - едно ослободено движење со невидена дрскост, чие разгранување ќе продолжи да влијае на целиот свет на естетиката и филозофијата сè додека такви субјекти постојат. На истата страна кај Жари наоѓаме: „Бог е надвор од сите димензии, но Тој е во нив. Тој е точка“. И „*Бог е бесконечно мал*“. Ако божественоста е во сите нешта, тогаш и најскромниот производ за масовна употреба во оваа смисла е еднаков на најреткото, и универзално најценетото ремек дело.

Посматрајќи ги секвенците, гледаме нешто како инверзија проследена од друга инверзија. Уметникот се менува од боголик во ѓаволик, но претставениот предмет е издигнат од нивото на обична мануфактурна мамка, понудена од трговците, во дослух со ѓаволот, куриозитет изложен на истите увидови кои некогаш биле резервирани за икони на едно така возвишено честољубие какво што е портретот на вотелотворениот Бог.

Why Not Sneeze Rose Selavy, 1921 г., е кафез со мермерни коцки, сипина коска и термометар. Бидејќи мермерот е претпочитан медиум на античката скулптура, уметникот, верувам, ѓ ја мери температурата на традиционалната уметност. *Redymade*-ите смртно ја ранија (традиционалната уметност), а Дишан е лекарот на сцената. Коцките, тогаш, се студени, како коцки мраз, а идејата за

студенилото е имплицирана во зборот „кива” од насловот. Сепак, кога Дишан зборува за ова дело, тој обично ги опишува коцките како коцки шеќер, одвлекувајќи го разговорот од студенилото и смртта. Веројатно ова беше заради тоа што Жари исто така, во кралот Иби каде е претставено пропаѓањето на европската цивилизација, често го користи „студенилото” како слика на пропаѓањето: Иби, на пример, забележува, „Толку е студено, што ти пукаат коските”. А во *Мажјачишџејџо*, Маркел „беше толку абнормален, што можеше срцето да си го стопли само на студенилото на трупот”.

Што се однесува за Роз Селави, Дишановото алтер-его (исто како што Иби беше за Жари), уметникот направи еден вид рекламна карта, составена од неколку француски каламбури, како специјалист за „precision ass and glass work⁴. Дишановата уметност е полна со сексуални алузии како оваа (ass - магаре и задник), но тие обично се индиректни, прикриени - како што сипата се крие во своето мастило - преку каламбури и двосмислености. Верувам дека тој се насладуваше со Жариевата отворена опсценост, постојаното говорење, во Ибиевите реплики, за задници и содомија. Измелените коски од сипи случајно се и средства за чистење - полирање; дали е школата во Why Not Sneeze, интерна игра на зборови за (Poland) Полска, локација дадена во драмите за кралот Иби? Како што Иби декламира кога паѓаат завесите на Убу Рои, „Без Полска (Poland), не би имало врз него да се плукне и избрише Polish”.

Жари: Зошто некој би тврдел дека обликот на часовникот е тркалезен... кога тој во профил всушност изгледа како тесна правоаголна конструкција, елиптична, од трите страни?

Дишан: Часовникот виден во профил, изгледа така што времето исчезнува, но кој ја прифаќа идејата за време поинакво од линеарното време.

Последната Дишанова слика од тој тип, *Tu m'*, е делумно еден вид резиме, како што вели авторот, на раните дела. Делото претставува засенчени или замаглени слики на тркало од велосипед, закачалка за шешири од 1917, и еден унмаде *redymade*, одвртувач на тапи. Во делото *The 3 Standard stop pages* од 1913-14г. исто така се појавуваат, како и низата преклопени паралелограми, *цик-цак trompe l'oeil* пукнатина пробиена од тродимензионална четка за шишиња, бел правоаголник, и други мотиви, вклучувајќи голем број кругови поставени долж шипките. Овие пак, веројатно, се однесуваат на сцената на трката во *Мажјачиштето* - флертот со четвртата димензија на Маркел како безобзирен возач и на петчлениот велосипедистички тим во трка со локомотивата. Круговите се апстракции од тесните (15 милиметарски) тркала на велосипедот, а шипките одговараат на „алуминиумските шипки” кои ги поврзуваат нозете на велосипедистите. Како помош на тимот, Жари пишува, „труболика летечка машина”, им претходи

4 Прецизно „магарешко” и стаклено дело.

„вртејќи се околу сопствената оска бушејќи во воздухот како со одвртувач за тапи веднаш над тлото, пред нас, додека здивениот ветер нè вшмукуваше кон неговата инка“. Издолжената слика на одвртувачот на тапи може да го претставува ветрот, што вшмукува сè од десната третина на сликата кон себе, додека пак пресеците со боја на земја од the 3 Standard Stoppages подолу ја претставуваат земјата.

На самиот апогеј од нивното возење, тимот наидува на големо буре прицврстено со: „ремења слични на... прерамки“. Овие ремења го преобразиле бурето во еден вид ранец и одговараат, сметам, на цртите кои излегуваат од секој агол на белиот правоаголник. („Конусниот трупец“ во Дишановите белешки е опишан во облик на „пресечено буре“). Што се однесува до самиот правоаголник, во Фаустрол со бел триаголник е претставен „другиот свет“: „на едниот крај од бесконечноста, во облик на правоаголник е белиот крст... По дијагоналата се наоѓа ангелот молејќи се смирено и бело.“ Навистина, правоаголникот во Tu m' им е соседен и на раката што покажува, како пародија на божјата рака на Микеланџеловата „Создавање на Адам“ и на trompe l'oeil процепот кој верувам, е симбол за бесконечноста и четвртата димензија. (Бидејќи го покажува мрачниот простор зад платното, симболиката е многу силна: ако гледате во сликата како во светот што го создал уметникот, просторот зад него може да се смета за друг свет, друга димензија). Овде времето изгледа стеснето - иако „Божјиот прст“ сè уште не се судрил со велосипедистите кои следат по белиот правоаголник, расцепот што ќе го предизвика нивниот судар не е само претставен туку веќе грубо поправен со трите вистински безопасни игли. Исто така постои и, како што укажува Артуро Шварц, сексуална содржина во оваа слика на пенетрирана дупка, така што овие две толкувања се надополнуваат, при што сексот е преодна порта помеѓу световите, концепција на повикување на душата од било каде до овде.

Дали преклопените ромбови укажуваат на призорите од возот во движење или неодредените барокни линии на закачалката за шапки се чадот од охакот кој се распрснува од големата брзина? Можат ли засенчените слики на ready-made да се однесуваат на Маркел, кој тајно учествува во трката и во почетокот се појавува само преку рефлексии и сенки? И конечно, може ли ексцентричниот trompe l'oeil процеп да го претставува „количеството на вртењата“, што тој ги прави додека ги врти педалите.

Жари, опишувајќи го Бога: Тој не е... ниту нематеријален, ниту бесконечен. Тој е само неодреден.

Дишан: Терминот „неодреден“ ми изгледа попрецизен отколку „бесконечен“.

Жариевиот доктор Фаустрол е речиси опсесивно фасциниран со мерни единици. Тој со себе носи: сантиметар, автентична копија на онаа месинганата на традиционалниот лењир (стандард -

мерка)”, а исто така има и акустична вилушка, чиишто периоди „се внимателно определени - во термини што значат соларни секунди”. Овие навикни се пародија на традиционалната западна наука која Жари анархично ја подрива. Расправајќи за науката тој забележува, „Општо прифатените претпоставки се... сосема зачудувачки и несфатливи предрасуди.” Дишан го делеше овој став. The 3 Standard Storpages, на пример, во кои уметникот веруваше дека „го истапка главниот правец на неговата иднина”, ја одразуваат неговата лажна научна намера „да создаде ‘нова единица за должина’, и да добие вид на ‘конзервирана шанса’”. Самиот метод на нивно создавање - „конец долг еден метар (кој паѓа) право од висина од еден метар врз хоризонтално рiане се врти по своја волја” - нè потсетува на реплика од Жари: „Кога парче бакар ќе се фрли... тоа ќе тоне бавно како кога вискозна течност се разлива низ просторот”.

Претпоставам дека кога за првпат Дишан почна да ја следи Жариевата патека, тој не вложи голем труд да си ги скрие изворите. Но како минуваше времето ова се промени: неговата уметност богато се разви, содржеше голема латентност, и тој можеби се плашеше дека кога неговата приватност би се изгубила, магичноста исто така би ја снемало со неа. Сепак, Жари стана дел од неговиот *modus operandi*. Идентификацијата беше толку силна што Дишан можеби не гледал голема разлика помеѓу сопствената „игрива физика” или „хипофизика” и Жариевата „патафизика”, и двете алтернативни хипотези за устројството на универзумот. Сосема е можно тоа да стане дел од неговото дело, а дури и прашање на честа, да не избира во поглед на основните извори за неговиот материјал. За мене, ваквиот Дишанов поглед не ја поништува неговата комплексност, не ги менува значењата што произлегоа од *readymade*-ите, што ќе рече - значења од витална важност за уметноста од дваесетиот век.

Жари: Патафизичарите ќе ги испитуваат исклучоците од владеечките закони и ќе го објаснуваат универзумот што ќе го надополнува овој (универзум)... Патафизиката е наука на замислени решенија.

Дишан: Физичкото Возможно? Да, но кое физичко е Возможно? Попрво хипофизичкото.

Темата на *Мажјачишџеџо* не е само страсна љубов, туку и човековата способност за надчовечко постоење - за еден вид Ничеовска надчовечка улога. Ваквата еволуција се чини блиску поврзана со новото индустриско доба: „во денешно време кога металот и машините се најмоќни”, вели еден од ликовите, „човекот, ако сака да преживее, мора да стане посилен од машините”. Трката со возот е натпревар на човекот и машината - а сепак луѓето во натпреварот се потпомогнати од машина - велосипед. Всушност се соединуваат со велосипедот, со којшто се нераздвојно врзани, станувајќи, како во Дишановата забелешка, „машина со пет срца”. А што е стопувањето (фузијата) помеѓу човечкото и механичкото, ако

не централната слика на Large Glass, со неговите ергенски машини и машинската Невеста? Покрај велосипедизмот, Маркел главно ја докажува својата надмашност низ секс изведен 82 пати во 24 часа со Елен Елсон. Воведната реченица во Мажјачиштето изговорена од Маркел, оди вака: „Чинот на љубовта нема никакво значење бидејќи може да се изведува бескрајно”. А и Large Glass, се разбира, е организирано околу идејата за сексот меѓу ергенот и невестата, со тоа што невестата е „во основа мотор”... „во непрекинато движење”, како што забележува Дишан, при што нејзиниот „постојан живот” е напојуван од „љубовното гориво” (веројатно нешто како „Perpetual Motion Food” со која се храни велосипедистичкиот тим во Мажјачиштето). Репликата на Жари: „Тие треба да имаат девици, девици, многу девици”, уште повеќе се чини дека го претскажува Дишановото упатство во Green Box, „Оваа Невеста... мора да се прикаже како апотега на девственоста.”

Референците низ целиот роман *Мажјачишће* кои се чини дека ги најавуваат различните аспекти од Дишановото последно дело од големи размери, *Étant donnés*: 1. La Chute d'eau 2. Le Gaz d'éclairage (Дадени: 1. Водопадот 2. Осветлувачкиот гас, 1946-66), се буквални и многу чести. Речиси сум наведен на заклучокот дека Дишан всушност самиот суредил овие дела постхумно да дебитираат бидејќи верувал дека нивното излагање на следните генерации би им го дало она делче од мозаикот кое недостасува, потврдувајќи ја со тоа врската со Жари - „Чекајте на следните генерации” - често велеше Дишан. Делото вклучува пар дрвени врати со груби кружни отвори низ кои се гледа гола жена како лежи на суви гранки покрај поток, нејзиното лице не се гледа, а во далечината има водопад во движење. Сцената можно да е инспирирана од Жаријевиот лик на Елен Елсон, како и од делот за откривањето на телото близу Маркеловата куќа во Мажјачиштето: „Девојче кое... не било најпрво силувано, а потоа убиено како што обично се случува, туку силувано до смрт”. Иако Дишановата жена е доволно жива да држи ламба, (или е тоа мртвечка вкочанетост?), постои одреден момент на насилство во *Étant donnés*. Подеднакво експлицитното укажување на воајеризмот во делото е исто така предочено во *Мажјачишће* каде Маркеловите 82 свршувања се проследени од страната на доктор Батибиус преку малечкото тркалезно „прозорче” покриено со „две цврсти дрвени капачиња”. (Батибиус, пишува Жари, „ја заврте рачката” (на капачите) со професионална прецизност со која би се користел кога би ја вртел бескрајната навртка на спекулумот”. Белешките кои се однесуваат на the Large Glass исто така говорат за „конструкција заснована на... концептот за бескрајната навртка која служи да го соедини ова просветено Божје чедо со неговата машина - мајка”). Иако Батибиус гледа, тој не може да го види ликот на Маркеловата партнерка, која носи маска.

Други детали од *Étant donnés* може да се во врска со *Мажјачишће*: во еден момент Елен Елсон лежи без свест, сепак држејќи со едната „хоризонтална” рака „исправено парче

челик”, како што Дишановата фигура држи ламба. Погледот на доктор Батибиус врз неа е всушност нашиот поглед низ отворите во Дишановото дело, а водопадот можно е да укажува на протечната вода во ровот од Маркеловата куќа или дури и на возот во трката со велосипедите. Жари пишува: „Имаше браник чии шипки... изгледаа како решетки на воденица... Сето тоа изгледаше повеќе како мирна сцена покрај реката... постојано клокотење на големиот увер (парната машина), слично на звукот на водопад”.

Жари: „Во една прилика посматрав”, вели Батибиус, „еден идиот ... (кој) се беше оддал без прекин на сексуален акт. Но... сосема сам... што многу кажува”.

Дишан: Ергенот самиот си ја врши работата.

Веројатно намерно, Дишан создаде едно такво дело кое е необично приемливо за креативно читање. Уживањето во каламбури и игри на зборови со двојни и тројни значења и воопшто во енигмата, вовеле интерпретирачки механизам кој своите извори ги лоцираше во најодалечените локации - средновековната алхемија, или во таканаречената Кабала или во класична Грција. Овие теории се сосема неодржливи, како што потврдувам, и покрај убедувањата што ми се наметнуваат.

Сепак, таквите интерпретации не можат да се исклучат. Дишан еднаш рече: „Креативниот чин не го извршува само уметникот, туку и набљудувачот го доведува делото во допир со надворешниот свет одгатнувајќи и интерпретирајќи ги неговите внатрешни вредности и така дава свој придонес во креативниот чин”. Тој знаеше, како што пишува Жари во *Мажјачишџеџо*, дека „се разбира нема причина луѓето да градат трајни дела ако тие немаат барем јасна замисла дека овие дела треба да чекаат на додатна убавина... која иднината ја чува во своите одаи. Големите дела не се создадени како големи, тие станале такви.” И на крајот, не е многу важно дали Дишан соработувал со Жари, алхемијата, кабалата, грчката филозофија или можеби со сите овие заедно, или пак воопшто не. Вистината за ова е исклучително добро скриена и во секој случај во природата на Дишан е да ја одрекува утврдената вистина. Она што ни останува е да ја играме играта на која Дишан нè покани, да откриваме во неговото дело уште многу убавини кои иднината ги чува скриени.

Жари:

Смртта е само за обичните луѓе.

Дишан, во епитафот за неговиот надгробен споменик:

Во секој случај секогаш другите умираат.

Превод: Каџе; извор: АРТ ФОРУМ, септембер 1991.

„ОБЛАСТИ СО КОИ НЕ ВЛАДЕАТ ВРЕМЕТО И ПРОСТОРОТ“



(интервју со
Дишан, 1956)

Џејмс Џонсон Свини (James Johnson Sweeney): Па, Марсел, тука сте, го набљудувате своето Големо стакло.

Марсел Дишан (Marcel Duchamp): Да, и што повеќе го гледам повеќе ми се допаѓа. Ми се допаѓаат напрслините, начинот на којшто паѓаат. Се сеќавате како тоа се случи, во Бруклин, 1926. година. Во камион ги ставиле двете плочи една преку друга, положени, не знаејќи што превезуваат, и ги клацкале така шеесет милји до Конектикат, и тоа е резултатот! Но што повеќе го гледам, напрслините ми се допаѓаат сè повеќе; не изгледаат како скршено стакло. Имаат форма. Во напрслините постои симетрија, две од нив се уредени симетрично, и уште повеќе, речиси дека постои интенција, додаток - чудна интенција за која јас не сум одговорен, ready-made интенција, со други зборови, една интенција што ја почитувам и сакам.

Ова беше еден од вашите најамбициозни обиди, зарем не?

Далеку најамбициозен. На него работев осум години, а воопшто не е завршено. Дури не знам дали воопшто некогаш ќе биде завршено; меѓутоа, некои од овие тука се завршени.

Тука е и Дробилицата за чоколада. (Chocolate Grider)

Да, една од двете што ги направив; третата е онаа на самото Големо стакло.

Исто така направивте неколку верзии на Актот што се симнува по скали, така?

Да, три; овој, меѓутоа, е оној што беше изложен на Армору Схоњ 1913.

Тоа е оној што еден новинар го нарече експлозија во фабриката за шиндра?

Да. Тоа беше навистина добро речено, тој објавен ред. Еве, ова е Бокс-меч (Boxing-Match). Како што гледате, цртежот е потполно геометриски, или механички, бидејќи тоа беше период во кој потполно се изменив - од нафрлувањето на боја врз платно отидов на еден апсолутно одреден координантен цртеж, кој нема врска со итрината на ракотворбата.

Тоа беше еден од елементите на Стаклото кој не беше додаден?

Да, така е, требаше да биде на него. Никогаш не беше придоден. Требаше да биде тука некаде, но никогаш не беше завршен. Мислев дека тоа не е токму она што го посакував.

Марсел, ова не се вашите најрани дела?

Не, не, не. Најрано е ова овде, во аголот, црква. Ја направив во моето село, 1912. година. Тогаш имав петнаесет години. Продолжив, направив доста слики, но тие не се тука.

Прилично е импресионистичка, зарем не? Тоа тогаш беше во мода.

Да. Но не беше тоа само мода, беше тоа единственото нешто за кое зборувавме. Во она време таа слика беше напредна, но ако ги погледнете овие подоцнежни, ќе видите дека импресионизмот веќе беше работа на минатото.

[Овие се повеќе структурирани.](#)

Да. Сезан (Cezanne) во тоа време беше голем човек. Ова се моите два брата, играат шах во градината, а ова е мојот татко. Лесно се воочува влијанието на Сезан.

[Во вашето семејство сите биле сликари, и Вашата сестра и Вашите браќа.](#)

Да, мојата сестра слика, но посебно мојот брат Жак Вилон (Jacques Villon).

[Дали тие ве поттикнувале на овој сезановски импресионизам?](#)

Не, не. Секој од нас одеше по својот одвоен пат. А мојот татко беше прекрасен. Всушност, во она време, како и сега, беше мошне тешко да се стане самостоен сликар. Како можеш да очекуваш да живееш од тоа? Тој беше добар човек.

[Делува трпеливо, на портретот.](#)

На сите ни даваше мало издржување, онолку колку што беше потребно за живот. Секогаш имаше многу разбирање, и ни помагаше во неволјите, дури и кога веќе бевме повозрасни. Имаше необични идеи, мошне француски. Зборуваше: „Добро, ќе ви го дадам она што го сакате, но запомнете, ве има шесторица. Сето она што ќе ви го дам за време на животот ќе ви го одземам од наследството.“ Така уредно си ги водеше сметките, а по смртта, тие пари навистина беа одземени од нашето наследство. Не беше така глупава, таа идеја: ни помогна да успееме.

[Добро, се чини дека постои прилично големо растојание од тој семеен портрет до Актот што се симнува по скали.](#)

Да, Актот настана по две години...

1912?

Да, токму после тоа решив да се ослободам од сите влијанија под кои бев дотогаш. Сакав да живеам во сегашноста, а сегашноста беше кубизмот. Гледајте, 1910. 1911. и 1912. година кубизмот беше нешто ново; пристапот беше толку различен, се разликуваше од пристапот на претходните движења, и прилично ме привлекуваше. Станав кубист и постепено дојдов до Актот.

[Актот, меѓутоа, содржи во себе движење, а се чини дека движењето кубистите не ги интересирало нешто особено.](#)

Да. Но не заборавајте дека во она време постоеше и футуризмот. Италијанскиот футуризам, иако јас не знаев за него. Бев во Минхен. Дури не знаев ни дека постојат футуристи. Славната футуристичка изложба во Париз стигна во јануари 1912., токму во времето кога го сликав овој Акт. Дали тоа беше случајност или тоа беше во воздухот? Не знам. Јас, меѓутоа, сликав со идеја да го користам движењето како еден од елементите. Следната година, на наговор на двајца сликари, Дејвис (Davis) и Волтер Пач (Walter Pach), Актот го пратив во Вујорк.

[Беше тоа настан во историјата на американското сликарство.](#)

Знам. Но тоа го знаеме дури сега, по четириесет години. Во она време, тоа можеше да биде само експлозија: една или две успешни недели, а потоа ништо. Мене тоа, меѓутоа, не ми беше доволно. Продолжив со идејата, добро, со кубизмот направив колку што можев, но сега дојде време за промена. Секогаш тоа беше идеја за промена, не за повторување. Да сакав во она време можев да направам уште десет актови. Меѓутоа, веднаш преминав на друга формула, формулата на Дробилицата за чоколада. Често се шетав низ улиците на Руан. Еден ден, во излогот на една продавница здогледав вистинска мелница за чоколада, и толку бев опчинет што ја земав како појдовна точка.

[Па, во што е разликата помеѓу Вашето гледиште овде и било која мртва природа на дробилицата за чоколада? Дали тоа бил интересот за механика, дали за тоа станува збор?](#)

Да. Тогаш на мене делуваше нејзиниот механички аспект, или барем беше поаѓалиште за еден нов облик на техниката. Сакав да му се вратам на потполно сувиот* цртеж, на сувата концепција за уметност. Веќе не можев да пристапам кон случајно цртање или сликање, нанесување на боја. Почнав да ги ценам вредностите на точноста, одреденоста и важноста на случајот. Резултатот беше тој што мојата работа веќе не беше омилена меѓу аматерите, дури ниеѓуније што го сакаа импресионизмот или кубизмот. А механичкиот цртеж за мене беше најдобра

форма за таа сува концепција за уметноста.

Тоа, значи, беше вистинскиот почеток на Големото стакло. Дали во тоа време, додека тоа го работевте, имавте јасна идеја за она што доаѓа?

Веќе почнав да правам одреден план, отисокот за Големото стакло. Дробилицата за чоколада беше едно поаѓалиште, а потоа патем дојде и Лизгачката машина (Sliding Machine). Сè беше засновано врз перспективистичкото стојалиште, што значи потполно познавање како деловите се уредуваат. Ништо не можеше да се направи случајно, или со дополнителни измени. Сè мораше да биде по план, така да речам.

Па, претпоставувам дека мислите дека Дробилицата за чоколада најави нешто во вашата работа, нешто од оној прелом за кој често ми зборувавте.

Да, тоа навистина беше мошне важен момент во мојот живот. Тогаш морав да донесувам големи одлуки. Најтешка беше онаа кога себеси си реков: „Марсел, нема веќе сликање, најди си работа.“ Барав таква работа што би ми овозможила доволно време да сликам за себе. Ја добив работата на библиотекар во Париз, во библиотеката Сент Женевјев. Беше тоа прекрасна работа, бидејќи имав многу време за себе.

Мислите, да сликате за себе, не само за да ги задоволувате другите луѓе?

Токму така. И тоа ме наведе на заклучокот дека или си професионален сликар, или не си. Постојат два вида на уметници: уметник што се занимава со општеството и е интегриран, и оној другиот кој е потполно самостоен, без било какви обврски.

Дали мислите дека човекот мора да му прави одредени отстапки на општеството, за да го задоволи?

Точно, точно, не сакав мојот живот да зависи од моето сликарство.

Но, Марсел, кога зборувате за неуважувањето од страна на широката јавност и велите дека сликате за себе, зарем тоа не го прифаќате како сликање за една идеална публика, за публика што би Ве респектирала, само доколку би се потрудила?

Да, навистина. Во прашање е само начинот на кој самиот се поставувам во однос на таа идеална публика. Опасноста токму се наоѓа во задоволувањето на непосредната публика, која е околу вас, и ве прима, ве прифаќа, ви овозможува успех и сето друго. Наместо тоа, треба да се чека педесет, или сто години на својата права, вистинска публика. Тоа е публиката што мене ме интересира.

Тоа е прилично естетско гледиште. Верувам дека никогаш не сте мислеле дека е во право личноста што живее во кула од слонова коска не уважувајќи ја интелегентната и наклонета публика.

Не, не, никаква кула од слонова коска не е мојата идеја.

Се сеќавам на едно место во делото на Анри-Пјер Рош (Henri-Pierre Roche), каде стои дека сте рекле како секогаш се трудите да го најдете начинот да си противречите самиот на себеси. Претпоставувам дека тоа значи дека сте се обидувале да го избегнете самоповторувањето. Дали тоа е точно?

Гледајте, опасноста е во тоа да се „доведете себеси“ во формата на вкусот, дури и на вкусот на Дробилицата за чоколада.

За Вас, значи, вкусот значи повторување на она што е прифатено, дали мислите на тоа?

Точно, тоа е навика. Повторувајте едно нешто доволно долго, и тоа ќе стане вкус. Ако ја прекинете својата работа, мислам откако ја извршите, тогаш таа работа станува и останува работа за себе. Но ако се повтори неколку пати, таа станува вкус.

Па, како во својот личен израз најдовте начин да го избегнете добриот или лошиот вкус?

Така што ги користев техниките на механиката. Механичкиот цртеж во себе не содржи вкус.

Затоа што е одвоен од конвенционалните изрази во сликарството?

Токму така, барем во тоа време мислев така, а така мислам и сега.

Дали тогаш тоа одвојување од секоја човечка интервенција при цртањето и сликањето е сродно на вашето занимавање со ready-made?

Откако се обидов да извлечам заклучок или последица од дехуманизацијата на

уметничкото дело, беше природно да дојдам до идејата за реадумаде. Тоа е име, како што знаете, што им го дадов на оние дела кои всушност се веќе потполно завршени. Да ви покажам: ова е реадумаде кафез за птица со, ако ме гледате, нималку не ми е лесно, бидејќи ова не е шеќер, тоа е мермер и тежок е цела тона, а беше еден од елементите што ме интересираше додека го правев. Тоа е реадумаде каде што шеќерот е заменет со мермер. Тоа е некоја форма на митолошко дејство. Ова е реадумаде што потекнува од 1916. Тоа е клопче на испреден конец помеѓу две бакарни, месингани плочи. Пред да го завршам, Аренсберг стави нешто во клопчето од коноп, никогаш не ми рече што, а ни не сакав да знам. Беше тоа некаква тајна меѓу нас; клопчето предизвикува врева, па го нарековме реадумаде со скриена врева. Слушнете го. Не знам, никогаш нема до дознаам дали тоа е дијамант или паричка.

Дали Аренсберг го познававте пред да дојдете во Соединетите Држави?

Не. Во Вујорк дојдов 1915. година. Домот на Аренсберг беше моето прво поплатно пристаниште на овој континент; тоа беше почеток на големо пријателство. Тој со моите пријатели објави две мали списанија, што доживеаја само еден или два броја, Ронгъронг и Блиндман. Списанијата беа, ако не дадаистички, тогаш барем вдахновени од дада-движењето. Дада веќе не ја интересираа пластичките уметности, право да речеме, веќе не ја интересираа прашањата на техниката или движењата пред тоа. Повеќе ја интересираше литературата. Всушност, Дада беше негативна, потполно отфрлање.

Групата на Аренсберг беше во врска со многу други групи, зарем не?

Да, тука беше Катрин Дреер (Katherine Dreier), која исто така беше заштитник на уметноста, а го беше основала музејот со име Societe Anonyme. Целта на тој музеј беше од странство да се донесат слики за да може да се оствари некој тип на сообраќај меѓу двете страни на модерната уметност, и музејот беше сосем успешен. Токму од тогаш Америка ја стекна модерната уметничка свест, што дотогаш не можеше да го направи.

Разбирам. На Катрин Дреер и припаѓаше Вашето Големо стакло, кое предмалку го видовме.

Да, но се наоѓаше во збирката на Аренсберг од 1920, во времето пред да биде завршено. Кога, 1921, од Вујорк тргнаа кон Калифорнија, не сакаа да го земат со себе, бидејќи е премногу деликатно за превезување, поради големината.

Марсел, од она што го рековте произлегува дека Стаклото всушност не е завршено.

Не, не. Последен пат на него работев 1923. година.

Тогаш тоа останува еден вид незавршен ep. Мене исто така ми се чини дека тоа укажува дека Виенитогаш вистински не сте мубиле предадени на конвенционалното сликарство, во вообичаената смисла на зборот. Претпоставувам дека во вашето поимање на уметноста постои нешто пошироко од голото сликарство.

Да. Сликаството го сметам како средство за изразување, а не како цел по себе. Како едно средство за изразување помеѓу други, а не како потполна животна цел; исто така, бојата ја сметам само како изразно средство во сликарството, не како цел. Со други зборови, сликарството не смее да биде исклучиво ретинално или визуелно; тоа мора да има некоја врска со сивата материја, со нашиот инстинкт за разбирање. Тоа е главно она што го сакам. Не сакав да се фатам за еден мал круг, и се обидов да бидам онолку универзален колку што можев. Затоа почнав да играм шах. Јас, меѓутоа, го земав мошне сериозно и уживав, бидејќи најдов некои заеднички точки меѓу шахот и сликарството. Всушност, кога играте шах, тоа е како да правите план за нешто или како да градите некој тип на механизам со помош на кој добивате или губите. Натпреварувачката страна нема значај, но целата работа е мошне, мошне пластичка, а тоа веројатно е она што ме привлече кон таа игра.

Дали мислите на инакво задоволство, еден попотолн начин на живеење? Што ќе каже, друг изразен облик?

Да, барем е другата страна од ист тип на душевен израз, интелектуален израз, една мала страна, ако сакате, но доволно различна да стане посебна и да го дополни мојот живот.

Марсел, во доцните триесети и раните четириесети доста време му посветувавте на Вашиот Valise. Дали тоа го сметате за посебен израз на Вашата личност?

Да. Апсолутно. За мене тоа беше форма на израз. Идејата беше, наместо да сликам, во минијатура да ги репродуцирам сликите што толку ги сакам. Не знаев како да го направам тоа. Помислував на книга, но идејата не ми се допадна. Потоа размислував за една мала кутија во која би биле сместени сите мои дела, како во малечок музеј, музеј што може да се носи, така да кажам, и еве го, во оваа торба.

Тоа е некој вид на реду-маде каталог, не? Мислам дека тука се сите Ваши дела.

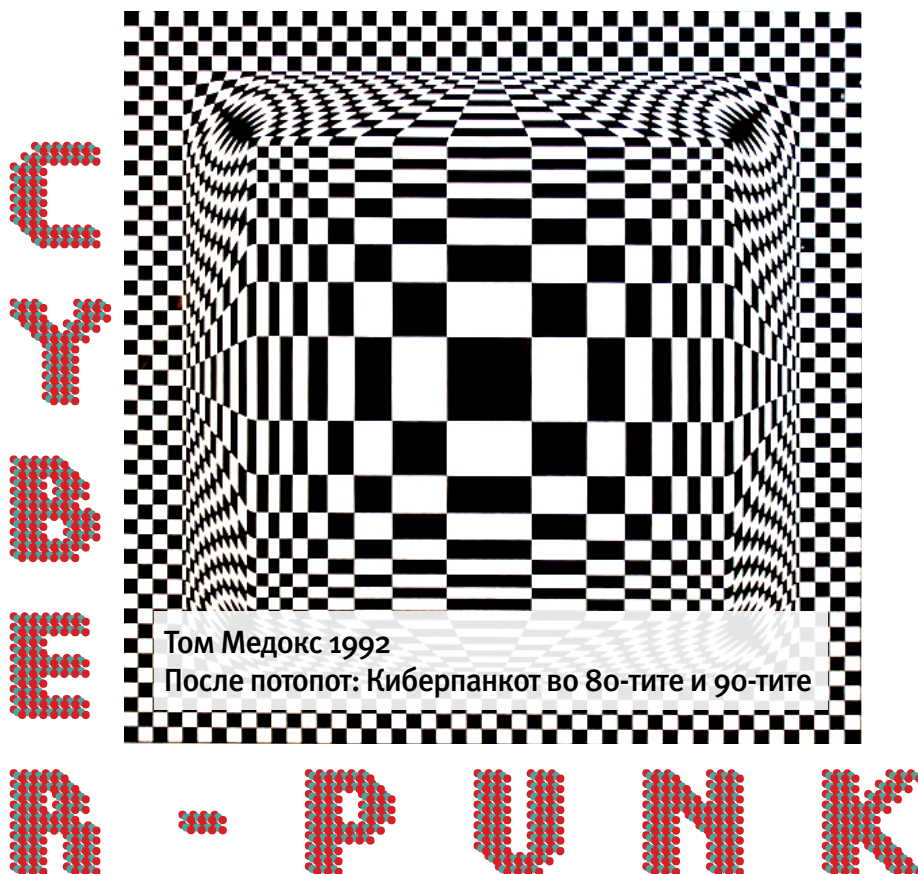
Речиси сите. Ова се рото-релјефи, серија од дванаесет цртежи поставени врз оваа спирала, за употреба на фонограф, и доколку ги вртите со одредена брзина, да речеме 33 свртувања во минута, ќе добиете ефект на растечка форма, како конус или вадичеп. Цртежите, меѓутоа, се различни. Овој, на пример, е чаша. Воопшто не изгледа како чаша, но кога се врти, ова се развива како во третата димензија. Потоа го имаме овој овде, од дада-периодот, Мона Лиза со мустаќи и брадичка. Ова, се разбира, од моја страна беше иконокластичен гест и жестоко-

Сквернавење.

Сквернавење, безочно, сè. Освен ова, имам уште гестови од тој тип, од дада-периодот. Како овој чек. На својот забар му платив со овој чек што го нацртав, кој воопшто не беше банковен. И тој прифати. Што се случи? Најсмешно е што по 10-15 години пак го сретнав и си го купив чекот за својата збирка, и ете го тука. Тука исто така е и системот за коцкање, што го смислив за да добијам на рулетот во Монте Карло. Се разбира, со него никогаш не успеав. Но верував дека сум пронашол систем. Направив некои акции и им ги продадов на разни луѓе, да направат капитал за освојувањето на касата во Монте Карло.

Дали нешто добивте?

Не, никогаш ништо не освоив. Но, како што знаете, ме интересира интелектуалната страна, иако не го сакам зборот интелект. Интелект е премногу сув збор, со нималку изразна сила. Го сакам зборот верување. Впрочем, кога луѓето велат „јас знам“, мислам дека не знаат, тие веруваат. Јас верувам дека уметноста е единствената дејност во која човекот се покажува како човек, како вистински индивидуалец. Само во уметноста тој е кадарен да оди од онаа страна на анималното, бидејќи уметноста е излез кон областите каде што не владеат просторот и времето. Да се живее значи да се верува, во секој случај, тоа е мојата вера.



Во средината на осумдесеттите киберпанкот се појави како нов вид на СФ и во литературата и во филмот. Главна книга беше „Неуромансер“ на Вилијам Гибсон, најважен филм „Блејдранер“. Книгата и филмот вообличија еден тврдокорен стил, тие беа неверојатно внимателни во изразувањето на деталот, и ја вклучија технологијата во сето тоа, во манир невообичаен за научната фантастика: Ни насочен технофилски (како многумина во „Златното доба“ на СФ-от) ниту технофобски (како „Новиот бран“) киберпанкот не е зависен од технологијата туку оди паралелно со неа.

Како и да е, тоа беше само почеток: во текот на 80-те киберпанкот настапи на сцена и тоа на многу современ начин. Тој беше клониран; доживеа мутации; беше предмет на најразлични експерименти кои (нон-стоп) ја рекомбинираа неговата семиотичка ДНК. Ако сте биле во трендот во 80-те, барем сте чуле за киберпанк, ако покрај тоа барем малку сте ги следеле литерарните текови, сте знаеле и за Гибсон.

Во осумдесеттите години границата меѓу забавата и политиката, или помеѓу симулираното и реалното, прво станаа многу пропустливи, а потоа тенки - барем според некои теоретичари на овие настани - и колабираа потполно. Биле ние спремни или не, постмодерната ера беше пред нас. Во тоа време секој кој се интересираше за оваа област внимателно веќе ги беше воочил приказните како што се „Хони Мнемоник“ и „Burning Chrome“ и некои од нас веќе тогаш мислеа дека Гибсон ги пишува најинтересните нови „ствари“, но, никој од тие - најмалку Гибсон - беа подготвени за тоа што се случи. „Неуромансер“ ги доби наградите „Хјуго“, „Небјула“, „Филип Дик“, австралијанскиот „Дитмар“. Таа книга придонесе во градењето на централниот концепт на тукушто појавената компјутерска култура („cyberspace“); дефинира нов литературен стил, киберпанкот. Паралелно, заеднички Неуромансер и Блејдранер ги поставија граничните услови за создавање на киберпанк сцената: тврда комбинација на Висока Технологија (High Tech) и „Низок Живот“ (Loџ Life). Како што ја поставува Гибсон својата позната фраза: „Улицата има свој сопствен начин на користење на технологијата“.

Во меѓувреме, доле во Тексас, еден писател кој се вика Брус Стерлинг веќе издал фанзин (типично строго постмодерен медиум) наречен „Евтина Вистина“; сите текстови беа потпишани со псевдоними, и сите заедно твореа групи за „герилни напади“ врз СФ-от.

Гибсон и Стерлинг веќе беа пријатели, а и другите писатели не си беа туѓи еден на друг: Лу Шинер, Стерлинговата десна рака во „Евтина Вистина“ кој се нарекува „Сју Деним“, Руди Ракер, Хон Ширли, Пет Кедиган, Ричард Кедри и други, вклучувајќи ме мене. Некои се пријатели, или барем се свесни за другите.

Уште во почетокот, Гарднер Дозоис направи судбоносен акт, означувајќи ја оваа група на слабо поврзани луѓе со терминот „киберпанкери“. И, нормално, по појавата на зборот, медиумскиот циркус и неговите помошници, го ставаја во погон. Овој збор се претвори во жиг: внатре во СФ гетото некои аплаудираа, некои пцуеја, некои вложуваа во него, а некои дури сметаа дека тој збор не означува ништо, а имаше и такви кои во исто време аплаудираа, пцуеја, вложуваа во него и му го негираа значењето - типично постмодерен став, некој би рекол.

Во книжевноста киберпанкот се претвори во нешто повеќе од Гибсон, а поопшто стана нешто повеќе од литература и филм. Всушност, етикетата беше употребувана најразлично, премногу збркано, често евтино и глупо. Дечиштата со модеми и желба да сторат компјутерски криминал станаа познати како „киберпанкери“, барем според списанија како „Пипл“ (Пеопле). Како и да е, градските шминкери (хипстерс), облечени во црно, почнаа да го читаат Мондо 2000, почнаа да слушаат „индуријал“ и генерално земено, придонесуваа кон техно-фетишизмот. Текстови и статии за киберпанк се појавија на најразлични места: Вол Стрит Журнал (Тхе Валл Стреет Журнал), Пипл (Пеопле), Мондо 2000 (Мондо 2000), Ем-Ти-Ви (МТВ). Исто така иако Гибсон беше и е често гледан со длабок сомнеж внатре во СФ заедницата, тоа немаше веќе важност: тој веќе не беше „само уште еден СФ писател“. Тој беше културен означител од одреден вид, привикан со духот на најразлични типови на луѓе: Вилијам Бароуз, Тимоти Лери, Стјуарт Брант, Дејвид Боуви и меѓу другите - Блонди! Накратко, многу од реалното дејство за киберпанкот требаше да се најде надвор од СФ гетото.

Во меѓувреме киберпанк фикцијата - ако дозволите постоење на такво нешто, а повеќето луѓе дозволуваат - беше на големо создавана и стануваше сè повлијателна.

Подоцна, некои од постмодерните мислителци се заинтересираа за киберпанкот. Лери Меккафери (Ларру МцЦафферу), кој предава во Јужна Калифорнија, пишуваше за многумина од нив во своето дело „Јуриш кон студиото на реалноста, Досие на киберпанкерската и постмодерна СФ“. (Сторминг тхе Реалиту Студио) Многу од теоретичарите не читале баш многу научна фантастика; Тие се хард-носед хип. Нив ги интересира феноменот на киберпанкот, но, многу се внимателни со било чии теории и тврдења. Но, какви и да се нивните поединечни гледишта, нивната заинтересираност за темата имплицира одредена валидизација на киберпанкот како вреден за посериозно внимание. (...)

Кон крајот на 80-тите, луѓето кои негативно беа настроени од почетокот ја најавуваа со видно олеснување смртта на киберпанкот: тој ги доби своите канонски 15 минути и време е да се тргне од сцената и да го ослободи просторот за нешто друго. Но, киберпанкот не умре; тој попрво како Романтизмот и Надреализмот пред него, толку се распространи низ културата и доживеа толку промени што веќе не може лесно да се лоцира и идентификува.

Киберпанкот живее единствено како информациона густина во времето кога комплексноста стана критична: штотуку почна презаситувањето на планетата со системи способни за манипулации, испраќања и примања на сè поголеми количини на информации. Киберпанкот е невидлив глас на тој процес, и сè додека процесот останува нерешен - на пример, сè додека тој се заканува да ме преобличи - гласот ќе биде тука.

Тематот за CYBERPUNK го подготви
АБА
(Благодарност за Игор-пилотот)

ВИЛИЈАМ
ГИБСОН

ХОТЕЛ „НОВА РУЖА“

Седум изнајмени ноќи во овој ковчег, Сендии. Хотел „Нова Ружа“. Како те посакувам сега. Понекогаш те удирам. Те вртам полека и срејно и злобно, скоро да можам да го осетам тоа. Понекогаш го вадам твојот автоматски пиштол од мојата торба и преоѓам со палецот по мазниот, евтин хром. Кинеска 22-ка, отворот на цевката не е поголем од зениците на твоите исчезнати очи.

Фокс е мртов, Сендии.

Фокс ми рече да те заборавам.

Се сеќавам како Фокс се потпираше на тапацираниот шанк. Во темната аула на хотелот во Сингапур, во улицата Бенкулен, а рацете му исцртуваат најразлични сфери на влијание, точката на слабост која ја откри во заштитниот оклоп на некоја група на умови. Фокс беше истурена позиција во војната на умовите, посредник во корпорацииските премини. Беше војник во тајните пречкања помеѓу заибатсу, мултинационалните компании кои контролираат цели економии.

Го гледам Фокс како се смешка, брзо зборува, како ги отфрлува моите прашања за меѓукорпорацииската шпионажа со одмавнување на глава. Мој, рече, треба да се пронајде таа Мој. Би ве натерал да го чуete тоа големо М. Мојта беше Фоксовиот грал, битен дел на чистиот човеков талент, непренослива, заклучена во черепите на најдобрите светски научници - иноватори.

Мојта не можеш да ја запишеш на хартија, рече Фокс, не можеш мојта да ја снимеш на дискета.

Парата лежи во корпорацииските пребегувања.

Фокс беше конте, а озбилноста на неговите темни француски одела ја нарушуваше детинесто праменче кое никако не сакаше да стои на место. Никогаш не ми се допадна како целиот впечаток се расипа кога се тргна од шанкот, левото рамо му беше накривено под агол кој ниеден париски кројач не би можел да го прикрие. Во Берн некој помина со такси над него и никој после не знаеше како да го состави.

Мислам дека тргнав со него бидејќи ми рече дека ја бара Мојта.

И негде таму, по нашиот пат на барањето на Мојта, јас те најдов тебе, Сендии.



илустрација: Леонардо Лима

Хотелот „Нова Ружа” се состои од сандаци на скелиња, близу излитените рабови на аеродромот Нарита. Пластичните капсули метар високи, три метри долги, наредени како да се вишок од забите на Годзила на бетонската парцела до главниот пат, патот до аеродромот. Секоја капсула има телевизор, сплештено монтиран за плафонот. Минувам цели денови гледајќи јапонски квизови и стари филмови. Понекогаш го држам твојот пиштол в рака.

Понекогаш ги слушам авионите, задржани во кружните патеки над Нарита. Ги затворам очите и замислувам остри, бели траги како исчезнуваат и губат форма.

Прв пат те видов кога влезе во еден бар во Јокохама. Евроазијатка, напoла гаихин, долгонога и флуидна во кинески модел, попалена од некој оригинален токиски дизајн. Темни европски очи, азијатски јагодици. Се сеќавам, подоцна, како ја фрлаш својата ташничка на креветот во собата на некој хотел, како прекопуваш по шминката. Згужвано топче нови јени, излитено адресарче стегнато со ластичиња, банковен чип од „Митсубиши”, јапонски пасош со златна хризантема отпечатена на кориците и кинеска 22-ка.

Ми ја раскажа твојата приказна. Татко ти бил извршен директор во Токио, но сега бил отфрлен бидејќи го избркала „Хосака”, најголемата од сите заибатсу. Таа ноќ твојата мајка била Холанѓанка, а јас слушав додека ја плетеше приказната за летата во Амстердам, за мене, за гулабите на плоштадот Дам кои личеа на мек, сив тепих.

Никогаш не прашав што можел да стори татко ти да падне во немилост. Те гледав како се облекуваш, го гледав лулањето на твојата темна, рамна коса, како го сече воздухот.

Сандаците на „Нова Ружа” се заглавени во преработените скелиња, челичните цевки премачкани со светол емајл. Бојата се лупи кога се качувам по скалите, отпаѓа при секој чекор по тесните скалила. Со левата рака ги бројам прозор-чињата на сандаците, а нивните повеќејазични натписи ме предупредуваат на казната во случај на губење на клучот.

Го подигнувам погледот додека авионите полетуваат од Нарита, на пат кон дома која сега ми изгледа подалеку од месечината.

Фокс бргу сфати како да те искористиме, но не беше доволно паметен да ти признае амбиција. Тој никогаш не лежел со тебе цела ноќ на плажата во Камакура, никогаш не ги слушал твоите кошмари, никогаш не чул како целото твое детство се менува под тие увезди, се менува и се превртува, додека твојата детска уста се отвара да открие некое ново минато, секогаш она за кое тврдеше дека е реално и сосем вистинито.

Ми беше сеедно, ги држев твоите колкови додека песокот ни се ладеше по кожата.

Еднаш ме остави и отиде назад на таа плажа, велејќи ми дека си го заборавила нашиот клуч. Го најдов на вратата и отидов по тебе, а те најдов до глуждови во морската пена, твојот свилест грб беше укочен, погледот ти се губеше во далечината. Не можеше да зборуваш. Трепереше. Изгубена. Трепереше поради поинаквите иднини и подобрите мината.

Ми ги остави сите свои работи.

Сендии, ме остави овде.

Тој пиштол. Твојата шминка, сенките и руменилата во пластични кутивчиња. Твојот микрокомпјутер „Креј”, подарок од Фокс, со внесена листа за шопинг. Понекогаш го вртам тоа и гледам како секоја ставка минува преку сребрениот екран.

Фрижидер. Ферментатор. Инкубатор. Електрофорезичен систем со вградена агарозна станица и трансилуминатор. Ткивен инјектор. Хроматограф на ликвиди со високи перформанси. Цитометар на протокот. Спектрофотометар. Четири дузини боросиликатни ампули. Микроцентрифуга. Синтетизатор на ДНК со вграден компјутер.

И софтвер.

Скапо, Сендии, но „Хосака” ги плаќаше нашите сметки. Подоцна ги натера да

платат уште повеќе, но ти веќе беше заминала.
Хироши ти ја состави таа листа. Најверојатно во кревет. Хироши Јомиури. Го имаа „Маас Биолабс“. Го сакаше „Хосака“.
Беше главен. Моќ, целиот беше Моќ. Фокс ги следеше генетичките инженери онака како што навивачите ги следат играчите на своите омилен игри. На Фокс му требаше Хироши, Фокс го сакаше Хироши толку силно да тоа можеше да го вкуси.
Ме прати во Франкфурт три пати пред ти да се појавиш, само да го видам Хироши. Без приближување, дури без намигнување. Само посматрање. Хироши ги покажуваше сите знаци дека се средил. Си нашол германска мома која сака конзервативни песни и чизми изгланцани во боја на свеж костен. Купил обновена градска куќа на вистинскиот плоштад. Почнал да вежба мачување и го баталил кендото.
А секаде наоколу „Маасовите“ сигуросни екипи, светнати и тешки, како густ, бистар сируп на надгледувањето.

Се вратив и му реков на Фокс дека никогаш нема да допреме до Хироши. Ти допре до него, Сендии. Го допре како што треба.
Нашите врски со „Хосака“ личеа на специјализирани станици кои го штитат родителскиот организам. Ние бевме мутагени, Фокс и Јас, сомнителни агенти кои лебдат на ноќната страна на меѓукорпорацииското море.
Кога ти најдовме место во Виена, им го понудивме Хироши. Не ни трепнаа. Беа мртви ладни во хотелската соба во Лос Ангелес. Рекоа дека мораат да размислат.
Фокс го кажа името на главниот конкурент на „Хосака“ во играта со гените, јасно и гласно, прекршувајќи го правилото за користење на лични имиња. Морале да размислат за тоа, рекоа.
Фокс им даде три дена.
Те однесов во Барселона една недела пред да те поведем во Виена. Се сеќавам на тебе со коса собрана под сивата беретка, се сеќавам на рефлексивата на твоите високи монголски јагодици во излозите на древните дуќанчиња. Прошетки низ Рамблас, до феничкото пристаниште, покрај „Меркад“ со стаклен кров и портокали од Африка на продажба.
Стариот „Риц“, во нашата соба топло, темно со сета своја блага тежина на Европа превлечена преку нас како јорган. Можев да влезам во тебе додека спиеше. Секогаш беше спремна. Те гледав како усните ти се собираат во меко, округло, изненадено О, а лицето ти се симнува во дебелината мека перница - старинско платно на „Риц“. Во тебе, го замислував сиот тој неон, толпи кои се тркалаат околу станицата Шинјуку, неонски електрички ноќи. Ти се движеше на тој начин, со ритмот на новото време поспана и оддалечена од тлото на било кој народ.
Кога стигнавме во Виена, те сместив во омилениот хотел на жената на Хироши. Аула, тивка, достоинствена, поплочена како мраморна шаховска плоча, со бронзени лифтови кои мирисаат на лимонено масло и мали цигари. Беше лесно таа да се замисли таму, додека светилките од нејзините хокејски чизми се рефлектираат од изгланцаниот мермер, но знаевме дека таа нема да дојде, не овој пат.
Отишла во некои рајнски бањи, а Хироши беше во Виена на некоја конференција. Кога типовите од сигуросната екипа на „Маас“ дошле да го прегледаат хотелот, ти им се тргна од вид.
Хироши пристигна еден саат подоцна, сам.
Замисли вонземјанин, рече еднаш Фокс, кој дошол овде да ја открие доминантната форма на интелигенција на нашата планета. Вонземјанинот фрла погед и потоа решава. Што мислиш, што би одбрал? Најверојатно ги спуштив рамењата. Заибатсу, рече Фокс, мултинационалки. Крвта на Заибатсу се информациите, а не луѓето. Структурата е независна од поединечните животи кои ја сочинуваат. Корпорацијата е форма на живот.
Само немој пак за Моќта, реков.

„Маас“ не е таков, рече игнорирајќи ме.

„Маас“ беше мал, брз, немилосрден. Атавизам. „Маас“ целиот беше Мој. Се сеќавам на Фокс како зборуваше за природата на Хирошиевата Мој. Радиоактивни нуклеази, моноклонални антитела, нешто за поврзувањето протенините, нуклеотиди.... Фокс ги нарекуваше топли, топли протеини. Супер-брзи врски. Рече дека Хироши е чудак, тип кој разбива парадигми, извртува цели полиња на науката, носи насилно преиспитување цело тело на знаењето. Основни изуми, рече, и грлото му беше стиснато од помислата на богатството а лесниот мирис на неоданачените милиони се лепеше за тие два збора.

„Хосака“ го сакаше Хироши, но неговата Мој беше доволно радикална да ги загрижи. Сакаа да работи во изолација. Отидов во Маракеш, во стариот град, Медина. Најдов лабораторија за хероин која беше преправена за производство на феромон. Ја купив, со пари од „Хосака“.

Се шетав по пазарот на Дема-Ел-Фна со испотен португалски мешетар, расправајќи за флуоресцентно осветлување и за инсталирање садови за примероци со вентилација. Зад градските уидини, висок Атлас. Дема-Ел-Фна беше преполн со жонглери, танчери, раскажувачи, дечиња кои вртеа стомнени коли со нозете, просјаци без нозе под анимирани холограми кои рекламираа француски софтвер.

Шетавме покрај бали со сива волна и пластични буриња полни со кинески микро чипови. Му дозволив да насети дека моите работодавци планираат производство на синтетски бета-ендорфин. Секогаш кажи им на луѓето нешто што можат да разберат.

Сендии, понекогаш се сеќавам на тебе во Харахуку. Ги затворам очите во сандаков и можам да те видам таму - во сето тоа светкање, во кристалниот лавиринт на бутици, во мирисот на новата облека. Ги гледам твоите јагодични коски како минуваат покрај хромираните полици со париска кожа. Понекогаш те држам за рака.

Мислев дека те најдовме, Сендии, но ти всушност нè најде нас. Сега знам дека нè бараше нас, или некој сличен на нас. Фокс беше одушевен, смеејќи се на нашиот пронајдок: прекрасно ново оружје, светло налик на секој скалпел. Права работа за отсекување на тврдоглава Мој, на пример Хирошиевата, од љубоморното тело - родител „Маас Биолабс“.

Сигурно долго нè бараше, трагајќи по својот излез, сите тие ноќи во Шинјуку. Ноќи кои внимателно си ги отстранила од расфрланиот шпил на своето минато.

Моето сопствено минато веќе одамна беше потонато, со сите морнари, без траг. Го разбирав Фоксовиот доцноноќен табиет на испразнување на паричникот, мешањето на документите. Ги редеше во разни комбинации, ги прередуваше, чекајќи да се создаде слика. Знаев што бараше. Ти истото тоа го правеше во своите детства.

Ноќва, во „Нова Ружа“, бирам од шпилот на твоите мината.

Ја бирам оригиналната верзија, познат текст од хотелската соба во Јокохама кога ми рецитираше онаа прва ној во креветот. Го бирам осрамотениот татко, извршниот директор во „Хосака“. „Хосака“! Колку совршено. И холандската мајка, летот во Амстердам, мекиот јорган од гулаби на плоштадот Дам попладне.

Се скрив од жештината на Маракеш во разладениот воздух на „Хилтон“. Мократа кошула ми се лепи на грбот додека ја читам пораката која си ја пратила преку Фокс. Потполно успеа; Хироши ќе ја напушти својата жена. Не ти беше тешко да комуницираш со нас, дури ни низ бистриот, цврст појас на „Маасовата“ сигурност; му покажа на Хироши совршено мало место за кафе и кифли. Твојот омилен келнер беше со бела коса, љубезен, малку куцаше и работеше за нас. Ги оставаше пораките под платнениот чаршаф.

Денес целиот ден го набљудував малиот хеликоптер како исцртува тесна мрежа над оваа моја земја, земја на прогон, хотелот „Нова Ружа“. Го набљудував од своето легло, како неговите стрпливи сенки преоѓаат преку

флекавиот бетон. Блиску. Многу блиску.

Од Маракеш отидов во Берлин. Се сретнав со Велшанинот во барот и почнав подготовки за исчезнувањето на Хироши.

Је биде тоа комплицирана работа, сложена како бакарните запчаници и подвижните огледала во некоја викторијанска маѓионичарска претстава, но саканиот ефект ќе биде доволно едноставен. Хироши ќе зачекори зад „Мерцедесот“ со хидрогенска ќелија и ќе исчезне. Десетмина „Маасови“ агенти кои секогаш го следат ќе се соберат околу автомобилот како мравки; „Маасовиот“ сигуросен апарат ќе се стврдне околу точката на неговото исчезнување како епоксидна смола.

Во Берлин знаат како треба да се заврши работа. Дури успеав да средам да ја поминеме последната ноќ заедно. Тоа не му го кажав на Фокс; тој не би се согласил со тоа. Сега не се сеќавам на името на градот. Го познавав само еден саат, на автопатот, под сивото рајнско небо, а го заборавив во твоите раце.

Некаде пред утрото почна да врне. Нашата соба имаше само еден прозорец, висок и тесен и стоев крај него и го набљудував дождот како твори река на сребрени иглички. Звук на твоето дишење. Реката течеше под ниски камени лакови. Улиците беа празни. Европа беше мртов музеј.

Веќе ти резервирав лет за Маракеш, од Орли, со твоето најново име. Је бидеш на пат кога ќе го потегнам последниот конец, а Хироши ќе исчезне од вид.

Ја стави чантичката на старата, темна комода. Додека спиеше, ги прегледав твоите работи, земајќи сè што не се согласуваше со твојот нов идентитет кој ти го купив во Берлин. Ја земав твојата кинеска 22-ка и твојот микрокомпјутер и твојот банковен чип. Од својата торба извадив нов пасош, холандски, швајцарски банковен чип на исто име и ги пикнав во твојата чанта.

Раката ми допре нешто сплеснато. Извадив и држев нешто, дискета. Без знак. Лежеше на мојата дланка, сета таа смрт. Притаена, кодирана, очекувајќи. Стоев и те гледав како дишеш, те набљудував како градите ти се подигаат и спуштаат. Ја видов твојата лесно отворена уста, а во испупченоста и полнотата на твојата долна усна можев да препознаам едвај приметлива модрица.

Ја ставив дискетата назад во твојата чанта. Кога легнав до тебе, се сврте кон мене, будејќи се, а во твојот здив беше цела електрична ноќ на нова Азија, иднината што се дигаше во тебе како светол флуид што преплави сè во мене, освен овој момент. Тоа беше твојата маѓија, тоа што живееше надвор од историјата, за тебе сè беше сега.

И знаеше како до тоа да ме доведеш.

И ме поведе за последен пат.

Додека се бричев, те чув како ја истресе својата шминка во мојата торба. Сега сум Холанѓанка, рече, ми треба нов изглед.

Др. Хироши Јомиури исчезна од Виена, во мирна улица близу Шингерштрасе, два блока од најомилениот хотел на неговата жена. Јасно попладне, во присуство на десетмина стручни сведоци, Др. Јомиури исчезна.

Помина низ огледалото. Некаде, зад сцената, работеше добро подмачкан викторијански механизам.

Седев во хотелската соба во Женева и го примив повикот на Велшанинот. Објавено, Хироши исчезна во мојата зајачка дупка и упатен е во Маракеш. Наточив пијачка и мислев на твоите нозе.

Ден подоцна, Фокс и јас се сретнавме на аеродромот Нарита, во суши барот на ЈАЛ - овиот терминал. Само што се симна од авионот на „Ер Мароко“, исцрпен и победоносен.

Ми се допаѓа таму, рече мислејќи на Хироши. Сакај ја, рече, мислејќи на тебе.

Се насмеав. Ти ми вети дека ќе се сретнеме за еден месец во Шинјуку.

Твојот евтин мал пиштол во хотелот „Нова Ружа“. Хромот почна да се лупи. Изработката е груба, нејасни кинески букви се втиснати во грубиот челик. Дршката е од црвена пластика со обликуван змеј на двете страни. Како

детска играчка.

Фокс јадеше суши во терминалот на ЈАЛ возбуден од она што го сторивме. Рамото му создаваше незгоди, но рече дека тоа не го загрижува. Сега има пари за подобри лекари. Сега има пари за сè.

Парите што ги добивме од Хосака некако не ми се чинеа многу битни. Не дека се сомневав во нашето ново богатство, но последната ноќ со тебе ме убеди дека сето тоа дојде природно, според новиот поредок на работите, како функција на тоа кои сме и што сме.

Кутар Фокс. Со своите плави оксфордски кошули посвежи од било кога, со своите париски одела, потемни и поскапи. Седеше таму во ЈАЛ, макајќи со сушито во четвороаголно чинивче со зелен рен, а му остануваше помалку од недела дена живот.

Сега е темно, редовите сандачи „Нова Ружа“ се осветлени цела ноќ со рефлектори, сместени високо на метални јарболи. Овде како ништо да не служи на својата првобитна намена. Сè е одвишно, преработено, дури и сандаците. Пред четириесет години овие пластични капсули беа наредени во Токио и Јокохама, како модерно олснување на патувачките бизнисмени. Можеби твојот татко спиел во некој од нив. Кога скелињата биле нови, се издигале околу скелетот на некоја застаклена кула во Гинза и по нив врвело од работници.

Мачкам паштета од крилца, со вкус на рак, на крекери од портокалов ориз. Можам да ги чујам авионите.

Вечерното ветерче ја носи вревата на чекалните и мирис на кувано овошје од количката преку улица.

Тие последни денови во Токио, Фокс и јас имавме поврзани апартаменти на педесет и третиот кат од „Хајат“. Без контакт со „Хосака“. Ни платија и потоа не избришаа од службената корпоративна меморија.

Но Фокс не можеше да ја заборава сета таа работа. Хироши беше негово бебе, негов омилен потфат. Тој разви сопственичко, скоро татковско интересирање за Хироши. Го сакаше поради неговата Моќ. Затоа Фокс сакаше да остане поврзан со својот португалски мешетар во Медина, кој беше волан да ја држи на око Хирошиевата лабораторија.

Кога телефонираше, тоа беше од продавниците на Дема-Ел-Фна, а во позадина се слушаше завивањето на уличните продавачи и звукот на пановиот инструмент. Некој довлекува сигурност во Маракеш, ни кажа. Фокс потврди. „Хосака“.

После само неколку јавувања, забележав промена кај Фокс, напнатост, растресеност. Го наоѓав крај прозорот како ги гледа Карските градини од висина на педесет и три ката, изгубен во нешто за кое не сакаше да говори. Прашај го тоа поблиску да ти го опише, рече, после еден повик. Помислил дека човекот кој нашата врска го видела е можеби Менер, „Хосакиниот“ главен генетичар.

Тоа е Менер, рече, после следниот повик. Уште едно јавување и мислев дека го идентифицирал Чедан, кој ја водеше „Хосакината“ екипа за испитување на протеините. Ни еден од нив не бил виден надвор од корпоративските уидови повеќе од две години.

Тогаш стана очигледно дека водечките научници на Хосака полека се собираат во Медина, пристигајќи со црни мали хетови, на крила од карбонски влакна, на аеродромот во Маракеш. Фокс вртеше со главата. Тој беше професионалец, специјалист и ова нагло собирање на најважната Моќ на „Хосака“ во Медина ја сфати како драстична грешка во работењето на Заибатсу.

Боже, рече, додека си точеше Скоп со црна налепница, таму ја собрале цела био-секција. Една бомба. Затресе со главата. Една граната на право место, во право време....

Го потсетив на техниките на заштитување кои сигурноста на „Хосака“ очевидно ги користи. „Хосака“ имаше прави врски и масовната инфилтрација на нејзините агенти во Маракеш можеше да се изврши само со знаење и

соработка на Мароканската влада.
Остави сега, реков. Готово е. Им го продаде Хироши. А сега заборава го.
Знам во што е работата, рече. Веќе тоа сум го видел еднаш.
Рече дека во лабораториската работа постои одреден див фактор. Го нарекуваше мој на Моќта. Кога истражувачот ќе дојде до нови откритија, другите понекогаш не можат веќе да ги повторат резултатите на првиот истражувач. Со Хироши тоа е уште понагласено, бидејќи неговиот начин на работа беше спротивен на концептуалната природа на неговата област. Честопати одговараше дека оној кој остварува нешто ново го префлуваат од лабораторијата во корпорацииската лабораторија, како ритуално обрезавање. Неколку бесмислени измени во опремата и процесот пак би проработел. Откачена работа, рече, никој не знае зошто тоа така се случува, но се случува. Се исклешти.
Одат на ризик, рече. Гадови, ни рекоа дека сакаат да го изолираат Хироши, да го задржат подалеку од главната истражувачка група. Глупост. Се кладам во што сакаш дека во истражувачкиот тим на „Хосака“ се случува некаква борба за власт. Некој важен ги носи своите фаворити и ги држи близу до Хироши, надевајќи се на среќа. Кога Хироши ќе го извлече тепихот под нозете на генетскиот инженеринг, толпата во Медина ќе биде спремна.
Го испи својот Скок и ги спушти рамената.
Оди во кревет, рече. Имаш право, готово е.
Отидов во кревет, но ме разбуди телефонот. Повторно Маракеш, се слушаше белиот шум на сателитската врска и поплава на преплашен португалски.
„Хосака“ не ни го замрзна кредитот, направи едноставно да исчезне. Богатството на самовилата Еден момент бевме милионери во најтешката валута на светот, во другиот бевме питачи. Го разбудив Фокс.
Сендии, рече. Се продаде. Сигурноста на „Маас“ ја обработила во Виена. Мој Боже.
Го гледав како го распарува својот излитен ковчег со швајцарскиот војнички нож. Во него имаше три златни шипки, зацврстени со контактен цемент. Меки шипки, секоја беше обележана и потврдена со жиг од државниот трезор на некоја изумрена Афричка земја.
Требаше тоа да го предвидам, рече со тажен глас.
Реков не. Мислам дека го реков и твоето име.
Заборава ја, рече. „Хосака“ сега нè бара мртви. Је претпостават дека ги прејдовме. Телефонирај и провери го нашиот кредит.
Нашиот кредит исчезна. Порекнаа дека воопшто некогаш сме го имале.
Станувај, рече Фокс.
Побегнавме. Низ вратата за персонал, во Токискиот сообраќај и доле во Шинјуку. Тогаш по прв пат го сфатив стварниот досег на „Хосакиниот“ допир.
Сите врати ни беа затворени. Луѓето со кои работевме две години нè видоа како доаѓаме и јасно забележав како зад очите им се спушта железна завеса. Излеговме пред да успеат да телефонираат. Површинската напнатост на подземјето беше триплирана и секаде наидувавме на истата напната мембрана која нè отфрлуваше. Немавме шанса ни да потонеме, да исчезнеме од вид.
„Хосака“ целиот тој ден нè пушти да бегаме. А тогаш пратија некој по втор пат да му ја скрши кичмата на Фокс.
Не видов како тоа го сторија, но видов како падна. Бевме во стоковната куќа во Гинза, саат време пред затворање и го видов неговото паѓање од полукатот на робата на нова Азија.
Мене некако ме пропуштија и јас продолжив да бегам. Фокс златото го имаше кај себе, но јас во хебот имав сто нови јени. Бегав. Целиот пат до хотелот „Нова Ружа“.
Дојде тој момент.
Дојди со мене, Сендии. Слушај како неонот зуми на патот кон меѓународниот аеродром Нарита. Неколку задоцнети пеперутки кружат испрекинато околу рефлекторите кои ја осветлуваат „Нова Ружа“.

Смешно е тоа, Сендии, како понекогаш ми се чиниш нестварна. Фокс еднаш кажа дека ти си ектоплазма, дух кого го привикувале екстремите на економијата. Дух на новиот век со кој се отелотворуваат на илјадници кревети во сите „Хајати“ и „Хилтони“ на светот.

Сега го држам твојот пиштол во рака, во хебот од јакната, а рацете ми се чинат толку далечни. Одвоени.

Се сеќавам како мојот португалски мешетар заборави англиски и се обиде на четири јазици да ми соопшти, едвај го разбрав, мислев дека ми кажува дека Медина гори. Но тоа не беше Медина. Беа тоа мозоците на најдобрите научници на „Хосака“. Чума, шепотеше, чума и треска и смрт.

Паметен Фокс, сè сфати додека бегавме. Не морав ни да ја спомнам дискетата што ја најдов во твојата торба во Германија.

Некој го репрограмираше синтетизаторот на ДНК, рече. Апаратот беше таму за преку ноќ да создаде одредена макромолекула. Со својот вграден компјутер и посебно изградениот софтвер. Скапа работа, Сендии. Но не толку скапа колку што ти беше за „Хосака“.

Се надевам дека „Маас“ добро ти плати.

Дискетата на мојата рака. Дожд на реката. Знаев, но не можев да се соочам со тоа. Го ставив тој код на менингитис назад во твојата торба и легнав до тебе.

И така Менер умре, заедно со другите научници на „Хосака“. Вклучувајќи го и Хироши. Чедан доживеа трајно оштетување на мозокот.

Хироши не се плашеше од зараза. Протеините кои ги бараше беа безбедни. И така синтетизаторот цела ноќ ја зуваше својата песна, градејќи вирус по спецификациите на „Маас Биолабс“.

„Маас“. Мал, брз, немилосрден. „Маас“ сиот беше Моќ.

Патот до аеродромот е долг и рамен. Се движам во сенките.

И му викав на тој португалски глас, го натерав да ми каже што се случи со девојката, Хирошиевата жена. Исчезна, рече. Зуење на викторијанскиот механизам.

Така Фокс мораше да падне, да падне со своите три патетични шипки злато и да ја скрши кичмата по последен пат. На подот на стоконата куќа во Гинза, и сите купувачи гледаа во него момент пред да заврискаат.

Девојко, едноставно не можам да те мразам.

Хеликоптерот на „Хосака“ се враќа, без светла, лови на инфрацрвено, ја чувствува топлината на телото. Пригушен фијук додека се врти, на километар оттука, се враќа кон нас, кон „Нова Ружа“. Пребрза сенка наспроти светлата на Нарита.

Во ред е, малечка. Само дојди тука. Земи ме за рака.

превод: АБА

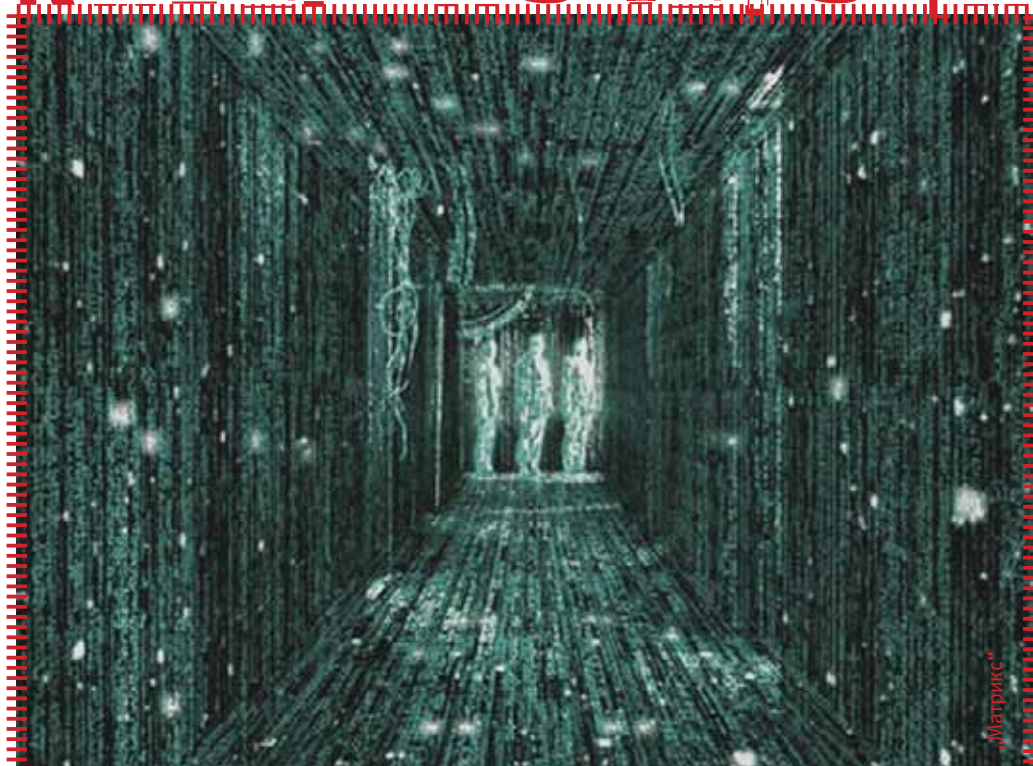


За првпат ги среќавам Кид Таломажд и Св.Витус во Поп-Видео Аркада (Попс Видео Аркаде) во подземјето на Минеаполис . Ми земаат неколку долари за жетони и играат две-три игри од „ Симпсонови „, неколкупати ги притискаат копчињата и на резултантната табла ги добиваат броевите еден и пет. Ги прашувам, дали некогаш играле на флипери и тие се шокираат: „Флипери! Тоа е за ебани диносаури!?” Кид презриво фучи. Го сторив првиот од многуте гревови во светот на киберкултурата - времето на компјутеризирано подземје. Не нарекувајте ги хакери, исто така. „Хакерството само ја буди старата претстава на долгокоси луѓе од бо-тите кои седат пред огромни компјутери”- објаснува Св.Витус. „Тие губеле и по пет минути на внесување податоци на некој програмски јазик само за да изиграат Икс-нула.” Честопати нарекувани „учени кукавици” и технохипици од киберпанкерите, хакерите кои се појавија во компјутерството

во 70-тите веруваат дека секој има право на пристап до информациите во компјутерските системи сè додека не ги оштетува. Тие се задоволуваат со тоа да лутаат по електронските патеки на киберспејсот и да влегуваат во системите по кеф. На киберпанкерите „не им е незгодно” да ги уништат или искористат информациите што ги наоѓаат. Презриви потомци на хакерите, тие сметаат дека девизата на постарите „Гледај но не допирај” е чиста глупост. „Една од работите која нè разликува од хакерите е нивното верување дека” информациите се моќ. Ние велиме „Моќта е моќ” „, вели Св.Витус. „Јас сакам информации но, исто така, сакам тие информации да ме доведат до нешто, сакам да добијам пари од нив, да добијам статус, да добијам разни работи.” Со своите 20-тина години Кит Талидомајд и Св. Витус се и повеќе од свесни за својата социоекономска безстатусност. Осудени да губат уште од почеток, тие мораат да плаќаат и за



КИБЕР-ПОЧЕТОЦИ



КРАТКА ИСТОРИЈА НА ИДНИНАТА

Терминот киберпанк (cyberpunk) беше лансиран во 1980. година од Брус Бетке (Bruce Bethke) како наслов на еден негов расказ за една компјутерско-хакерска банда од разуздани приградски деца кои уништуваат сè околу нив. Расказот, кој беше објавен во часописот „Amazing“ 1983, остана во сенка но насловот беше запаметен, прво во научната фантастика а потоа и пошироко во медиумите.

Успехот на првиот роман на Вилијам Гибсон (William Gibson), „Neuromancer“, објавен 1984, всушност го враќа зборот „киберпанк“ во јавната свест. Збиднувајќи се во некоја идна дистопија, романот е врзан за Кејс (Case), софтверскиот каубоец за изнајмување. Како жртва на јапонски микробионички експерти кои вметнуваат минијатурни кеси со микро токсин од времето на руските војни во неговите артерии, Кејс страда од бавна смрт. Тој наоѓа човек кој може да го излечи под услов да влезе во еден високо сигурносен компјутерски систем и да ги добие клучните информации.

Зборот „киберпанк“ воопшто не се појавува во Neuromancer, но го употребуваат критичарите за да ја окарактеризираат новата книга на Гибсон и новиот жанр кој одеднаш преплавува сè. Киберпанкерски ориентираните дела на Брус Стерлинг (Bruce Sterling) „Шизматрикс“ (Schizmatrix), „Острови во мрежата“ (Islands in the Net); Пет Кадиган (Pat

Cadigan) - „Мозокчии” (Mind-players), „Убавиот си заминува” (Pretty Boy Crossover); и Хон Ширли (John Shirley) - „Замрачување на короната” (Eclipse Corona), ги привлекоа СФ приврзаниците.

Она што се случи по киберпанкерската научна фантастика е случајна „учиме одуметноста”. „Одеднаш, концептот за сајберспејс се рашири и стана инспирација за вистинските хакери; тие почнаа да ги пренасочуваат своите интереси кон техничката арена. Тоа е нашиот технолошки потенцијал”, вели Мајкл Синерхи (Michael Synergy), легенда на кибер-подземјето. „Повеќето компјутерски ентузијастии и многу хакери се технички добро потковани но не се во контакт со поширокиот свет. Киберпанкерите се разликуваат по тоа што се не само технолошки подготвени, туку во исто време се поврзани со реалноста и со она што се случува во културата.”

Во суштина, киберпанкерите за хакерите се она што јапите беа за хипиците - политички, трезвени, световни верзии на алтернативната култура. Тие не „висат” по кафетерии туку во кибер-просторот, комуницирајќи, често анонимно, преку огласните табли на компјутерските системи.

Основното верување во киберпанкот е дека владите-национални држави им го отстапуваат местото на мултинационалните корпорации - глобални држави. Овие ентитети не се лоцирани на една географска локација, туку низ целиот свет преку глобални мрежи во електронски граници.

Во ова електронско пространство киберпанкерите ја гледаат иднината во која оние кои имаат информации ќе се одвојат од оние кои ги немаат. Со ширењето на информациите - било да се работи за корпоративски планови или строго доверливи владини операции - тие веруваат дека можат да го спроведат овој нов техноестаблишмент почнувајќи со benign социо-политички чувари способни за запирање на глобални операции, до анархисти кои се одмаздуваат поради масовната алчност со пустошење во компјутерските системи - или електронски терористи, подготвени, желни и способни да се осигураат од непријателите со едноставно блокирање на системот.

Според ова, не изненадува фактот дека владата е на „готовс”. За Тајната Служба и ФБИ - владините агенции одговорни за спроведување на законот за компјутери - терминот „киберпанк” речиси значи компјутерски криминал.

Со неодамнешното апсење на многу хакери поради илегално влегување и поседување на информации, битките околу хакерските права и контролата на електронските граници сега се водат во судниците. Поттикнато од вакви инциденти, почна да дејствува и компјутерското друштво преку формирање на „Електронска Фондација” за заштита на слободата на говорот и изразувањето во киберпросторот. Најголемата дилема е околу тоа дали една информација ѝ припаѓа на одредена корпорација или на владата, или пак му припаѓа на светот.

Иднината на киберпанкот сè уште е неизвесна. Но, постојат показатели дека светот се движи кон доминација на мултинационалните корпорации, чија растечка монополизација на информациите остварува сè поголема моќ како над индивидуите така и над националните држави. Новите средства за дипломатија, политика, шпионажа и тероризам ќе бидат електронски.

Останува да се види дали киберпанкот има најголем потенцијал да стане најпотентна ефективна сила која ќе го предизвика постоечкиот авторитет. Но, една работа е сигурна: киберпанкот веќе не е само научна фантастика.

превод: Лиле; извор: UTNE READER, July/August 1993.



Даниил Хармс

Хармс е псевдоним. Вистинското име на еден од најнеобичните писатели во 20 век е: Даниил Иванович Јувачев. Во литературата се јавува 1926. со своите песни. Есента истата година во Институтот за ликовна култура (со кој раководи К. Малевич) се основа театарската група „Радикс“. Нивната претстава Мојата мама целата во сатови (Моја мама всја в часах), која се состоела од монтажите на песните на Хармс и Введенски, за жал никогаш не е изведена. Кон крајот на 1927. со основа групата ОБЕРИУ (Обединение реалнога искуства - Здружение за реална уметност) чии членови беа: Даниил Хармс, Николај Заболоцки, Александар Введенски, Константин Вагинов, Игор Бехтерев и Борис Левин. На својот прв настап под наслов Три леви саата (Три левих часа), во јануари 1928., ги читаат своите текстови, го објавуваат својот манифест и ја изведуваат драмата на Хармс Елисавета Бам. „Обериутите“ подоцна настапувале уште неколку пати, но по жестокиот напад врз нив во листот „Смена“ групата престанува да постои, па така не ни излегува

планираниот алманах „Архимедовата када“ („Ванна Архимеда“). „Обериу“ во манифестот се дефинира како „нов одред на левата револуционерна уметност“, а самиот Хармс портретиран е вака: „Даниил Хармс - поет и драмски писател, чие што внимание не е насочено на статичната фигура туку на сударот на цела низа од предмети и на нивните взаемни влијанија. Во моментот на акцијата предметот се здобива со нови, конкретни контури, полни со автентична смисла. Акцијата, сега инаква, ги содржи и „класичниот“ печат и, едновременно, широкиот замав на обериутското разбирање на светот“.

За Хармс и за „обериутите“ тешко може да се зборува вон контекстот на руската литература: „обериутите“ се последната авангардна група (по многу нешта блиска до европскиот дадаизам и надреализам) чие што „сфаќање на светот“ стои на линијата што започнува со Козма Прутков, рускиот народен театар, Гогољ, а се продолжува на Хлебников, Кручоних, односно Туфанов, на сликарите Малевич, Филонов, Соколов, на заумникот и режисерот И. Терентјев и на многу други. Введенски и Хармс притоа се доследни „обериути“, по апсурдузмот, алогичноста, црниот хумор, додека најпознатиот од нив, Николај Заболоцки, му се придружува на тоа „разбирање на светот“ само со првата збирка песни „Столбци“, додека Константин Вагинов и како прозаист, а особено како поет, сепак припаѓа на друг стилски модел.

На повик на Маршаков Хармс и Введенски соработуваат во детските списанија „Еж“ (1928-1935) и „Чижак“ (1930-1931), и во Советскиот Сојуз обајцата не само што се печатени туку се и познати исклучиво како писатели за деца. Соработката со Маршаков, Е. Шварц и Н. Олејников само го поттикна Хармсовиот авангардистички „инфантилизам“ (впрочем, Случаите се напишани од 1933 до 1939).

Даниил Хармс загина во петроградскиот затвор 1942. и на неговото творештво тогаш паѓа прашина. Дури во шеесетите години бавно започнува Хармсовата фактична рехабилитација; необјавените текстови почнуваат да се публикуваат и да предизвикуваат внимание отпрва само во русистичките кругови, а подоцна и меѓу многу пошироката публика.

(од книгата ДАНИИЛ ХАРМС, НУЛЕ И НИШТИЦЕ;
приредувач: Дубравка Угрешиќ, ГЗХ, Загреб, 1987)

1994 „Темлум“ објави едно книжуле на Хармс, интересно како поради „спојот“ на „детскиот“ и „возрасниот“ Хармс така и поради концентрираната атрактивност на одбраниот материјал. Овој пат „Маргина“, во превод на Павел Попов, претставува еден малку поинаков избор, некои не многу познати текстови на Хармс, откриени во поново време.

САБЈА

☞1

Животот се дели на неработно и работно време. Неработното време создава шеми - цевки. Работното време ги исполнува овие цевки.

Работата како ветер
влетува во празната цевка.
Цевката пее со мрзелив глас.
Ние го слушаме виешот на цевките.
И нашето тело ненадејно станува лесно,
преминува во убав ветер;
ненадејно, ние стануваме двојни:
надесно, рака -
налево, рака;
надесно, нога -
налево, нога;
страни и уши и очи и плеќи
не граничат со останатото.
Како рима, нашите страни
блескаат со челичната острица.

☞2

Неработното време е празна цевка. Во неработното време, ние лежиме на каучот, многу пушиме и пиеме, одиме нагости, многу говориме и се оправдуваме едни пред други. Ние ги оправдуваме нашите постапки, се одделуваме себеси од останатото и велите дека можеме да постоиме самостојно. Тогаш, започнува да ни се привиѓува дека ние господариме со сето, што е надвор од нас. И сето што е надвор од нас и разграничено од нас, и со сето останато што се разликува од нас и од него (од она, за кое говориме во дадениов момент) со просторот, макар и исполнет со воздух, ние тоа го нарекуваме предмет. Ние го издвојуваме предметот во самостојниот свет и тој започнува да владее со сето, што лежи надвор од него, на ист начин како што ние владееме со истото.

Предметите што постојат самостојно веќе не се сврзани со законите на логичките редови и летаат во просторот каде ќе посакаат, како и ние. Следејќи ги предметите, летаат и зборовите од типот на именките. Овие зборови ги раѓаат глаголите и им ја даруваат на глаголите слободата на изборот. Предметите, следејќи ги зборовите-именки вршат различни дејствија, слободни како новиот глагол. Така настануваат нови квалитети, а по нив и придавките. Така настанува новото поколение на видовите зборови. Говорот, слободен од логичкиот тек, патува по новите патишта разграничен од другите говори. Страните на говорот блескаат нешто посилено, да се види каде е крајот, а каде е почетокот, инаку ние сосем би се загубиле. Овие страни како ветер летаат во празната строфа - цевка. Цевката почнува да звучи и ние ја слушаме римата.



Ура! Стиховите нè претркаа!
Не сме слободни како стиховите!
Се слуша во цевките гласот на ветрот
Ние пак, сме слаби и тивки.
Каде е границата на нашите тела,
нашите светли страни?
Ние сме нејасни како тилот
и засега сме беспомошни.
Зборовите летаат и на говорот
предметите јаваат по нив,
и ние учествуваме во битката -
викаме - Ура! - за победата.

На овој начин, ние доаѓаме во работната состојба. Овде веќе нема време за размислување за јадењето и за одењето на гости. Разговорите престануваат да ги оправдуваат нашите постапки. Во тепачка, ниту се оправдуваат, ниту се извинуваат. Сега, секој одговара за себе. Тој самиот, со сопствена волја се доведува во движење и минува низ другите. Сè, што постои надвор од нас, престанува да биде во нас самите. Ние веќе не наликуваме на светот што нè опколува. Светот влетува во нашата уста во обликот на поедините парчиња: камен, смола, стакло, железо, дрво и.т.н. Приоѓајќи до масата, ние велíme: ова е масата, а не јас и затоа, еве ти! - и трес со дланката по масата, а масата напола, а ние по половинките, а половинките во прав, а ние по правот, а правот кај нас во уста, а ние велíme: ова е прав, а не јас - и трес по правот. А правот, веќе не се плаши од нашите удари.



Тогаш, ние стоиме и велíme: ете, јас ја испружив едната рака право пред себе а другата рака назад. И ете, јас напред завршувам онаму, каде што завршува мојата рака, а назад, јас исто завршувам онаму, каде што завршува мојата втора рака. Одгоре, јас завршувам со рамениците, оддолу со петиците, од страните со рамениците. Ете ме сиот јас. А што е надвор од мене, тоа веќе не сум јас.

Сега, кога станавме сосем одделени, да ги исчистиме нашите страни за подобро да се гледа каде почнуваме, веќе не ние. Да го исчистиме долниот пункт: чизмите, горниот пункт - тилот ќе го одбележиме со капче; на рацете ќе ставиме блескави манжетни, а на плеките еполети. Така, веднаш се гледа каде завршуваме ние и каде започнува сето останато.



Ете ги трите пара на нашите страни:

1. рака - рака
2. рамено - рамено
3. тил - петици



прашање: Започна ли нашата работа? ако започна, во што се состои?

одговор: Нашата работа сега ќе почне, а таа се состои во регистрацијата на светот, затоа што ние веќе не сме светот.

прашање: Но, ако ние веќе не сме светот, што сме ние?

одговор: Не, ние сме светот. То-ест, јас не се искажав сосем правилно. Не е тоа, што ние веќе не сме светот, но ние сме сами за себе, а тој е сам за себе. Сега е јасно: постојат броеви: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 и.т.н. Сиве овие броеви ја сочинуваат низата од броеви. Секој број од неа, ќе го најде своето место. Но 1 е особен број. Тој може да стои настрана, како показател на отсуството на броењето. 2 е веќе првото множество на броењето и зад 2 се останатите броеви. Некои дивјаци знаат да бројат само: еден и многу. Затоа и ние сме налик на единицата во низата од броевите.

прашање: Добро, а како ќе го регистрираме светот?

одговор: На истиот начин како што единицата ги регистрира останатите броеви, то-ест се сместува во нив и набљудува што се случува од тоа.

прашање: Зарем единицата така ги регистрира броевите?

одговор: Да претпоставиме, дека е така. Тоа е небитно.

прашање: Чудно. А како ние ќе се сместуваме во другите предмети, кои се во светот? Је гледаме ли колку шкафот е подолг, поширок и повисок од нас? Така ли?

одговор: Единицата ја прикажуваме со знак во облик на стапче. Знакот за единицата е најудобната форма за прикажување на единицата, како и секој од знаците за броевите. Така и ние сме најудобната форма на нас самите.

Единицата регистрирајќи го дава, со својот знак не се сместува во знакот два. Единицата ги регистрира броевите со својот квалитет. Така треба и ние да направиме.

прашање: Но, кој е нашиот квалитет?

одговор: Смртта на увото -

- глвотија,

смртта на носот -

- носотија,

смртта на непцето -

- немотија,

смртта на слепот -

- слепотија.

Ние исто не го познаваме апстрактниот квалитет на единицата. Но поимот за единицата постои во нас како поим на нешто. Да речеме, на аршинот. Единицата регистрира два: така е: еден аршин се сместува во два аршина, едно кибритче во две кибритчиња и.т.н. Постојат многу вакви единици. Така, и човекот не е еден, туку многу. И квалитети кај нас има онолку, колку што луѓе постојат. Кај секого од нас има свој квалитет.

прашање: Кој е мојот квалитет?

одговор: Ете! Работата започнува од потрагата по својот квалитет. Бидејќи со тој квалитет ќе треба да работиме, ќе го наречеме орудие?





Ако повеќе не постојат начини
да се победи нападот на смислата,
треба гордо да се излезе од војната
и да се продолжи мирната работа.
Мирна работа е изградба на куќата
од стебла, со помош на секирата.
Јас излегов во светот оглушен од громот.
Цела планина од куќи.
Но сабјата, остатокот на војната
е моето единствено тело,
со свиреж ги сече другарките од покривите
нема сила да расцепи стебло.
Да сменам делото или оружјето?
Да го сечам непријателот или куќа да градам?
Или од девојката, да ја слечам рубата
и сабјата во градите да ѝ ја забодам?
Јас сум столар, вооружен со сабја
куќата ја сретнувам како непријател мој.
Куќата, во центар погодена од сабјата,
стои со роговите покрај нозете.
Еве ја мојата сабја, мојата мера,
вера и пера, мојата мехера!

д о д а т о к



Сабји имаа: Гете, Блејк, Ломоносов, Гогољ, Прутков и Хљебников. Штом се здобиеш со сабја,
можеш да започнеш со делото и да го регистрираш светот.



Регистрација на светот
(сабја - мера) *

толку

19-20 ноември 1929 г.

.....
* „ВРЕМЯ - мера мира“ („Времето е мерата на светот“), В. Хљебников.

МИР

Јас си велев дека го гледам светот. Но сиот свет му беше достапен на мојот поглед и јас гледав само делови од светот. И сè што гледав, јас тоа го нарекував делови од светот. И јас ги набљудував особините на деловите, и набљудувајќи ги особините на деловите, јас создавав наука. Јас сфаќав дека има паметни особини на деловите и има непаметни особини на истите делови. Јас ги делев и им давав имиња. И во зависност од нивните особини, деловите на светот беа паметни и беа непаметни.

Имаше такви делови, кои можеа да мислат. И тие делови ги гледаа другите делови и мене. И сите овие делови наликуваа едно со друго и наликуваа на мене. И јас разговарав со овие делови на светот.

Јас велев: делови гром.

Деловите велеа: трес времето.

Јас велев: јас сум дел од трите вртења.

Деловите одговараа: ние сме мали точки.

И ненадејно, јас престанав да ги гледам нив, а потоа и другите делови. И јас се преплашив дека светот 'е падне.

Но тогаш јас сфатив дека веќе не ги гледам деловите поединечно, туку дека гледам сè одеднаш. Прво помислив дека тоа е НИШТО. Но потоа сфатив дека тоа е светот, а она што го гледав порано, тоа не беше светот.

И кога деловите исчезнаа, нивните паметни особини престанаа да бидат паметни, а нивните непаметни особини да бидат непаметни. И целиот свет престана да биде паметен и непаметен.

Но само што сфатив дека го гледам светот, јас престанав да го гледам. Јас силно се преплашив и помислив дека светот исчезна. Но додека мислев така, јас сфатив дека да исчезнеше светот, јас немаше да мислам. И јас гледав, го барав светот но не го најдов.

А потоа, немав ниту каде да гледам.

Тогаш јас сфатив дека, додека имав каде да гледам - околу мене постоеше светот. А сега го нема. Постојам само јас.

А потоа сфатив дека јас сум светот.

Но светот не е јас.

Иако во исто време, јас сум светот.

А светот не е јас.

А јас сум светот.

А светот не е јас.

А јас сум светот.

А светот не е јас.

А јас сум светот.

И повеќе јас ништо не мислев.

1930 год.

„Златни срца“

Еднаш Марина ми рече дека кај неа, во креветот и доаѓа Шарик. Кој е тој Шарик или што е тоа, јас не успеав да дознаам.

Неколку дена подоцна, тој Шарик дојде повторно. Потоа тој почна да доаѓа често, некаде еднаш на три дена.

Мене ме немаше дома. Кога дојдов дома, Марина ми рече дека се јави по телефон Синдерјушкин и ме барал. Јас, гледате ли, му требам на некојси Синдерјушкин!

Марина купи јаболки. Ние по ручекот, изедовме неколку од нив и мислам дека две јаболки оставивме за вечера. Но, кога навечер посакав да го добијам моето јаболко, јаболкото го немаше. Марина рече дека доаѓал Миша келнерот и ги однел јаболките за салата. Срцевината на јаболките му била непотребна и тој ги исчистил јаболките во нашата соба, а срцевините ги фрлил во корпата за непотребна хартија.

Јас дознав дека Шарик, Синдерјушкин и Миша живеат во нашата печка. Мене ми е несфатливо - како тие се сместиле таму.

Јас ја распрашував Марина за Шарик, Синдерјушкин и Миша. Марина ги одбегнуваше директните одговори. Кога ги кажав моите стравувања дека тоа, можеби, не е сосем пристојно друштво, Марина ме убеди дека во секој случај, тоа се „златни срца“. Повеќе не можев ништо да дознаам од неа.

Со времето сепак, дознав дека „златните срца“ не добиле подеднакво образование. Поточно, Шарик има средно образование, а Синдерјушкин и Миша немаат никакво. Шарик дури има и научни дела. И затоа тој од висина ги гледа останатите „златни срца“.

Мене многу ме интересираше, кои се научните дела на Шарик.

Марина вели дека тој се родил со перото во раце, но повеќе никакви подробности за неговата научна дејност не соопштува. Јас почнав да се распрашувам и накрај, дознав дека тој повеќе е во кондурахиството. Но дали тоа има врска со неговата научна дејност, јас не успеав да дознаам.

Еднаш дознав дека „златните срца“ имаат забава. Тие собрале пари и купиле марилирана јагула. А Миша донесе шише вотка. Воопшто, Миша сака да си пивне.

Чизмите на Шарик се од плута.

Еднаш навечер, Марина ми рече дека Синдерјушкин ме нарекол хулиган затоа што му стапнав на ногата. Јас исто се налутув и ѝ реков на Марина, да му пренесе на Синдерјушкин да не ми се плетка под нозе.

16 фев. 1936 год.

АВТОБИОГРАФИЈА

Сега 'е раскажам како се родив, како растев и како се открија во мене првите знаци на гениј. Јас се родив двапати. Тоа се случи вака.

Мојот татко се ожени со мојата мајка во 1902 година, но моите родители ме родија дури кон крајот на 1905 година, затоа што мојот татко посака неговото дете задолжително да се роди за Нова година. Татко ми пресмета дека зачетокот мора да се случи на 1 април и само на тој ден ѝ пријде на мама со предлог да зачат дете.

Првпат тато ѝ пријде на мама на 1 април 1903 година. Мама одамна го очекуваше и страшно се израдува. Но тато очигледно, беше во весело расположение, не се воздржа и ѝ рече на мама: „Априлилили!”

Мама страшно се налути и тој ден не го допушти тато при себе. Мораше да се чека наредната година.

Во 1904 година, на 1 април, тато започна да ѝ приоѓа на мама со истиот предлог. Но мама поучена од минатогодишниот случај, рече дека не сака да се најде во глупа ситуација и повторно не го допушти кај себе. Колку и да беше лут тато, ништо не му помогна.

Дури по една година на тато му успеа да ја наговори мама и да ме зачат. И така, мојот зачеток беше на 1 април 1905 година.

Сепак, сите пресметки на тато паднаа во вода, затоа што бев недоносен и се родив четири месеци предвреме.

Тато толку се разбесна, што акушерката која ме породила се збуни и започна да ме втурнува онаму, од каде само што излегов.

Еден наш познаник, студент на Воената Медицинска Академија кој присуствуваше при тоа, изјави дека нема да успеат, да ме втурнат назад. Сепак, и покрај зборовите на студентот мене ме втурнаа, но вистина, за втурнување ме втурнаа, само во брзање не онаму.

Тогаш се крена страшна паника.

Родилката викна: „Дајте ми го моето дете!” Нејзе ѝ велат, „Вашето дете е внатре во вас”.

„Како! - викна родилката. - Како е детето во мене, кога штотуку го родив!”

„Но, - ѝ велат на родилката, - можеби вие грешите?” „Како - викна родилката - грешам! Јас самата видов дека детето пред малку лежеше овде!”

„Тоа е точно, - ѝ велат на родилката.

- Но можеби, тоа некаде исползе”. Со еден збор, ниту самите не знаат што да ѝ речат на родилката.

А родилката вика и го бара своето дете.

Мораше да се повика некој искусен лекар. Искусниот лекар ја прегледа родилката, слегна со рамениците но сепак се досети и на родилката ѝ даде доза од средството за прочистување. Родилката доби пролив и така, јас по вторпат се појавив во светот.

Овде тато повторно се налути - божем, тоа уште не може да се нарече раѓање, тоа уште не е човек туку е половина ембрион и дека е потребно или да се втурне назад, или да се смести во инкубатор.

И тие ме сместија во инкубатор.

25 септ. 1935 год.

ИНКУБАТОРСКИ ПЕРИОД

Во инкубаторот седев четири месеци. Паметам само дека инкубаторот беше стаклен, проуирен и со топломер. Јас седев во инкубаторот на памук. Повеќе ништо не паметам. По четири месеци, мене ме извадија од инкубаторот. Тоа го сторија токму на 1 јануари 1906 година. На овој начин, јас како третпат да се родив. За мој роденден, почнаа да го сметаат токму 1 јануари.

1935 год.

„ЛОКАЛНА СЦЕНА”



ATILA RICHARD LUKACS, The Young Spartans Challenge the Boys to Fight, 1988

ТВОРЈАНИ! (дворјани, творци и творови),

денес, по повод, првото појавување врз маргините на огромната восочна плоча на нашите души што јавност се вика, на господата Александер Толос, Марс Со и Тони Маркс, јас, максвеловиот демон-чувар на оваа непостоечка кутија од одблесоци, цензор и хирург-месар на текстуалните како курни отфикароци така и клиторисни израсоци, си дозволувам да цитирам еден автор ужасно близок како до „поетиките” на нашите денешни „жртви” („Уметноста е мрачен ритуал...”; „О, не, уметноста е бескрајно уживање!”, одзвонуваат - низ бедните скопски шупи налик на „Филонус” - здодевни драпаници, но сепак...) така и (близок, авторот, неговиот пресек) до целава беда што ја фураме:

„Надвор, бледосино северно небо по кое пловат облаци, како на лош акварел на умирачики студент по медицина... Лицата на градот врвеа немо, како риби, изгнасени со злите навик и со сладострасноста на инсекти. Осветленото кафеуле беше нуркачко увано со пресечен кабел, кое бавно тонеше во црните длабочини.” (Бароуз)

Бамбочада*

Во одвратно релативната кафе-галерија Филонус повторно хаос. ‘Хаос’- што би рекол Г.н.Ом, предизвикувајќи истовремено на околните маси електричен отпор од 300 ома. Ха! -оска! што би рекол универзално одлепениот пандан на Алф, Г.н.-от Пандалф Вулкански. А сè беше така мирно пред само две нано секунди. Веднаш до звучникот (од кој како и обично струеа апсолутно лоши вибрации), во синовско очекување на г.-от „научник”, изложената фацка на другарот тони МАРКС, која во меѓувреме рутински пикираше две дами отспротива, доживеа ретко видена промена. Наместо желноочекуваниот странец (кој веќе не е препознатлив по жолтиот ранец), дури и без да го подотвори и онака тесното вратуле, се промолкна најпрво сенката а потоа и целокупната (во сиот свој тоталит(арит)ет) појава на г.-нот (мер/бар/саи) Аба Ебан. Како и обично, во полупразната чајхилна најпрво завладеа нетрпелива тишина, која ненадејно беше прекината од молскавичниот грмеж на другарот Т. Маркс: ‘Кај си бе кибер-будист? Чув не си положил дијалектичка онтологија. Да ти ја позајмам „Држава и револуција”; и онака пет пати сум ја читал. Хе, Хе, Хе, Хе, ...”

Додека громоморното ехо не се стопи со чадот и неколкуте лоши акорди, таличнотомовската фаца најпрво се претвори во невина фацка на судски прислужник, потоа несрејно еволуирајќи во интригантска фаца на адвокат, и којзнае, можеби и ќе се појавеше новото лице на убиецот на Сузана Спасовска (или на Тони Маркс) ако во меѓувреме не влезеа, веќе споменатиот Г.н.Ом, Жар Ко Мраз и постшминкерот Боби кој едвај се провлече низ вратата бидејќи неговиот текст во Маргината што ја носеше под мишка штотуку се престори во ☒. - Ај-де-бе-не-тонизирај сосема хајдегеровски одврати, да не кажам поврати, Г.-нот Аба, користејќи ги поволните ветришта и виулици. -Да не те отцинкам кај господинот циник Колја за твоите перверзии и дивверзии и тоа во неколку верзии, па ненадејно да се најдеш на најодвратната страница на Маргина, во уводникот за локалната сцена, која се чини и најмногу ти одговара познавајќи ги твоите локачки способности.

- О, чај! во очај извика Тони Маркс.

- О, чај! Дај чајник! - туку однекаде се чу гласот на Пандалф, кој занемарувајќи го древниот схоластички принцип ех ниhiло ниhil создаде спонтана ерупција од смеа.

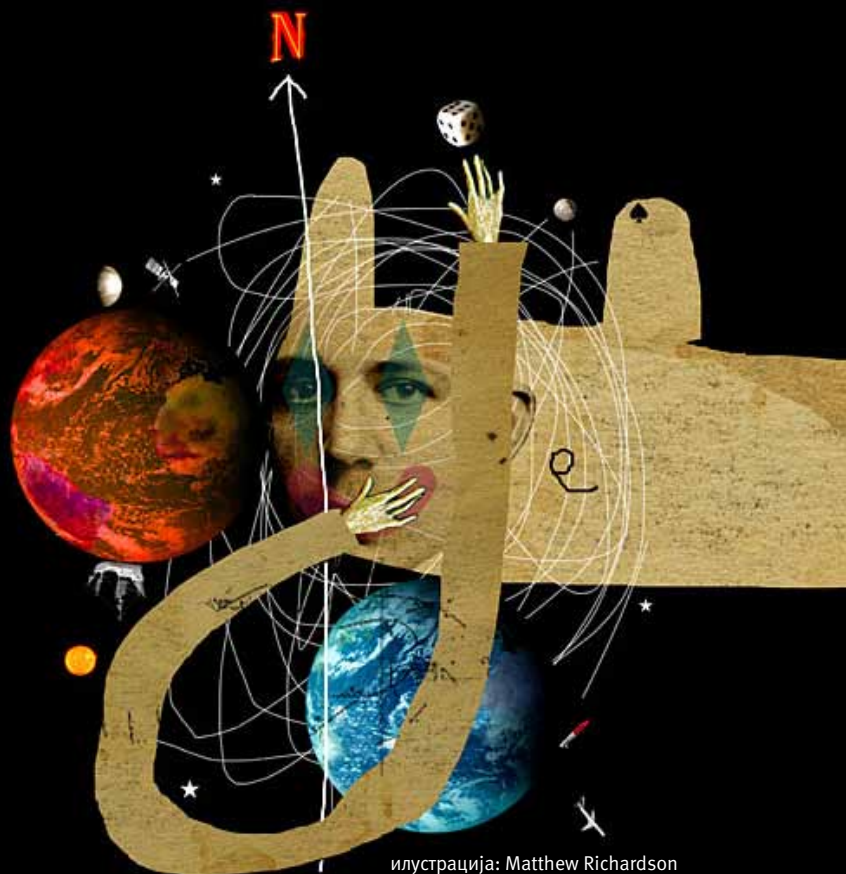
- Ај една партија асоцијација, како и обично, во најнезгоден час се уфрли Жар Ко Мраз, и нормално сите ги фати фрас!

- Пар: ти и ја, никако. А со ција, ција може; се снајде како и секогаш Г.-нот Вулкански во обидот да ја врати префешната атмосфера. Но залудно. Веќе беа влезени Колја и Венка и сите замолкнаа, ги фати паника, кој од страв да не се пронајде во Маргина, кој од страв да не се пронајде во психо(пато)лошките мемоари на Венка. Сепак, доушниците на Колја свршија работа. Сè во функција на ублажување на цитатотоксичноста на текстот на Тони Маркс кој со своите циркуларно-огледални мистификации ни отвара местоколожба за поинакво доживување на себе и на другите.

*Денешната „Бамбочада” (за разлика од првите два броја) ја подготви Симул Акрум, и тоа прилично оригинално во репродукцијата, впрочем како што му налага и името.

MARS SO

HEMIREH ЖИТЕЛ



илустрација: Matthew Richardson

HEMIREH ЖИТЕЛ

ТЕРОРИСТ:

Не можам а да не заспијам на звуците од -
- острите крици/кои зујат небаре хор од чедни
селанки се прскаат во пладневната тиња.

Станувам... Во точно наострениот клун од -
- овој надреален свет умира една глад.
Пред нашите живи срца, впловува омраза...

Корнејќи по нечистите јагниња, од големото -
- човечко стадо.

ЖЕНА:

Заспиена во својот вековен долг
Разбудена, во еден безначај на искапапени тела.
Жена-мајка, жена-спасител, клоцни по тој stomak -
Излегуваш... Повторно, стариот добар, СВЕТ.
Измиен од ванглитите на розите.
Почит кон НИКОГО!
Цело едно тело... Го галиш, му припаѓаш -
Накиснат гаташ по вировите на интриги
познати како романси...
За да признаеш ЖЕНА---!

МОНИТОР:

Исправен, Гол, Немирн и Сит.
Го набљудувам, стискајќи по ситните очиња.
Наутро, чувство на радост е твојот неодреден глас.
Сè во една точка.
Целото тело ме дразни, криејќи се од тие сликички.
U-S-A + U-S-S-R, Јупитер и Марс, Навистина Кубов -
Си Ти.

МОЈАТА ЗЕМЈА

Раѓање - почеток на нов живот
Религија - чувство на колективна депресија
Ропство - национална апатија во малиот штат

Однос - мојот истрошен презерватив
Опстанок - гонереја на нервниот систем
Онтологиха - заслепеност од женскиот задник

Борба - мрсно парче месо во чорбалакот
Биде - полноќна полуција
Банкет - млада свиња во целофан

Сон - насмевка на претседателот

Товар - љубов кон човештвото

Онанија - Мојата земја избришана со
марамчињата „палома”

РАЦИО

Во главата има еден таинствен набљудувач
Чувствува заедно со нас
Секогаш спремен да помогне
Еве го, токму на време
Без него не може ни едно задоволство
НЕ МОЖЕ НИТУ СОНОТ СО НЕГОВАТА БУДНОСТ



илустрација: Matthew Richardson

ВЕНЕРА СО НАСТИНКА

Секое попладне сонува еден ист сон
Будејќи се над кафеанскиот мебел
Ја прашувам има ли каде да преспие
Не, одговара - само жмири од густоот чад
Правејќи големи кругови од време

на време

Знам дека тоа е еден ист сон
пиејќи во друштво на таа девојка
глумејќи заинтересирано додека светлата не стивнат
Во темните часови е бескрајно тажно
Се трудам да не паднам во пустилото
што голта, испарувајќи од тие сиви очи
Сè до следниот пијалок - во мугрите возејќи се -
до другиот крај на градот
Обземена од заморот заспива првата клупа
галејќи ја росата...

„КАСАПСКА ОДА“ (Химна за човечкиот род)

Кога острилото ги топи ситните заби
на ладниот челик искрејќи во ноќта
како дел од најстарата претстава

Тоа чувство на општа загроеност
во ладните утра и испарувањата од
масните касапски раце

Тие насмевки
полни со љубопитност чекајќи награда
Во ложата плескајќи им на „СИТЕ НАЈ-ГОЛЕМИ КАСАПИ“

Алтруисти, Луѓе од големиот збор
сите како учесници во последната касапска претстава

Тука е и церемонијал-мајсторот
лупкајќи занесено со останатото членство
во холот на изгладнетите стрвници

Животот како една голема касапска драма
сè до следниот на списокот
и повторно заспиваш со успивното kreshendo
на разиграното острило.

ТОНИ НАУМОВСКИ

ДЕКАРТОВИТЕ МЕТА-ПРИНЦИПИ НА ФИЛОЗОФСКИОТ ДИСКУРС

Во Декартовиот текст ‘Медитации’ (1) промовирани се два мета-принципа на филозофскиот дискурс кои се прифатени како инстанци за моделирање на филозофско-социјалните теории и принципи кои го организираат системот на мислење во епохата која се означува како модерна. Овие два мета-принципа кои по една продлабочена анализа се покажуваат како неупотребливи концептуално-теоретски шеми својата повеќевековна афирмација ја добиваат пред сè поради нивната теоретско-практична привлечност и митски шарм.

И. Онтолошката дистинкција RES COGITANS/RES EXTENSA

Контекстот на елиминација на хипотетичкиот карактер на судовите, методолошкиот принцип или-или, и отфрлувањето на флексибилноста за алтернативни можности и решенија (во што неминовно води процедурата на систематскиот сомнеж) ја означува ‘телесната природа воопшто и нејзината протежност’ како RES EXTENSA - се она што е ограничено со некој облик и фиксирано во просторот. Во понатамошниот тек на ‘Медитации’-те (самиот наслов на текстот сугерира текстуалната стратегија да се прикаже како паралела на модификациите кои авторот ги доживува - речениците како реални акти) Декарт го внесува опозициониот термин-поим RES COGITANS. Нешто во чиј онтолошки реалитет не може да се сомнева е тоа да не биде RES EXTENSA. ‘Мислењето е, единствено тоа не може да се отргне’. RES COGITANS е супстанција што мисли, а не е протежна. Супстанциите се или RES COGITANS или RES EXTENSA. Што е свесно, не е просторно; што е просторно, не е свесно. Универзумот е раздвоен. RES COGITANS и RES EXTENSA се две несводливо различни онтолошки супстанции. Митската димензија на овој Декартов (мета) принцип е во универзалниот повластен статус кој му е доделен на COGITO и човекот, како врв на светската архитектоника, господар над природата и можноста за само-легитимирање.

Оваа дистинкција RES COGITANS/RES EXTENSA и опозиција мисли/тело (обидите на Декарт за надминување на сопствената дистинкција ги сметам за неуспешни, бидејќи во спротивен случај неговата теорија би била иманентно контрадикторна) станува неодржлива по критичкото прашање на Р. Рорти ‘два описа на што?’. Одговорот на прашањето за онтолошкиот статус на човекот имплицира иманентни парадокси во можните одговори кои би се фундирале на

оваа Декартова дистинкција.

II. 'Дух' - самосвест

Вториот митски (мета) принцип на Декарт, иманентно поврзан со ЦОГИТО, е 'духот' - самосвеста. Гносеолошкиот процес според Декарт се релизира на неколку нивоа:

1-2 Замислување и чувствување. Чувствувањето го нема без телото. Замислувањето е 'разгледување' на обликот или сликата на телесните предмети. Моќта на замислување е дел од мислењето. Без чувствувањето и замислувањето, вели Декарт 'можам себеси јасно и одделно да се разберамќ.

3. Мислење. Мислењето ги формира сликите на телесните предмети. Некои мисли кои се слики на предметите се идеи (кои можат да бидат вродени придодадени 'и од самиот мене сочинетиќ). Идеите се модуси на сопственото мислење. Идејата за бог е вродена, исто така 'како што ми е вродена и идејата за мене самиотќ.

4-5. Разбирање и 'дух'. Со увидот на 'духот' се разбира. 'Од својот дух не можам ништо да спознаам полесно и појасноќ. Процесот на сопственото познание 'духотќ го врши на тој начин што 'се врти спрема себе самиотќ.

Оваа гносеолошка хиерархизација есенцијален статус му придава на 'духотќ. Во него се врши концентрацијата и одразот на севкупниот процес на спознанието, а истовремено и само-спознанието. 'Духот' е есенција на нашата свест, свеста е есенција на човекот (6), човекот е есенција на универзумот.

Моделот за експликација и докажување на самосвеста доминантен од Декарт до неодамна е т.н. рефлексивен гносеолошки модел. Субјект-објект релација, пренесена на ниво на поединечна свест. Свеста е поделена на субјект, 'духот'- кој е непроменлив носител на свеста-огледалото; и објект, односно одразот или рефлексивноста на тоа огледало. Свест за сопствената свест-самосвест. Субјектот ('Духот') гледа во огледалото - во сопствениот објект се одразува (рефлектира) себеси.

Овој Декартов шематски (мета) принцип е прифатен и присутен во многу филозофски теории. Заради илустрација ги одбрав теориите на :

1. Г.В. Лајбниц

Оддавајќи му признание за антиципацијата на Декарт (7), Лајбниц при своето конструирање на онтолошко-гносеолошките принципи врз кои се темели системот на престабилираната хармонија го употребува терминот огледало - 'секоја монада е едно живо, за внатрешно дејство способно огледало' (8). Терминот аперцепција за Лајбниц е 'свест или рефлексивно сознаниеќ (9). Повластениот пристап до овие рефлексивни акти - 'до посматрање на ова или она што е во нас' (10) го имаат само 'духовите'.

2. Х. Беркли

И покрај тоа што Беркли тргнува од поинакви онтолошко - гносеолошки принципи (11), сепак и тој го афирмира рефлексивниот модел. Така, Беркли тврди дека спознанието е поделено - с# што запазуваме, запазуваме или непосредно или посредно: со осетите или со разумот и рефлексивноста' (12), но 'ние го сфаќаме нашето сопствено постоење со внатрешно чувствување или рефлексивност' (13).

3. И. Кант

Чиста (или праосновна) аперцепција во Кантовиот систем е онаа самосвест која е една и иста во секој субјект. Таа ја произведува претставата 'Јас мисламќ која претходи (како временски непроменлива и обединувачка точка) на сите останати претстави. Свеста за самиот себе, според Кант, не е и сознание на самиот себе, бидејќи и нашиот сопствен субјект го спознаваме само како појава (14). Принципот на Декарт, иако во сложена модификација, е повторно присутен.

Ј.Г.Фихте

Рефлексивниот модел своја софистицирана варијанта добива кај Г.В.Ф.Хегел, но во Фихтеовиот систем се изведени сите консеквенци и деталзирања. Фихте тврди дека '...себеси во свеста за стварите се појавуваат како огледало, пред кое предметите само поминуваат, а тоа само со тоа нималку не се менува' (15). Јас, вели Фихте (обидувајќи се да изврши универзален трансфер на Јас (16)) Сум 'Субјект и објект во едно' (17). Објект на свеста е самата свест, а чинот на рефлексивноста на свеста е за Фихте и 'прво, апсолутно безусловно начело' (18) за основите на неговиот систем.

Критиката на рефлексивниот модел може да се супсумира под две точки.

1. Пред с#, евидентни се циркуларните импликации на овој модел. Рефлексивноста не е и свест за сопствениот идентитет. Сликата (објектот) е претпоставен одраз на субјектот, но не и докажан. Прашањето за самоидентификацијата, односно свеста за идентитетот на релатите (субјектот и објектот) е отворено, токму заради тоа што е претпоставено. Субјектот што се одразува во својот сопствен објект не може да има свест за процесот, инстанцата што ќе ги опфати и идентификува релатите мора да биде од повисок гносеолошки ред. Но таа инстанца нужно мора повторно да биде опфатена. Ништо на сликата не покажува дека таа е верен одраз на оригиналот. Тоа огледало, вели Дерида, нема станиол (19).

2. Втората парадоксалност, која има многу значајни социолошко-политички консеквенци се варијациите околу солипсизмот (20). Рефлексивната свест-самосвеста е во солипсистички круг. 'Духот' е заробен во кругот на сопствената иманенција, неспособен да воспостави контакт со ништо што не е негов одраз. На интер-субјективно ниво, овој статус на субјектот води од доживување на другиот како 'ЕГО кое се огледува во моето сопствено Јас' (21) до хипертрофирани групни центризми преку преминот (премин од 'Јас' до 'ниеќ) овозможен од Јазичките, етничко-националните и т. н. ТОПОИ (22).

Можен ли е свет без огледала? Демистификацијата на Декартовите митски (мета) принципи и системот на мислење кој е заснован врз нив (23) отвораат простор за поинакво доживување на себе и другите.

РЕФЕРЕНЦИ:

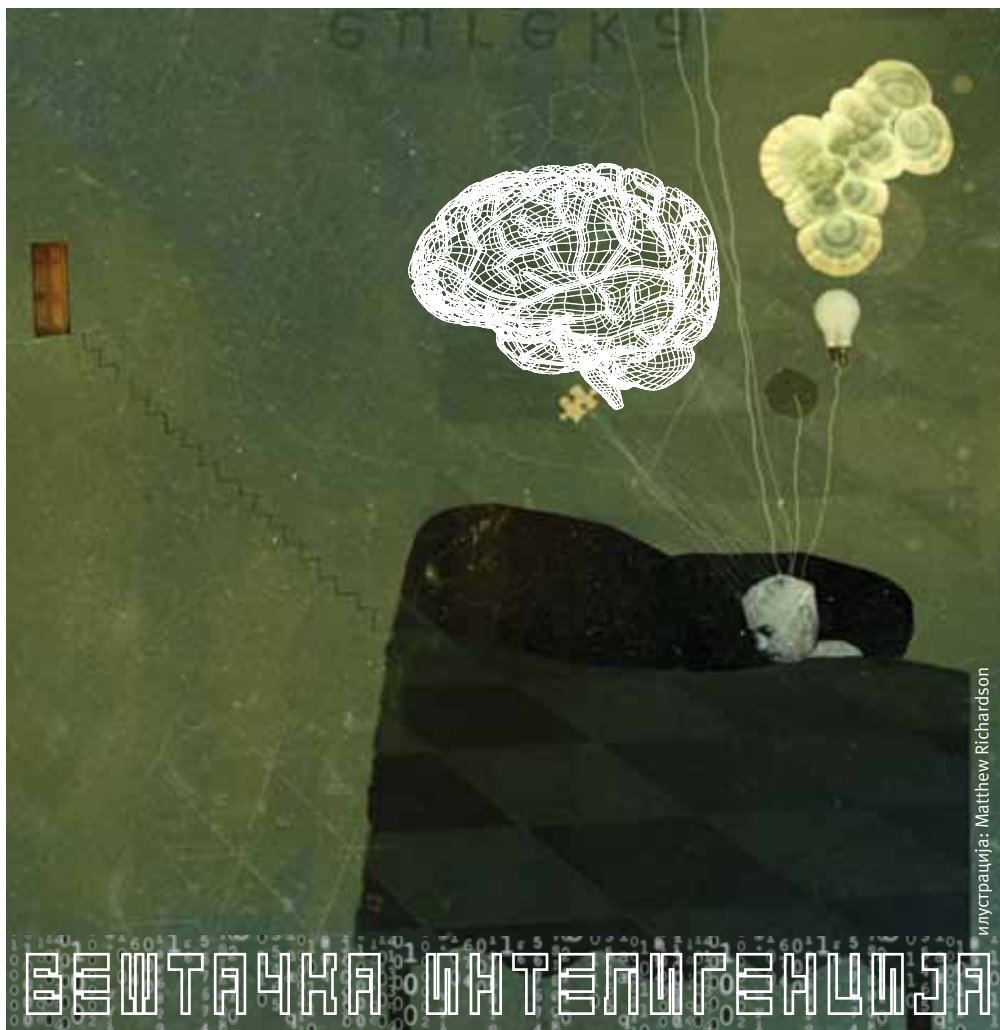
1. Edmund Husserl 'Kartezijanske Meditacije, I' / Rene Descartes 'Meditacije o prvoj filozofiji', bibl. 'Izvori i tokovi', Zagreb. Цитираните реченици на Декарт се преземени од овој превод.

2. Меѓутоа, за да COGITO се воспостави како онтолошки реалитет, Декарт мора да го исклучи она што е директно спротивно на ЦОГИТО. Тишината на лудилото - да се биде луд значи да не се мисли. Епистемолошките прашања сврзани со лудилото се отфрлаат, лудилото го исклучува субјектот како субјект. Според М. Фуко, оваа мисловна стратегија е филозофски израз на новите општествени практики кои ги исклучуваат лудаците од сферата на јавноста преку правна дисквалификација. Интересна паралела која ја потврдува радикалната спротиставеност во системите на мислење е паралелата Р. Декарт - Ж. Бодријар. Во својот есеј 'Америкаш' Бодријар вели: 'Лудилото кое е кај нас (во Европа - м. заб.) овде станало објективно'. ZAN BODRIJAR 'AMERIKA', BEOGRAD, Buddy books, Kontekst, 1993, str 86

3. WILHELM WINDELBAND, 'Povijest filozofije', Naprijed, Zagreb, 1990, str 460.

4. Односот битие-супстанција кај Декарт не е јасен. Поради тоа мислам дека изразот 'онтолошки супстанцијски низ призмата на Декартовиот текст ја покажува нивелацијата на овие категории заради акцентирање на де фацто Декартовата аподиктичност. Кант забележува дека 'COGITO ERGO SUM е всушност тавтолошки' (заклучок- м. заб.) - (IMANUEL KANT 'Kritika čistoga uma', BIGZ, Beograd, 1990, str.

- 531.) Хегел, кој претставува кулминација на модерната, позитивно се однесува кон Декарт - 'Принцип е мислењето, мислењето кое тргнува од себе'-(Г.В.Ф.ХЕГЕЛ, 'ИСТОРИЈА ФИЛОЗОФИЈЕ' ИИИ том, БИГЗ, Београд, 1993, стр.251.) На Хегеловото воодушевување од Декарт укажува и Михаило Ђуриќ, 'Путеви ка Ничеу', С.К.З. Београд, 1992, стр 70-73.
5. RICHARD RORTY 'FILOZOFIJA I OGLEDALO PRIRODE', Ves. Maslesa, Sarajevo, 1990, str.30.
6. Секако дека е битно како се мисли таа свест. Од тоа следуваат импозантни консеквенци на сите нивоа.
7. Во 80-тата точка од 'Монадологија'- Готфрид Вилхелм Лајбниц 'Начела природе и милости утемељена на уму' и 'Монадологија', св. Симеон Мироточиви, Врњачка бања, 1989.
8. Точка - теза 3 од 'Начела ...' цит изд.
9. Исто, точка - теза бр. 4.
10. Впрочем, како и сите споменати филозофи. Предложените генерализации се условни, но функционираат во рамките на овој текст.
12. DZORZ BARKLI 'Tri dijaloга između Hilasa i Filonusa', BIGZ, BEOGRAD, 1986; str 78.
13. DZORZ BARKLI 'Rasprava o principima ljudskog saznanja', BIGZ, Beograd, 1977; точка 89, str.97.
14. Нејасниот однос помеѓу трансценденталното и емпириското Јас е уште позначаен од политичка призма. Моите анализи за овој проблем најверојатно ќе бидат објавени во еден од следните броеви на 'МАРГИНА'.
15. JOHANN GOTTLIEB FICHTE 'ODREDENJE COVEKA' во 'ODABRANE FILOZOFISKE RASPRAVE', KULTURA, ZAGREB, 1956, str.67.
16. 'Јас, кое говори во книгата, никако не е писателот, туку тој сака, тоа да стане неговиот читател' - во предговорот на цит. изд.
17. стр. 95 од цит. изд.
18. JOHANN GOTTLIEB FICHTE 'OSNOVA CJELOKUPNE NAUKE O ZNANOSTI', NAPRIJED, ZAGREB str. 41.
19. Цитирано според MANFRED FRANK 'DERIDA O HEGELU', во DELO, JAN.FEB. 1992; Е. Тугендхат е јасен; 'што се однесува до мене, јас тука не можам да видам ништо' - ERNST TUGENDHAT, 'SAMOSVEST I SAMOODREDJENJE' S.S.O.S. BEOGRAD, 1989, str 37.
20. Изразот солипсизам овде треба да се сфати во контекст на приматот на Јас.
21. Е. Husserl 'KARTEZIJANSKE MEDITACIJE I', цит изд., точка 44, стр 116.
22. За жал, се поретки се 'општите места' кои нè водат директно (како, на пример, класната свест) во политичко-културен империјализам како претходно споменатите.
23. Овој модус на мислење, според ЛИОТАР, го овозможи Аушвиц - JEAN-FRANCOIS LYOTARD, 'POSTMODERNA PROTUMACENA DECI', NAPRIJED, ZAGREB, 1990; str.33. Меѓутоа, јасно е дека Ј. Хабермас не ги застапува тие идеи за кои Лиотар (најчесто индиректно) го обвинува.



илустрација: Matthew Richardson

• Hayes, P., Харнад, S., Perlis, D. and Block, N.
(1992) Virtual Symposium on Virtual Mind.
Minds and Machines 2 (3) 217-238.

- Виртуален симпозиум за виртуален ум
- Патрик Хејс, CSLI, Универзитет во Станфорд
- Стивен Харнад, Лабораторија за когнитивни науки, Универзитет во Принстон
- Доналд Перлис, Оддел за компјутерски науки, Универзитет во Мериленд
- Нед Блок, Оддел за философија и лингвистика, Масачусетски институт за технологија

Апстракт:

Кога извесни формални симболни системи (на пр. компјутерските програми) се имплементирани како динамички физички симболни системи (на пр., кога тие се стартуваат на компјутер) нивната активност може да се интерпретира на повисоки нивоа (пр., бинарниот код може да се интерпретира како LISP, LISP кодот може да се интерпретира како англиски јазик, а англискиот може да се интерпретира како разговор со смисла). Овие повисоки нивоа на интерпретативност се нарекуваат „виртуелни“ системи. Ако еден таков виртуелен систем може да се интерпретира како да поседува ум, дали еден таков „виртуелен ум“ е реален?

Ова е прашањето поставено на овој „виртуелен“ симпозиум, првобитно воден електронски помеѓу четворица когнитивни научници: Доналд Перлис, информатичар, се залага за тоа дека според компјутационалистичката теза, виртуелните умови се реални па според тоа Серловиот аргумент со кинеската соба потфрлува, бидејќи ако

Серл меморизирал и извршил еден програм кој би можел да го помине Тјуринговиот тест на кинески тој би имал втор, виртуелен ум што разбира кинески за кој тој бил несвесен (како кај повеќекратна личност). Стивен Харнад, психолог, се залага за тоа дека Серловиот аргумент е исправен, дека виртуалните умови се само херменевтички претолкувања, и дека симболите мора да бидат втемелени во реалниот свет на предметите, не само во виртуелниот свет на интерпретациите. Информатичарот Патрик Хејс се залага за тоа дека Серловиот аргумент потфрлува, но поради тоа што Серл вистински не ја имплементира програмата: една реална имплементација не смее да биде хомункуларна туку лишена од ум и механичка, како компјутер. Само тогаш таа може да изнедри ум на виртуелно ниво. Философот Нед Блок сугерира дека не постои никаков разлог свесното имплементирање да не е реално.

Клучни зборови: експеримент „кинеска соба“; Серл; Тјурингов тест; компјутационализам; функционализам; херменевтика; имплементација; ум; проблемот со останатите умови; роботика; семантика; втемелување на симболи; виртуелна реалност.

Блок: Пат, да решиш буквално почитуваш едно множество од правила е еден начин да се стане механизам кој е во состојба во која тој е предизвикан да ги „почитува“ правилата. Не е потребна кома. Ако поставиш прашање на англиски и Серл рече „замолчи“, имплементирањето е обелоденето како дефектно. Грешката не покажува дека воопшто нема имплементирање.

Хејс: Не се согласувам. Почитувањето на едно множество правила не прави од некого механизам кој извршува една програма. Токму ова е дистинкцијата што се обидувам да ја повлечам. Кога седнувам за да дебагирам некој код, преправајќи се како компјутер, минувајќи низ инструкциите внимателно, кодот не предизвикува да го правам она што тој го вели, на начинот на којшто еден компјутер го прави тоа. Твоите загрижени наводници околу „почитува“ се соодветни тука.

Ако Серл вели „замолчи“, се обелоденува дека не постои имплементирање, не дека постои погрешно. Ако беше второво, кога имплементирањето стана грешка? Кога тој се одзва на англиски? Но ова може да е сосема соодветно однесување за да ја заштити неговата долготрајна кинеска меморија, не грешка во почитување на програма, исто како што еден електричен компјутер може да го осветли својот екран штом ја допрете неговата тастатура додека зафатено работи нешто (однесување коешто не е вклучено во кодот кој во моментот го почитува, патем, но пониско во системот).

Допуштам дека поимот за „имплементирање“ што се обидувам да го експлицирам овде не е сè уште егзактен: но сигурен сум дека тој е повеќе, како она што компјутерхиите го подразбираат со извршување на една програма.

ЗА ОНА ШТО СЕ СМЕТА КАКО ИМПЛЕМЕНТИРАЊЕ

Харнад: Хејс покренува некои интересни моменти за она што се смета како имплементирање на една програма. Тој сугерира дека една програма бидува имплементирана (спротивно на псевдо-имплементирана) само под извесни услови и не поинаку, дури ако и „реалните“ имплементирања и псевдо-имплементирањата поминуваат низ истите чекори, оперирајќи според истите правила, на истите влезови, произведувајќи исти излези.

Ова се чини дека навистина ги пресвртува на глава Тјуринговиот принцип на еквиваленција и Тјуринговиот тест. Ако дистинкцијата на Хејс беше одржлива (јас очигледно се обидувам да покажам дека не е), тоа би значело дека (1) Тјуринговиот тест бил невалиден, бидејќи програмата што поминала наТТ можела да биде имплементира на „погрешен“ начин, и дури дека (2) Тјуринговата еквиваленција не била доволно еквивалентна, и покрај пресликувањето еден-еден, состојба во состојба симбол во симбол, правило во правило, помеѓу „реалното“ имплементирање и псевдо-имплементирањето бидејќи некои од овие пресликувања биле на некој начин „погрешни“.

Поконкретно, Хејс сугерира дека Серловото свесно одлучување при имплементирањето на симболичкиот систем, иако тоа резултира во една каузална реализација на сите состојби, регулирани од сите правила, е на некој начин погрешен вид на каузалност!

Се сомневам дека би било многу тешко да се најде принципиелен начин за отстранување на Тјуринг-еквивалентните и Тјуринг-неразликувачките имплементирања од овој вид без повикување на мистериозни специјални својства на ментално произведената перформанса на обата краја на потфатот: Тие веќе беа имплицитни (со право, според моето гледиште) во Тјуринговата интуиција дека би било арбитражно да се одрекува (едноставно бидејќи се испоставува дека е машина) дека еден систем има ментални состојби сè додека неговата перформанса е Тјуринг-неразликувачка од онаа на системот со ментални состојби. Но сега дури и да се двата системи доволно Тјуринг-еквивалентни за да се сметаат како имплементирање на истата програма, излегува дека зависи од нивното не вклучување како каузални компонентни потсистеми дали самите тие ќе имаат ментални состојби...

Хејс: Абакусите се пасивни: тие всушност не можат да извршат програма сè додека не им се даде мотор, запчаници, и сл.: со други зборови, сè додека не ги престориш во компјутер. Идејата за имплементирачка-независност на компјутационалното ниво не допушта тука да нема имплементирање, таа само сугерира дека како и да е имплементирана програмата тоа не е важно за разбирањето на тоа што таа прави.”

Харнад: Се согласувам дека има исто толку малку смисла да се нарече еден абакус имплементирање колку што има смисла да се нарече имплементирање еден компјутер кој не е вклучен или не извршува некоја програма. Но што е важно што управува со абакусот, сè додека таму постои физички систем, кој каузално чекори низ правите состојби? Со други зборови, се кладам дека Патнам (REF) го сметал системот за управување со абакусот како целина (без оглед дали движењата дирижирани од правила ги прави човек или машина како дел од системот) - или ако не, тој требало да го смета.

Хејс: Компјутерите всушност не ги читаат, почитуваат, или следат правилата. Попрво, кога едно „правило” се сместува во нивните процесори, тие се трансформираат во една состојба во која промените коишто можат соодветно да се интерпретираат како последица на правилото се предизвикани да се случат. Но, како што сите знаеме, нема во нив некое малечко човече кое чита и следи нешто, и сиот овој начин на зборување е само метафора која кој и да е со мало количество на компјутационална софистикација брзо учи да ја употребува соодветно.

Харнад: Се согласувам. Затоа да го напуштиме хомункуларниот говор за следењето на правилата и да зборуваме едноставно за еден систем кој каузално чекори низ правите состојби, под правите услови, каузално регулиран од страна на правите правила. Мене не ми е грижа што системот чувствува за правилата на еден или на друг начин.

Тоа треба да биде само делување во согласност со нив поради вобичаената физичка каузалност (зарем тоа не вклучува волја?). Велам, ајде да започнеме со еден едноставен случај. Да претпоставиме дека постои супер-едноставен абакус кој има само едно тркалце, поместено само еднаш (и интерпретирливо како говорната закачка „Животот е како феврек”). Има ли некаква разлика дали тоа движење е направено со помош на механичка направа или со прст на некој човек? Наместо тоа ако постојат доволно тркалца што можат да се движат и да се интерпретираат како аритметика, повторно, има ли некаква разлика дали тие се придвижени од човек или од машина? Во искушение сме да кажеме дека човекот може да престане а дека машината не може, но покрај фактот дека тоа не е точно, единствената разлика овде е дека човекот престанува по своја волја додека машината прекинува не по своја волја. Па што? Кога тие функционираат (а тоа може да биде со години во обата случаја), обајцата поминуваат низ истите состојби под истите услови, и на обајцата можеш да се потпреш и систематично да ги интерпретираш како да собираат. Освен ако неоправдано не претпоставуваме дека волјата е лажлива, двата система изгледаат еквивалентни за било кој непристрасен поглед.

Хејс: Поентата на ова е дека ако Серл, во неговата соба или со неговата огромна меморија, само поминува низ овие правила свесно, велејќи си дека ова е досадна работа и чудејќи се заради што е сето тоа, останувајќи притоа човек, тогаш јас би тврдел дека тој всушност не ја имплементира програмата, а ако програмата не се извршува, недостатокот од разбирање, доколку постои, не е од никакво значење за нашата компјутационалистичка позиција.”

Харнад: Не мислам дека даде каков и да е неарбитражен разлог за воопшто да го

направиш ова тврдење. Но да претпоставиме дури и дека овој арбитражен договор е постигнат; да претпоставиме дека, како што навистина е случај со повеќето научени вештини, меморизираната манипулација со симболи станала толку автоматизирана со вежбање што Серл може да ја изведе на ист начин како што при возење кола симултано води разговор на англиски, несвесен за своето возење: Би имало ли некаква разлика во тоа дали тој ја имплементира или не ја имплементира програмата за која ти би одрекол дека била имплементирана кога тој неа ја изведувал свесно? Ти сосема јасно одговараш на прашањето во пасусот наведен подолу, во кој е очигледно дека штом ти си повторно уверен дека Серл сигурно станал месечар, кој веќе не е во можност да ги одбие менталистичките атрибути кои што сме навикнати да ги проицираме на нашите невини компјутери (коишто не се во состојба да укажат дека нема никој дома и дека атрибутите се затоа лажни), тогаш проекциите повторно слободно протекуваат. Но главната поента на Серловиот мисловен експеримент е да покаже дека сето ова е само погрешно припишување!

Што да се возврати? Дисквалификувај го сведокот додека заспива при читањето на листата, потоа со сигурност припиши му го она што најпрво ти доаѓа да му го припишеш! Хејс: Сега, можеби Серл толку добро ги меморизира симболите и правилата за манипулација, или нешто чудно се случува во него, така што тие стануваат, како да се (уште метафори, но немаме алтернатива на ова СФ копно) на некој начин „компајлирани“ во Серловскиот интересен „код“. Ах, сега, мора да прифатам, тој навистина ја извршува програмата. Но сега, кога некој зборува со него кинески, Серл запаѓа во еден вид кома: сета негова волева моќ му е одземена а нешто ја презема неговата свест и поголемиот дел од неговите телесни функции. Најпосле, Тоа мора да зборува, затоа му треба барем неговата вилица и вокалниот тракт, Тоа мора и да слуша, затоа му треба неговиот перцептивен кортекс и ушната школка, му треба и неговото внимание, затоа најверојатно ќе преземе и дел од неговата мозочна кора. Според тоа многу малку од неговиот нервен систем ќе остане неизменет, и јасно е сега дека приказната за поделената личност ќе биде тука интуитивно најплаузибилна. Секогаш се чудев што ќе се случи ако го запрашаш ова нешто, на кинески, што тоа има во левиот хеб од панталоните. Дали тоа ќе нема поим за панталони? Или Серловата рака испитувачки ќе се спушти надолу без да знае зошто?”

Харнад: Ова сценарио, како што сугерирав претходно, е чист СФ: Тоа е херменевтички ходник од огледала што ги залажуваат луѓето после премногу долго време потрошено на претолкувања на „виртуелни“ системи коишто не можат да дадат отпор (Харнад 1990b). Но дозволете ми да ве потсетам дека оваа мистериозна моќ и оваа двојна персоналност се замислени да произлезат чисто како консеквенца на меморизирање а потоа автоматизирање на група симболи и правила за нивно манипулирање (попрво одошто како консеквенца на сексуални злоупотреби во младоста или хистерична персоналност кои што се нормални причини за безредието на повеќекратната персоналност)! Фразата „компајлирање во интересен код“ е само себеисполнувачка фантазија, бидејќи доказниот материјал, ако не е арбитражно исклучен од игра, покажува дека меморизирањето на кодови и правила и изведувањето на со правила регулирана манипулација со симболи, едноставно не се доволни да ги дадат овие мистериозни ефекти, иако тие се доволни да дадат совршено исправно имплементирање. (А ефектите мора да бидат навистина мистериозни за да се справат со роботичкиот предизвик (deixis) за делување врз светот (како со прашањето за левиот хеб на панталоните); на крај, Тјуринговиот тест (ТТ) е само симболи-во/симболи вон процедура, со оглед на тоа што штотуку привиканата „деиктичка“ моќ би имала потреба од симболичко втемелување. Но тоа е сосема нова приказна што се повикува на Тјуринг-неразликувачките симболички и роботички способности (Харнад 1989).)

Хејс: Еве еден тест: Да претпоставиме дека го прашуваш нештото за нешто на кинески, и додека чекаш одговор, набрзина го прашуваш на англиски, „Како оди?“. Сега, дали Серл вели нешто како „Замолчи, се обидувам да одам по трагата на сите овие проклети правила,“ или нештото постапува како говорник на кинески кој не разбира англиски? Ако му кажеш на тоа/нему, „ајде на кафе, батали го сето тоа следење на правила“, дали е можно Серл да се согласи и да се откаже од разгледувањето на прашањето на кинески? Или тој нема да те разбере, и можеби ќе те праша, на кинески, какви тоа чудни звуци испушташ (или можеби тоа целосно ќе те игнорира, бидејќи цело време

размислува за одговорот на твоето претходно прашање)?”

Харнад: Се надевам покажав дека ништо не може да им се врати на овие прашања освен кога веќе се откажавме од системот, моќта да им се спротиставиме на фантазиите коишто инсистиравме да ги проицираме врз него.

Хејс: (Ова е) тврдење за имплементирања на програмата наспроти чистите симулации на едно имплементирање, од оној тип што некој може да го направи со молив на хартија кога сака да дебагира: да видиме, х стана 17, затоа повикај ја процедурата move-hand-right со овие параметри, Хм, ... Тоа не е имплементирање а тоа го прави Серл во собата. Дури и ако е прашањето за неговото разбирање на нешто умесно за расправата, тогаш тој не е централен процесор .”

Харнад: Всушност, би рекол дека активноста на некој човек кој прави кулинарски формални пресметки со молив и хартија би можела да е поинакво имплементирање (иако краткотрајно) на истата програма како она изведено од калкулатор (ако ги употребува истите рецепти). (Ако напамет правам математика без да ја разбираам, имајќи ги запаметено правилата за манипулација со симболи, дали „виртуелниот ум” во мене разбира?) Едно имплементирање има потреба само од чекорење низ вистинските симболички состојби според вистинските правила. Ни малку не е важно дали сè или само дел од него размислува или не, кога постапува така. Што значи да се имплементира една програма би требало да може да се дефинира без какво и да е упатување на менталното на еден или на друг начин. А каква каузална форма презема имплементирањето е ирелевантно, и тоа сè додека тоа презема каузална форма. Менталното доаѓа во многу нешта подоцна (ако воопшто доаѓа), не како негативен критериум за она што се смета за имплементирање, туку како позитивен критериум за она што би можело да се смета за ум. (...)

Харнад: Хејс сака да го дисквалификува Серловото сведоштво за неразбирањето кинески затоа што Серл не е соодветно имплементирање (додека не затапи и не биде преземен од Силата како нуспроизвод на придвижувањето). Перлис сака да го дисквалификува Серловото сведоштво затоа што тој сведочи за погрешно „ниво” (Сведоштвото на кинески го претставува вистинското ниво). И Хејс и Перлис имаат само една цел, без оглед дали се свесни за тоа или не: да најдат основа за обезвреднување на секое негативно сведоштво за да можат безбедно да ѝ се вратат на менталистичката интерпретација на „виртуелниот” систем - интерпретација којашто самиот виртуелен систем никогаш нема да ја избори затоа што еден симболички систем мора „по дефиниција” да е способен да ја понесе целосната тежина на една систематска интерпретација. Таков е зафатот на херменевтичкиот круг.

Мојата сопствена препорака е да се шифрираат (во за нас непознати кодови) сите виртуелни системи кои сме во искушение да ги интерпретираме менталистички: тие да се редуцираат на Серловите бесмислени чкртаници во нашите сопствени умови, а потоа да бидат спремни за повторно да им се влее значење во оној степен во кој покажуваат кохерентна каузална (роботичка) поврзаност со реалниот свет на објекти и состојби на нештата на кој нивните симболи можат систематски да бидат интерпретирани дека се однесуваат. Еден таков систем (ако го поминал ТТТ) би бил навистина втемелен: Ништо виртуално во врска со него.

Хејс: Ах, Стивен, знаев дека никогаш не требаше да се согласам да започнам расправа со тебе јавно! Да видиме дали можам да ти вратам и тоа убедливо. Ќе биде итро, бидејќи како што кажав на почетокот не е лесно јасно да се изложи мојата позиција; се обидувам да ги артикулирам интуициите коишто имаат свој корен попрво во техничките работи кои сметам дека не се претходно грижливо артикулирани (иако, иронично, твојата ТТ/ТТТ дистинкција најмногу им се приближува, затоа зошто се расправаме? Но добро, не е важно ...), и лесно е оваа кршлива - но круцијално значајна - интуициска пумпа да се разбие на парчиња до „обична” интуиција којашто Серл така упорно ја експлоатира користејќи „интуитивни” описи за тоа како компјутерот работи.

Ја имам на ум следнава дистинкција. Што е она што ги прави компјутерите компјутери - што е она што го прави нивното постоење револуционерен фактор во нашето општество, што ги прави толку вредни за да се трошат многу пари на нив - дали е тоа што тие се машини чие однесување е предизвикано на систематичен начин со помош на значењата на симболите коишто ги внесуваме во нив.

Ниедна поранешна технологија немала таква несекојдневна способност, и едно такво

својство сè до неодамна би се сметало едноставно како невозможно, или произлезено од некоја нова чудотворна сила на физичкиот свет (или од некакви натприродни способности). Машината која можела да игра шах имала хухе во неа, и тоа било откриено. Тоа објаснува се: способноста за играње шах била во неговата глава. Но нема никого внатре овој Мас2 на кого чукам овде; неговите способности да прави она што ќе му речам се некако отелотворени со начинот на којшто е изграден. Тој е навистина машина. (...)

Постои хардвер, физичка машина којшто е предизвикана да отвора и затвора електрични кола на посебен начин со шема од битови кои повремено пристигнуваат во неговите влезни единици. Забележи, ова не е „читање и почитување на инструкции“: Тоа не е никакво читање ни почитување. Тоа е едноставно некаков збир од кола кои што оперираат според јасните и едноставни физички закони исто како и кој и да е друг дел од физичкиот свет. Машината секако не ги разбира нејзините влезни податоци во која и да е разумна смисла на зборот „разбира“.

Тоа е она што го подразбирам со „имплементирање“. Тоа е механизам, физички имплементирана, механичка, каузална машина која што ја извршува програмата. Таа не мора да има во себе мало човече ... (...)

превод: Жарко Трајаноски

Извадок од книгата „In Search of the Person” од Michael A. Arbib

ЧОВЕЧКА И ВЕШТАЧКА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА

Мојот одговор на прашањето „Можат ли машините да продуцираат интелигенција?” и нему сличното „Може ли да се даде натуралистичко објаснување на човечката интелигенција, без повикување на некакви нематеријални и вонвременски Ум и Душа?” - ќе се состои од два дела. Прво, јас ќе прифатам дека денес ВИ е ограничена. Второ, ќе се спротиставам на некои филозофски забелешки дека ВИ во принцип е невозможна. Сепак, кога ја разгледуваме интелигенцијата in abstracto наспроти она што е специфично човечко во начинот на кој ние се сметаме за интелигентни, јас ќе тврдам дека би морал да се земе во обзир начинот на кој ние сме отелотворени, почнувајќи со фактот што поседуваме физички тела и завршувајќи со тоа што сме членови на човечко општество.

Филозофот Хон Серл со својот мисловен експеримент со Кинеската Соба се обиде да покаже дека најмногу што можат компјутерите е да симулираат интелигенција но не и да бидат вистински интелигентни. [...]

На прв поглед неговиот „доказ” изгледа убедлив. Но тогаш Серл почнува да им одговара на своите критичари. Замислете дека наместо наместо симболите кои ги внесуваме во компјутерот да поставиме камера, и влезот во компјутерот во тој случај е ТВ слика. Замислете уште дека на излезот наместо да дава симболи, компјутерот да може да придвижува разни ефектори, значи да биде робот. Потоа додаваме сè повеќе и повеќе комплексни податоци во системот. Дури и ги заменува компјутерските кола со електронски аналогони на невронските мрежи. Со секој чекор, тврди Серл, компјутерот сеуште само ќе симулира вистинска интелигенција. Ова ме потсетува на една класична анегдота за Норберт Винер, „таткото” на кибернетиката (поранешна инкарнација на когнитивната наука). Винер верувал дека го решил познатиот математички проблем од 19. век - Римановата хипотеза - и група математичари од МИТ и Харвард дошле за тој да им го изложи доказот. Набргу по почетокот на предавањето, таблата била исполнета со фуриеови серии и дирихлеови

фотографија: Magu* (flickr)

интегралите. Но како што минувало времето тој сè помалку пишувал на таблата а сè повеќе цупкал и се шетал наваму натаму, пуфкајќи со пурата. На крај, го прекинал предавањето и рекол: „Не е добро, не е добро, премногу сум докажал. Сум докажал дека не постојат прости броеви!“. Тоа е и мојата реакција на Серл; „Не е добро, не. Си докажал премногу. Си докажал дека дури и ние не можеме вистински интелегентно да се однесуваме!“.

Забележете дека Серл не порекнува дека може да има натуралистичко објаснување за Умот и Свеста, но тој сака да покаже дека само компјутер со иста биохемиска структура како мозокот може да биде интелегентен. [...]

На денешните системи за ВИ можеме да гледаме како на една точка во еволуцијата на ВИ (споредено со еволуцијата на природната интелигенција, од амебата до човекот). Можеме да кажеме дека денес ВИ системите можат да покажат само ограничени аспекти на интелигенцијата, но не можеме да видиме никаков доказ против континуираниот развој на овие системи, сè до точката кога ќе може да се каже дека тие покажуваат интелигенција со сите длабоки конотации на овој термин. Сепак, јас би сакал да го бранам ставот дека има нешто посебно во начинот на кој ние луѓето сме интелегентни. Веќе го дискутиравме преминот од чисто формален систем за симболна манипулација до систем кој е во интеракција со надворешниот свет. Речникот, на пример, може да ви каже што е тоа книга само во ограничена смисла - преку дефиниција на поимот со други зборови. Ако не ги знаете сите тие зборови ќе ја погледнете и нивната дефиниција и.т.н. Речникот никогаш не излегува од таа голема „мрежа на зборови“. Но вие почнувате да го разбирате новиот збор барем до некој степен, затоа што доволно од другите зборови веќе сте ги чуле во вашето минато искуство. Доаѓате до разбирањето на зборот книга до таму да можете да ја препознаете кога ќе ја видите. Но ова препознавање не е ограничено само на именувањето на објектот. Вие исто така знаете дека можете да ја земете во раце книгата, да ја

прелистате, читате и да ги гледате сликите во неа; знаете и дека можете да научите нешто или да се забавувате читајќи ја. Ние (луѓето) одиме понатаму од формалните структури и семантичките мрежи на ВИ и го вгнездуваме нашето знаење во интеракциите со светот што нè опкружува. [...]

Со ова, да се потсетиме на Шајлоковата страсна одбрана на неговата човечност:

„Нема ли Евреинот очи? Нема ли тој раце, органи, зафатнина, сетила и страсти? Хранет од иста храна, рануван од исто оружје, од исти болести легнат, со исти лекови излекуван, стоплен и измрзнат од исто лето и зима како и Христијаните! Ако нè раните нема ли да крвариме? Ако нè скокоткате да се смееме нема ли? Ако нè отруете нема ли да умреме? Ако ни згрешите нема ли да се одмаздиме?“

Шекспир, Венецијанскиот Трговец,
Чин 3, Сцена I

Ова е реалноста на човечкото суштество во која нашите животи се вкоренети. Неговото искуство го прави Шајлок човек. [...] Уште еднаш повторуваме дека теорија која го разгледува умот како нешто бестелесно ја фалсификува природата на нашиот когнитивен живот. [...]

Геделовата теорема и улогата на логиката

На почетокот на овој век, филозофите и математичарите се занимавале со прашањето дали постои таков формален логички систем во кој тргнувајќи од аксиомите и дадените правила за изведба, би можела да се изведе секоја теорема, секое вистинско тврдење (и ниедно лажно) за аритметиката, сè она што би можело да биде вистина за операциите на собирање и множење на броевите, и.т.н. Гедел (Goedel) 1931. год. проучувал логички системи кои биле адекватни, во смисла дека имале доволно експресивна моќ да ги изразат вистинитите тврдења во аритметиката, независно од тоа дали можат да се докажат, и кои биле конзистентни во смисла да не може во таков систем да се докажат и некое тврдење и неговата негација. Во 1931. год. Гедел ги осуети очекувањата на многу еминентни научници, од Хилберт до Расел, со тоа што докажува дека секој систем кој е адекватен и конзистентен мора да е и некомплетен, што значи дека секогаш ќе има вистинити тврдења што можат да се изразат (напишат) но не можат да се докажат - ниту тврдењата ниту нивната негација. Овој резултат имаше огромна важност во филозофијата на матема-тиката, но некои филозофи, на пример Лукас, се обидоа да го применат и во филозофијата на умот, тврдејќи дека тој резултат покажува дека машините не можат да мислат. Ова е еден бизарен пристап, бидејќи теоремата на Гедел може да се примени само на модели на умот кои се базирани на машини чие цело знаење е кодирано во логички изрази, и во кој модел единствените „ментални операции“ би се состоеле од стриктни изведувања на формули само од информацијата кодирана во системот од самиот почеток. Но сите когнитивни научници би се согласиле дека, еден „добар“ модел на умот би требало да биде отворен за нови искуства. Една базична работа при моделирањето на

менталните активности е да ја разбереме нашата способност да учиме од нашите грешки. Но ако правиме грешки, ние сигурно сме го пробиле ограничувањето за конзистентноста. Секако, направени се машини на кои се имплементирани алгоритми за учење, и Геделовата теорема не зборува ништо за нивните ограничувања. Да погледнеме на ова и од друг агол. Геделовата теорема за некомплетноста вели дека ако се тргне од конзистентни аксиоми и ако се применуваат правилата за изведба, тогаш множеството теореми што можат да се изведат ќе биде некомплетно во смисла дека ќе останат вистинити теореми кои не се докажливи. Но, во извесна смисла, суштествата кои живеат во реалниот свет мораат да бидат „комплетни“. Често, тие не можат да го одложат моментот на донесување на одлука за тоа каква акција е потребна во дадена ситуација. Ако, на пример, преминуваме преку улица и ни наидува некоја кола, нема да можеме долго да опстанеме ако ни треба долго време за докажување на некоја теорема, пред да одлучиме дали е вистина или не, дека најдобра акција во тие околности е да останеме каде што сме или да скокнеме настрана. Како суштества во реалниот свет, ние мораме да донесуваме многу одлуки во рамките на извесни временски ограничувања. Значи тие ограничувања нè принудуваат на некаква форма на комплетност. [...]

Сега, Геделовата теорема може да се сфати на следниот начин: ако нашите (човечките) акции во некоја смисла ја опфаќаат комплетната логика, тогаш таа логика мора да е неконзистентна. Значи јас велам дека она што теоремата на Гедел имплицира во врска со формалните модели на умот е следното: ако мора да се донесуваат одлуки тогаш сигурно е дека некогаш ќе се донесуваат и погрешни одлуки. Оваа забелешка, јасно, не е здрав критериум за разликување на човекот од машината.

Бев малку сатиричен кога говорев за чисто логичките модели на човечката интелигенција, со „ментален живот“ сведен на изведување заклучоци од формални искази. Но, не сакам овој напад да биде разбран како отфрлање на логиката. Јас не гледам на логиката како на *si ne l'ua pop* за човечката интелигенција, но таа секако е еден важен граничен случај на нејзин модел. Сакам да сугерирам дека луѓето не живеат според некои ригорозни правила туку донесуваат одлуки кои изгледаат разумни во дадени околности. Земете го овој пример на логика од секојдневниот живот. Едно правило за изведување во формалната логика изгледа вака: ако тврдењето „А или Б“ е вистина и ако знаеме дека „не А“ е вистина тогаш можеме да изведеме заклучок дека „Б“ е вистина. Сега замислете го следното сценарио: Јас секогаш си ги оставам наочарите за сонце во спалната (А) или во кујната (Б). Погледнувам во спалната и бидејќи не ги наоѓам таму „А“ е погрешно, значи заклучувам дека „Б“ е точно, т.е. наочарите се во кујната. Одам во кујната и не ги наоѓам ни таму. Да заклучиме ли сега дека темелите на логиката се разнишани? Не, ние заклучуваме дека логичките правила од овој тип, иако се корисни во извесни формални ситуации,

ни обезбедуваат само прва апроксимација на нашата секојдневна логика. [...]

Во секојдневниот живот, ако не ги најдам наочарите ниту во спалната ниту во кујната јас ќе пребарам по мојата меморија или по околината малку пошироко, и ова „пребарување“ не мора да може да се опише со стриктна примена на логичките правила. Така дури и тврдењето дека логичките изведувања се еден граничен случај на човековиот процес на одлучување е во некоја смисла претерано. Човековото одлучување е вгнездено во мрежа од шеми, така да еден соодветен процес базиран на такви шеми од кооперативни пресметки, подобро од логиката го карактеризира менталното поведение.

Теорија на Шемите

Погоре зборував за тоа дека когнитивната наука има три компоненти: вештачката интелигенција, теориите за мозокот и когнитивната психологија. Но, мора да се признае дека повеќето истражувачи во когнитивните науки немаат голем интерес во истражувањата на мозокот, и дека нивната работа е главно во спојувањето на ВИ и когницијата со симболната манипулација и посебно со лингвистиката. Наспроти ова, во мојата работа се обидувам да ги разберам нашите лингвистички способности како цврсто врзани со нашите базични способности за перцепција и интеракција со светот. Терминот „теорија на шемите“ го користам да го означам овој правец во когнитивната наука, и изразот „шема“ овде е употребен за да значи основна функционална единица на акција и перцепција. [...]

Историјата на „шемите“ започнува од Емануел Кант, а можеби и порано, но јас сакам да започнам со изложување на работата на еден истражувач од почтокот на веков, Сер Хенри Хед (Henry Head) еден од оние среќни луѓе чии имиња асоцираат на нивната професија.

Хед и Холмс 1911 год. го изложиле концептот за шема на телото. Човек со оштетување на еден страничен мозочен резен може да го изгуби целиот осет за спротивната страна на телото, и тоа не само во смисла да не реагира на болните стимули туку и целосно да ја игнорира таа половина од телото, заборавајќи дури и да го облече. Истотака, човек со ампутиран екстремитет но со неоштетен соодветен дел од мозочната кора, може да доживува бројни „осети“ од фантомскиот екстремитет. Значи дури и на ова базично ниво - нашето знаење за структурата на нашето тело - нашиот мозок е одговорен за конструирање на таа реалност за нас. Нашето се поголемо научно разбирање за тоа знаење нè носи далеку од тврдењето дека нешто е очигледно затоа што така ни вели здравиот разум. Еден од студентите на Хед, Фредерик Бартлет (Frederick Barlett) ја објавува 1932 год. статијата Remembering. Таму Бартлет забележува дела кога луѓето раскажуваат претходно чуени или прочитани приказни, сеќавањето за приказната не е базирано во буквална збор-за-збор реконструкција на прочитаното/чуеното туку на меморирање

на приказната во термини на сопствени интерни шеми, и потоа со барање на зборови кои ги опишуваат истите. Овие идеи нè припремаат за работата на Кенет Креиг (Kenneth Craig) кој во статијата *The Nature of Explanation*, 1943 год., го гледа мозокот како „модел“ за реалноста, таков да кога препознаваме нешто во околината, ние го „гледаме“ тоа преку нешта што ќе ја водат нашата интеракција со тој објект. Секако, нема гаранција дека тој процес е секогаш непогрешлив, и дека интеракциите со објектот ќе бидат онакви какви биле очекувани. Но поентата овде е дека ние не ги препознаваме објектите како лингвистички животни, едноставно именувајќи ги, туку како животни со тела. Јас ќе го употребувам терминот шема за градивните елементи на овие модели кои ја водат нашата интеракција со светот околу нас. Кога нашите очекувања ќе се покажат лажни, нашите шеми се менуваат и ние учиме. Подоцна доаѓаат автори како Ричард Грегори (Richard Gregory), Доналд Меккеј (Donald MacKay) и Марвин Мински (Marvin Minsky) кои го надградуваат овој концепт за интерен модел на светот, првин во кибернетичката традиција за потоа да го развијат поимот за репрезентација, централен поим за денешната работа во ВИ. Еден од најпознатите корисници на терминаот шема е Жан Пијаже (Jean Piaget), швајцарски психолог кој работел на психологијата на развојот и генетичката епистемологија. Тој го следи когнитивниот развој на децата кој почнува со основните шеми што ги водат нивните моторички интеракции во светот, преку нивоата на постапна апстракција кои водат до јазикот и логиката и на крај до апстрактната мисла. Пијаже зборува и за асимилација, способност смислено да се интерпретира ситуација со користење на множество достапни шеми во тој момент, како и за акомодација процес во кој множеството шеми може да се менува кога не се исполнети очекувањата базирани на очекувањата. Овие процеси во индивидуата потсетуваат на начинот на кој науката е водена од прагматичкиот критериум за успешна предикција и контрола. Научните теории се менуваат постојано така да се прошири опсегот на феномени кои тие ги помагаат да ги разбереме. Вреди да се забележи дека во овој процес може да дојде до онтолошки револуции, во нашето разбирање на реалниот свет како преминот од детерминистичката реалност на Вутновата механика во инхерентно пробалистичката реалност на квантната механика. Бројни се трудовите во кибернетиката и ВИ каде се користат термини како: рамки, шеми, сценарија, во опишувањето на процесот на репрезентација на знаење. Во мојата истражувачка група ние ги употребувавме шемите за да обезбедиме функционално ниво за анализа на процесот што се одвива во мозокот на животното за време на сензорно-моторната координација; за да ги опишеме меѓунивковските програми кои посредуваат помеѓу визијата и допирот и контролата на движење на роботот; во формалните модели на процесите на учење и генерирање природен јазик. [...]

Може да биде корисно да ја споредиме употребата на зборот шема со начинот на кој се употребува зборот програм во

информатиката. на пример, можеме да препознаеме дека она што работи некој програм е собирање на некоја низа броеви или инверзија на листа. Но ако се обидеме да го опишеме програмот комплетно, со сите имплементациски детали, запаѓаме во тешкотии. Дали мислиме програм во FORTRAN, PASCAL или програм во LISP? Дали мислиме сериски или паралелен програм. Во информатиката нема единствена апстрактна дефиниција за програм. Сепак, ние ги препознаваме општите места во некое множество програмски типови така да кога развиваме нови програми ние го користиме знаењето собрано до тој момент. Тоа би бил мојот став и за теоријата на шемите. Подетално, би рекол дека шемите се програми кои ги задоволуваат следните критериуми:

1) тие служат и за репрезентација на перцептивните структури и како подсистеми за дистрибуирана моторна контрола;

2) шемите можат да бидат актуелизирани (instantiated). Можеме да имаме шема која го репрезентира нашето генерално знаење за столови, но ќе ни требаат неколку инстанци од таа шема, секоја соодветно нагодена, за перцепција на неколку различни модели на столови;

3) програмите се изведуваат конкурентно. За разлика од повеќето денешни компјутери кои изведуваат серии наредби една по друга, нашата претпоставка е дека мозокот поддржува истовремено (конкурентно) изведување на повеќе шемии, на пример, за препознавање на различни објекти или планирање и управување на различни активности. [...] („Just because the brain looks like a bowl of porridge doesn't mean it's a cereal computer")

Така, називот „теорија на шемите” (ТШ) не се однесува на некаков дотеран и општоприфатен формализам со горенаведените карактеристики, туку поточно кажано покрива бројни обиди на мои колеги и студенти кои работат во овие генерални смерници. За работата во ВИ, вклучително нашата работа во компјутерската визија и роботиката, битна е дефиницијата на шемите како програмски единици со споменатите карактеристики но уште и со додатните барања за едноставност и ефикасност на нивната имплементација. Во работата на теориите за мозокот и когнитивната психологија шемите служат како поврзувачко ниво меѓу однесувањето на единката и невронскиот супстрат. Тие ни помагаат да го расчлениме општото поведение на организмот на начин кој ни дава подлабок увид во емпиричките податоци од психологијата и невронауките. Еве неколку примери:

Мојот покоен пријател Роландо Лара и јас ја развивме ТШ при нашето истражување на невромеханизмите за визуелно-моторна координација кај жабите и кај други водоземци.. [...] Ова е делот од теоријата кој говори за рутини за препознавање на облици, моторички рутини и нивна компетитивност и кооперативност.[...]

Друг допринос кон оваа теорија дојде од работата на програмирањето на движењата на роботска рака. Какви

шеми се потребни овде? Какви сензорни информации имаме? Како тие треба да се трансформираат? Кога јас посегнувам да дофатам нешто, во исто време ја насочувам раката и ја доведувам во положба што зависи од тоа каков е предметот што сакам да го земам. Значи и овде имаме конкурентна активност на повеќе шеми. Прашањата се следните: кога некоја шема завршува со работа и активира некоја друга шема? Кога две шеми треба да се активираат истовремено? Во овој случај би рекле дека има две шеми, една за движење во правец на предметот и друга за поставувањето на раката сопоред неговата форма. Тие се активираат истовремено но за нивната работа да успее секоја треба да ја добие соодветната информација (за правецот и обликот на предметот респективно). Ако продолжиме натаму можеме да ги анализираме овие две шеми на подшеми одговорни за примитивните придвижувања на секоја група мускули на раката и.т.н. [...]

Во друга студија со Хејн Хил (Jane Hill), направивме попијажеовска работа. Набљудувавме како двегодишно дете учи да зборува и дадовме теорија за тоа како шемите на детето можат да ја репрезентираат неговата способност да го учи јазикот. [...] Бевме во можност да дадеме каузални објаснувања кои генерално се во согласност со наодите на Пијаже но кои даваат подобар увид во механизмите што стојат зад процесот. Од овие примери може да се наслути како ТШ се развива кон тоа да ни даде когнитивна наука која ќе може да се справи со проблемите на човековата перцепција и движење како и јазикот и учењето. [...]

Клучниот концепт е циклусот на акција-перцепција, кој луѓето не ги гледа како суштества стимул-одговор кои пасивно чекаат на некој стимул за да продуцираат соодветен одговор. Наместо тоа овде во секој момент постои множество на активни шеми изградени од шемите кои го репрезентираат нашето „знаење” и кои ги одразуваат нашите тековни цели и состојби. Ова множество на шеми ги води нашите акции но повратно и се ажурира кога акциите ќе доведат до нови перцепции; интеракцијата на настани и очекувања го контролира процесот на акомодација при кој нашата целосна мрежа на шеми се ажурира и проширува.

За да бидам поконкретен, нека го разгледаме VISIONS, проект од областа на компјутерската визија кој го водат моите колеги Ален Хенсон (Allen Hansonn) и Едвард Рајзман (Edvard Riseman). На влезот на компјутерот доаѓа кодирана фотографија во боја, снимена на отворено и на која можат да се видат дрвја, куќи, трева, небо и.т.н. Како сега можеме да го научиме компјутерот да ги препознава овие објекти на фотографираната сцена и точно да означи кои регион на фотографијата им кореспондираат? Првиот чекор се вика сегментација и во него целата површина се дели на сегменти кои се кандидати за различни смислени целини на сликата. Показатели при овој процес можат да бидат, на пример, дисконтинуитети во бојата и текстурата. За жал, дури и најдобрите вакви процедури на „ниско-нивовска” визија

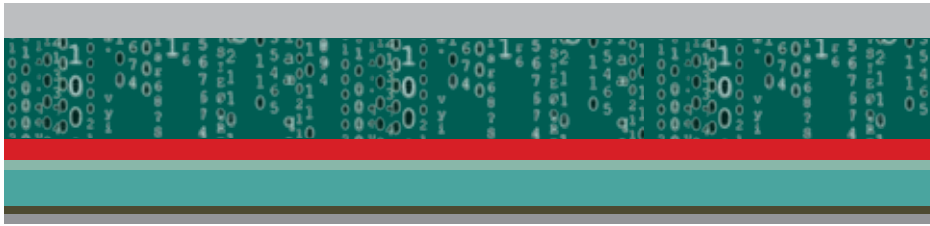
не можат да доведат до перфектни резултати: можеби некоја сенка на увидот ќе биде интерпретирана како раб меѓу два различни сегменти на сликата; или ако зад покривите на куќите гледаме црвеникав залез на сонцето, компјутерот нема да може правилно да ја изврши сегментацијата на црвените покриви од небото. Во тој момент нему му се потребни програми од „високо-нивовска“ визија кои ќе активираат перцептивни шеми кои содржат знаење за објектите што би можеле да се појават на фотографијата. Синкаст регион во горниот дел на сликата би можел да биде небо; неколку региони кои составени даваат правоаголна форма би можеле да бидат добри кандидати за врата или прозорец; дел од паралелопипед може да биде кандидат за покрив и уште ако над него има регион кандидат за небо, а под него регион кандидат за прозорец, тогаш на хипотезата дека разгледуваниот регион е покрив и се припишува голема веројатност. Програмот за машинска визија не е се-или-ништо процес. Некои региони можат да бидат групирани или раздвоени на еден или друг начин. На различни интерпретации им се припишуваат различни веројатности. За време на работата на програмот имаме пресметки на веројатностите на различни хипотези, при што некои веројатности растат а други опаѓаат така да на крајот имаме кохерентна интерпретација на целата слика. Мојот став е дека сличен процес се одвива и во мозокот каде различни подрачја - секое составено од милиони неурони кои симултано работат - соработуваат за да управуваат со целокупниот тек на нашите акции. Онаа што сакам да го сугерирам е: за смислено да интерпретираме дадена ситуација ние повикуваме стотици шеми од нашето „множество на шеми“ и дека искуството собрано преку целиот наш живот, вештините и општото знаење, нашите сеќавања за различни случки, може да е кодирано во таква лична „енциклопедија“ од илјадници шеми, збогатена и од вербалниот домен за да инкорпорира и репрезентации на акции и перцепции, мотиви и емоции, лични и социјални интеракции и на крај, на јас-ството. Значи, преку овие стотици и илјадници шеми јас нудам натуралистичко објаснување на осетот за јас, кој е вгнезден во просторот и времето. Сепак, за многу луѓе ова бара одговор на следното прашање: може ли ова огромно множество на шеми (или милијардите неврони) да работат кохерентно за да произведат личност, свест и јас-ство.

Редукционизам

На претходното прашање ќе му пријдам преку критика на редукционизмот кој е обид да се сведат законите од една наука на закони од друга како што на пример дел од хемијата може да биде објаснет преку законите на физиката. Је почнам со преглед на едностраначниот редукционизам, кој во нашиот случај би тврдел дека сите закони на менталниот се изводливи од законите на физичкиот мозок и дека постои основна наука, нека биде тоа неврофизиологијата, од каде може да

се изведе целата психологија, само кога би ги направиле потребните пресметки. Нека видиме низ пример дали ваков еднонасочен редукционизам евозможен дури и во рамките на физиката. Да ја земеме на пример статистичката механика која ги објаснува својствата на гасовите со соодветно усреднување на взаеMODEјството меѓу милијардите градивни честички. За да се спроведе овој процес на објаснување мораме да бидеме водени од феномени кои се обсервираат на макрониво. Некои феномени, како оние кај фотоелектричниот ефект или спектроскопијата не можат да се објаснат во термини на микрофизиката и бараат редефиниција на физичките теории. Во други случаи, како во модерните истражувања на магнетизмот, не сме принудени да даваме нови микротеории, но мораме да направиме нови анализи на статистичките својства и флукуации за да видиме како опсервираните феномени можат да се изведат од теориите за подолното ниво. А ова може да доведе до парадокси како што усреднувањето нè носи од реверзибилната Њутновска механика во ирреверзибилната термодинамика. Она што првин изгледаше чиста дедукција од микро во макрониво изгледа дека повторно ја промени нашата онтологија. Резултат на овие процеси - и новите претпоставки за микронивоата и новите методи за дедукција и апроксимација одоздоланагоре - ни дозволуваат да конструираме нови реалности во макросветот како што се компјутерските кола и атомската бомба. Значи гледаме дека ни едно множество закони кои се изведени на едно ниво не можат да служат како крајни арбитри за она што ја образува реалноста на друго ниво на опсервација и контрола. Ова нè наведува на поадекватен концепт за двонасочниот редукционизам каде двете науки, статистичката механика и термодинамиката на пример, се модифицираат во обидот за редукција за да доведат до нова наука која ги проширува нејзините прередуктивни компоненти и не може да биде сведена ниту на една од нив. Овој двонасочен редукционизам е контекстот во кој јас ја гледам когнитивната наука: ние не тврдиме дека имаме комплетна теорија на невроните или шемите на која, кога само би можеле да ги извршиме сите пресметки, би можеле да сведеме сè што се знае за човечката когниција. Поточно би било да се каже дека ние ги гледаме теоријата на шемите и когнитивната наука во еволутивен процес како одговор на критиките за ограниченоста на нашето досегашно разбирање на умот и личноста.

превод: Георги Стојанов



Journal of Experimental & Theoretical Artificial Intelligence
vol. 4. num. 4. Oct-Dec 1992.

PATRICK J. HAYES, KENETH M. FORD и
JACK R. ADAMS-WEBBER

Човечко размислување за вештачката интелигенција

Апстракт. Неодамна, неколку автори (Searle, Penrose, Rychlak) сугерираа дека вештачката интелигенција (AI) е потфат осуден на пропаст. Во неговата нова книга, „Вештачката интелигенција и човечкото размислување“, Joseph Rychlack повторува многу од аргументите на претходните критичари, и на нив додава неколку сопствени. Во овој текст, земајќи го Rychlack како симптоматичен за ова ново антикомпјутерско интелектуално движење, одговараме на тие аргументи бранејќи ја AI и теоријата на персонален конструкт од дел на недоразбирањата и нејасностите коишто таму ги пронајдовме.

Клучни зборови: Кинеска соба, пресметување, компјутери, механичка психологија, нивоа на процесирање, антропоцентрично ограничување, разлики помеѓу мозок и компјутер

Примено на 24 април 1992; ревизијата прифатена на 15 мај 1992

*Преграсудаџа е расклајено сџојалишџе без видливо средсџво на џодгрџка.
Ambrose Bierce*

1. Вовед

Неколку автори (пр. Penrose, Rychlack, Searle) неодамна сугерираа дека вештачката интелигенција (AI - Artificial Intelligence) е на некој начин погрешно воден или безнадежен потфат. Често пати сугестиите дека луѓето можат да бидат успешно сфатени како машини (и според тоа ограничени) се видени како нешто навредливо или бесмислено, и тоа се смета како симптом на некој вид политичка грешка или интелектуално слепило.

Еден од најрешителните од овие напади беше направен од Joseph Rychlack во неговата неодамнешна (1991) книга „Вештачката интелигенција и човечкото размислување“ (AIHR), и во група на написи во International Journal of Personal Construct Psychology (1990, 1991). Тој страсно тврди дека компјутерите конституционално не се способни да го извршат единствениот човечки вид на когнитивна активност која што тој ја именува „предикација“. Уште поспецифично, како поранешен студент на George Kelly, тој тврди дека Kelly-евата теорија за персонален конструкт (Kelly 1955) е суштински некомпатибилна со сите компјутерски* модели на човечка когниција.

Ова е типично за една од категориите на конфузни аргументи коишто ние ги најдовме во споменатите текстови; попрецизно, AI е некомпатибилна со некои омилен модели на човечката когниција. Другите вклучуваат:

- приговори (често искажани од филозофи и научници од општествените науки) искажани врз основа на погрешно разбирање на Gödel-овата теорема, квантната физика и другите резултати од математиката и природните науки што се во врска со AI;
- приговори базирани на набљудувања на нешта за кои се тврди дека луѓето можат да ги прават но машините ете не можат;

- приговори кои произлегуваат од монистичкиот редукционизам и од недостигот на разбирање на поимот на различни нивоа на дискурс (пр. когнитивен наспроти имплементациски);
- приговори предизвикани од ограниченото разбирање на компјутерите и воопшто информатиката.

Rychlack-овите посебни тврдења се полни со чисти манифестации на сите гореспоменати конфузии (помеѓу другите), и така, тие служат како инструктивни, иако екстремни, примери од типот на конфузии кои ние се надеваме дека ќе ги разјасниме во оваа дискусија. Накратко, тој за нас има создадено одлична можност да се приклучиме кон дебатата и да одговориме на таквото напаѓање врз AI, за кое ние сметаме дека е длабоко мотивирано од ирационалниот страв од непознатото.

Rychlack е длабоко емоционално инволвиран со својата позиција. Тој ни кажува, на пример, дека читањето на основите на конструктите во AI литературата му прави тој да се „наежи“; дека попатната забелешка на неговата колешка во која употребила метафора за нивната меморија „го шокирало и го разгневило“; и дека „механичките теории во психологијата ... ја лишуваат личноста не само од сила туку исто така и од карактер“. Овие забелешки откриваат длабочина на чувството за кое ние се сомневаме дека мотивира голем дел од негативните реакции кон AI идејата за умот како компјутер, што се покажува вознемирувачко за многумина кои се сосема помирени со нотацијата на телото како биохемиски механизам. Ова последно упориште на витализмот е станато скоро мода, и до некој степен поддржано со авторитетот на неколку еминентни филозофи, на пример John Searle (кого Rychlack го цитира со топло одобрување).

Навистина е штета што толку многу луѓе размислуваат на овој начин, откако површинската карактеризација на она што Rychlack го нарекува „механичка психологија“ ги засенува фундаменталните разлики помеѓу модерната AI и (на пример) кибернетиката и невронското моделирање, врз коишто навистина може тој критицизам да се примени. За разлика од многу тековни научни парадигми, AI не го поддржува дехуманизирачкиот поглед кон луѓето како потполно пасивни механизми, лишени од морална одговорност. AI не мисли за нас како за слуги на „себичните гени“, за жртви на нашите сопствени истории, или за некој вид на генерализирани преклопни табли. Напротив, AI нуди флексибилна рамка, со брзо зголемување на можностите и делокругот, за нашите обиди да ги помириме стриктно биолошкиот поглед на луѓето со психолошкото ниво на дескрипција; поточно, со концептите на лично искуство, вербата, значењето, намерата, предвидувањето и, конечно, одговорноста.

2. Приговори кои произлегуваат од погрешното разбирање на природата на функционирањето на компјутерите и на теоремата на Gödel

Многу коментатори на AI малку се разбираат во компјутерските науки. Rychlack е доволно чесен во воведот на AIHR да ни каже дека неговите идеи за компјутерите биле повеќе изведени од играње со сортери на бушени картички и од детски пластични модели отколку од било каква техничка едукација. За несреќа, тој во ова не гледа никакво ограничување во својот авторитет за да ни каже што се, а што не се компјутерите во состојба да направат. На пример, таа книга содржи широки претпоставки за тоа што машините не можат да прават. Навистина, во само две страници од самиот вовед, читаме дека тие не можат да научат нешто што не е внесено во нив, тие не можат да предвидуваат, не можат да претпоставуваат, тие само ги споредуваат облиците еден со друг, им недостасува осет за „опозитивни можности“ и тие никогаш не можат да разберат дека две коли паркирани една наспроти друга всушност се спротивни. Rychlack не може да даде аргументи или фактички докази во поддршка на ниту една од своите изјави, од кои повеќето се или логички неточни или емпириски погрешни.

На што всушност се слични компјутерите? Што точно значи пресметување (computation)? Тоа се тешки прашања по чии одговори сè уште трагаат компјутерските научници. Откривањето на тие одговори е дел од она во што новата интердисциплинарна иницијатива наречена „когнитивна наука“ вложува најмногу од своето возбудување и енергија. Но сериозните критики не смеат да се базираат врз едноставни лаички водичи низ компјутерските науки како основа за цврсти заклучоци за тоа што компјутерите не можат да прават. На пример, секој „знае“ дека компјутерот е бинарна „hardware“ машина која едноставно извршува листа од „software“ инструкции, споредувајќи чисто формални облици од симболи. Сето тоа е погрешно. Компјутерите не се инхерентно бинарни и тие не извршуваат инструкции, програмите не оперираат исклучиво со соодветни формални симболи, а разликата помеѓу интерпретерот и интерпретираниот јазик - помеѓу процесорот и програмата - обично не коинцидира со разликата помеѓу hardware и software.

Rychlask прави неколку едноставни грешки во описот на работата на компјутерите. Прво, да се справиме на брзина со една жалосна грешка што се однесува на Gödel-овата позната теорема за некомплетноста. Rychlask се повикува директно на Gödel (1991, стр.120-123), но на вообичаен начин погрешно ја разбира оваа теорема. Gödel покажува дека, во синтаксата на било кој разумно експресивен аксиоматски систем, формулата може да биде напишана како вистинита, но недоказлива во рамките на тој систем. Rychlask изведува многу посилен резултат од Gödel, дека човекот размислувач може нужно да види дека таа формула е вистинита. Gödel не кажува ништо за човечката интелигенција, и овој чекор повеќе се следи само кога некој претпоставува дека „човекот размислувач“ може да види дека сите вистини се вистинити, што е премногу смела претпоставка.

Слично, во неговата повеќеаспектна претходна книга (1989) „Имераторовиот нов ум“, Roger Penrose ја разгледува Gödel-овата теорема и прави експлицитни претпоставки, дека секоја математичка вистина може да биде видена како вистина од човечко битие, доаѓајќи така до неизбежниот заклучок дека луѓето мора на некој начин да се неискажливо поспособни од компјутерите. Тој се повикува на недетермираноста во квантната теорија за објаснување како е тоа можно. Но не е потребно да се впуштаме во чудесните патишта на модерната физика. И тука заклучокот не е сигурен, ако внимателно се проучи. Gödel-овиот резултат се однесува на посебен, фиксен аксиоматски систем. Компјутерите се повеќе од аксиоматски системи; но, во секој случај, многу поверојатен е заклучокот на Gödel дека за секого постојат некои вистини - веројатно нејасни, деталizирани факти за нив самите - коишто тие инхерентно не се во можност потполно да ги досегнат без притоа да се стане друга личност. И тогаш би имало додатни нови вистини коишто би го имале истиот ефект. Би можело до бесконечност да се продолжи со откривање на нови необичности на личноста и притоа постојано се изненадуваме, иако е многу поверојатно дека за кратко време ќе се изгуби вниманието. Всушност, ние ја сметаме Penrose-овата претпоставка малку веројатна: Скоро сигурно постојат некои вистини чии изјави се толку комплицирани што човечкото суштество не може да се зафати со нив во сите детали, и Gödel-овите реченици веројатно спаѓаат во таа категорија. Но дури и ако некој му верува, овој алтернативен заклучок се чини сосем разумен, и воопшто не е инкомпатибилен со идејата за менталноста видена како пресметување (computation).

Многу е посуптилна конфузијата која се однесува на „битовите“. Како што забележува Rychlask (1991; стр.5, 6, 43, 50), Shannon-овите идеи за информацискиот капацитет кој ја формира основата на „теоријата на информации“ не кажува ништо за содржината. Тоа секако не значи дека нешто кодирано во форма на битови нема содржина. Кога зборуваме за капацитетот на контејнерите во галони, тоа не значи дека галон од пет литри не може да содржи вистинска нафта. Аналогијата е иста: Shannon-овата теорија е теорија за количество на информација. Фактот дека компјутерската меморија има информациски капацитет не повлекува дека информациите сместени во него се

лажни или неприродни. Јазикот на теоријата на информации исто така често се применува на билошки системи.

Rychlack прави особено чудна грешка во своето инсистирање дека компјутерите се ограничени на она што тој го нарекува Булова логика, којашто тој ја карактеризира со користење на исклучителната (ексклузивна) дисјункција. Иако вистинскиот облик на „логика“ на компјутерскиот хардвер всушност нема подлабоко значење (како што подолу ќе објасниме), таа е, во секој случај, обично карактеризирана со инклузивна наместо со ексклузивна дисјункција. Ова е многу едноставно гледиште, но тоа сепак ни овозможува јасно да изразиме дека дигиталните компјутери се изградени од електронски кола чии делови можат да бидат во една од двете можни состојби, обично кодирани со електричен напон. Нив ги нарекуваме битови. Компјутерските кола можат да извршуваат многу операции на низи од битови, меѓу нив основна е Буловата дисјункција, така наречена, бидејќи, ако се гледаат битовите како вистинитосни вредности, овие операции би се кодирале во логичко „или“. Оваа операција има вредност „вистина“ кога барем еден од аргументите е „вистина“: тоа може да се опише како „или А или В (или и А и В)“. Rychlack придава големо значење на она што тој по грешка верува дека треба да биде операција, а тоа е „или А или В но не и обата“.

Многу од овие Булови операции можат да бидат дефинирани како комбинација на другите, така што изборот на една колекција наместо друга е само прашање на инженерска погодност. Негацијата и дисјункцијата се доволни да ги дефинираат другите, на пример. Под овие услови, додавањето филозофска важност на изборот на еден или на друг вид на логички врски се чини по малку смешно. Можеме да се послужиме со метафора. Да ја разгледаме идејата дека ние не сме способни потполно да ја совладаме неорганската хемија бидејќи сме направени од органски соединенија; или дека никогаш во потполност нема да го сфатиме „зеленото“ бидејќи нашите крвни зрнца се црвени. Овие „аргументи“ се слични по структура со тие на Rychlack. Која и да е логиката на хардверот, таа не поставува посебни ограничувања на логичката структура на софтверот кој се извршува.

Rychlack се чини мисли дека програмот што се извршува на машината форсира некои карактеристики на хардверот, како да се пропушта пластика во калап во некој одреден облик. Тој вели (1991, стр.164) дека кога програмот се извршува во машината:

Двата всушност се „едно“. Софтверот е хардвер во тој момент. Тоа значи, фактички, дека хардверот мора да е тука за време на процесирањето на информацијата.

Оваа изјава ја обелоденува основната грешка на Rychlack. Во секој случај, спротивен е случајот: Хардверот е софтвер. Она што се случува во срцето на компјутерот додека се извршува програмот е тоа што машината добива карактер - кој всушност е - нејзиниот програм. „Копирањето“ на основната машинска инструкција во процесорот се состои во суптилно реорганизирање на неговите електронски кола што доведува до промена на состојбата во која се наоѓа машината така да го одразува значењето на инструкцијата. Иако ова често се нарекува „читање“ или „извршување на инструкција“, таа метафора може да доведе до заблуда, бидејќи (како што Rychlack забележува) хардверот не чита и не може да не извршува, ништо повеќе отколку што може човековиот имунолошки систем. Поправилно, хардверот, заедно со програмот наполнет во неговата меморија, станува нова машина, така што нејзиното однесување е определено повеќе од софтверот отколку од соголените електронски кола.

Репертоарот на однесување на компјутерот плус програмот може да се разликува од оној на самиот процесор кој се наоѓа во компјутерот. Голем избор на програми со многу различни логички, бихевиорални и пресметковни структури може да се извршува на ист компјутер. Ова го прави секој аргумент од природата на машината до природата на целиот систем на машина плус програм прилично неоснован.

Rychlack и Searle придаваат огромна важност на јасното концепциско разграничување помеѓу soft, формалниот програм и hard, причинско-последичната машина; но е многу потешко да се направи тоа во реалноста. На пример, една класа на сегашните процесорски чипови вклучуваат во себе мемории кои содржат делови од програм, и еден внатрешен, помал процесор којшто нив ги интерпретира, и целиот овој систем е реализиран на силициумски чип. Дали е тоа хардвер или софтвер? Природата на програмите, дури и во најдиректна смисла во кој, да речеме, денес по супермаркетите се продаваат програмите за обработка на текст, ја шири концепциската рамка која што ни е достапна за нивно опишување. Дали е програмот текст чишто права треба да се заштитат или пак механизмот е тој што треба да се патентира? Не е ниту едното ниту другото: тоа е нов тип на ентитет, за којшто треба да се напишат нови закони. И техничкиот жаргон беше проширен со термини како „firmware“ и „виртуелна машина“ поради пронајдената концепциска неадекватност на едноставната поделба на soft/hard и програм/машина. Машините како Macintosh™ имаат повеќе слоеви на интерпретација помеѓу однесувањето кое се регистрира од корисникот и организацијата на основниот хардвер, и многу од нив меѓусебно се испреплетуваат.

Односот помеѓу компјутерскиот хардвер и машинскиот код со „инструкциите“ во неговата меморија е од типот опишан во компјутерските науки како врска помеѓу еден интерпретер и неговиот програм. Тоа е специјален и едноставен случај на однос, а такви има многу во реалната машина. Се формираат нивоа во кои процесорот од секое ниво е сочинет од процесор и „програм“ од подолното ниво. Повисоките нивоа на системот поретко се изоморфни, или дури слични, со структурата на пониските нивоа на системот. Интерпретираните структури на повисоките нивоа не мора да бидат воопшто како листи на инструкции. Тие можат на пример да содржат мрежи од концепти, или бази на податоци со комплексни изрази, или системи од полиња со слики; и процесот на нивното интерпретирање може да вклучи проаѓање на link-ови од компјутерски мрежи, или да се состои од процеси на пребарување помеѓу логички заклучоци, или детектирање на перцепциски можни облици во сликите.

Незадолжителната (а обично имплицитна) претпоставка дека треба да постојат сличности во структурата помеѓу различните нивоа на организација на компјутерските системи доведува до големи конфузии. Секој комплексен компјутерски модел би имал повеќе нивоа на таква дескрипција, сите подеднакво валидни. Целосниот збир на однесувањето на машината во пракса најверојатно би барал дескрипција во неколку нивоа; не е доволна едноставната редукција на правила кои одговараат на само едно ниво, а секако дека основното хардверско ниво не е доволно за разбирање на комплексното однесување на машината. Тука нема мистерија: слично може да се разгледува и било која друга направа или објект. Функционирањето на човечкиот мозок е веројатно потполно детерминирано од биохемиските процеси, но тоа не ја елиминира вредноста на психологијата. Овој став оди малку понатаму од отфрлање на редукционизмот - со кој ние очекуваме дека Rychlack ќе се согласи.

Еден заеднички одговор на ова е да се каже дека колку и да се комплексни системите програмирани во машината, тие сè уште може да се само симулација на нешто реално. Searle повлекува јасна дистинкција помеѓу „јака“ AI - идејата дека програмираниот компјутер навистина има когниција - и „слаба“ AI, а тоа е тезата дека тој може да симулира когниција, дури и доследно да ја симулира. Тој се потсмева со конфузијата помеѓу овие идеи прашувајќи се дали програмот за симулација на време ќе предизвика да заврне дожд внатре во компјутерот. Но така се пропушта круцијално важниот аспект од функционирањето на компјутерите: симулацијата на виртуелна машина е токму нејзината имплементација. Повисоките нивоа во компјутерскиот систем се нераздвојни од нивните „симулации“.

Симулацијата на, да речеме, програмот за процесирање на текст (кој се извршува на Macintosh) на IBM машина би се состоела од систем на податочни структури

и алгоритми кои го моделираат однесувањето на таа машина: тоа е софтверска имплементација на еден компјутер во друг. Факт е дека такви програми се комерцијално достапни. Дали се тие симулации или имплементации? Ова прашање е бесмислено. Компјутерската симулација на работењето со еден компјутер на друг компјутер, е еквивалентно на работа со вистински друг компјутер.

3. Повикување на интуициската пумпа: Rychlack-ова соба

Единствениот доказ за ограниченоста на компјутерите што Rychlack нй го нуди е верзија на Searle-овата (1980) позната Кинеска соба. Во деценијата откако таа за првпат се појави, приказната на Searle беше дискутирана премногу често за да може тука да се даде комплетен преглед (но погледајте Hayes и Ford, во подготовка), сепак, ние едноставно ќе укажеме дека тоа е исто така базирано на наивни и погрешни интуиции за компјутерите и програмите. Главно во таа теза е идентификацијата на посредувањето во компјутерскиот модел помеѓу хардверот на машината и програмот што се извршува.

Searle бара од нас да земеме програм за кој претпоставуваме дека разбира кинески - тоа може да биде било кој AI програм за кој се тврди дека на некој начин покажува когнитивни способности - и да се стави листинг од тој програм во соба со некој кој ќе може да го следи текстот на програмот, но кој не разбира кинески (или му недостига когнитивна вештина да утврди за што е наменет програмот). Сега, имаме листа на луѓе кои зборуваат кинески и кои праќаат „input“ во собата и нека човекот во собата „го извршува“ програмот читајќи го и правејќи го она што го налага програмот. Тоа би требало да вклучува споредување на разни структури, цртежи, облици, што човекот го прави тоа чисто врз база на нивната форма, не навлегувајќи во тоа што тие би можеле да значат. Евентуално, програмскиот листинг би му кажал да направи „output“ на некои кинески за него бесмислени чкртаници - кои ќе личат на разумен одговор за кинеските набљудувачи надвор од собата. На овој начин, собата поминува на Turing-овиот тест за кинески: но јасно, како што Searle сака да се согласиме, тука не станува збор за разбирање.

Секако дека програмскиот листинг неможе ништо да разбира (тоа е само куп хартија); и под претпоставка дека човекот не знае кинески; нема ништо друго во собата. Searle инсистира дека хипотетичката ситуација е точно аналогна со компјутерот кој извршува програм. Хардверот не разбира ништо, а програмот само го специфицира меѓусебното формално споредување на облиците.

Dennett (1984) укажал дека кинеската соба повеќе е интуициска пумпа отколку аргумент, а Rychlack се согласува (1991, стр. 3-4). Во својата дискусија на алегоријата на Searle, Rychlack корисно воведува дистинкција помеѓу она што тој го нарекува „екстраспективни“ и „интроспективни“ перспективи: ние можеме на тоа да гледаме или од гледна точка на надворешен набљудувач, гледајќи „на“ собата, или од гледна точка на човек во собата, гледајќи „со“ личноста која го извршува програмот.

Во примерот на Searle, нашата емпатија останува со личноста фатена во процесот на преместување на кинеските фигури. Како резултат, дури и кога ќе ја напуштиме собата да погледнеме екстраспективно на промената на „input“-от во „output“ ние не сме многу импресионирани со претпоставената интелигенција која се одразува во „информацискиот процес“.

Како што Rychlack забележува, „пумпата“ ја стекнува својата интуитивна сила насочувајќи ја нашата интуиција да се идентифицира со процесорот во хардверот на машината наместо со системот кој се состои од програмот кој се извршува на овој хардвер. И покрај тоа, тој пропушта да види дека ова е едноставно погрешен резултат од тоа што погрешно сме ја насочиле нашата емпатија поради трикот на Searle. Два пасуса подолу, Rychlack ја покажува својата сопствена конфузност: Суштинска точка е дека . . . машината - која може да биде опишана на само екстраспективен начин - ни прави илузија дека се одвива интроспективен

процес . . . Се чини дека има некаква „точка на гледање“ која всушност не постои. Личноста опишана од Searle која механички ги преместува симболите од „input“-от и „output“-от без никакво разбирање, никогаш не е во состојба да го изрази своето гледиште.

Да го разгледаме внимателно овој аргумент. Ако машината може да се опише само „екстраспективно“, тогаш ние би требало да гледаме на компјутерот кој извршува програм - што е всушност целата соба - како агенс кој има гледиште, а тогаш интуициската пумпа на Searle се крши. Аналогијата зависи од кинеските испитувачи кои разговараат со компјутерот кој го извршува програмот, а не со централниот процесор. Rychlack едноставно тврди дека целиот систем нема гледиште. Навистина, личноста на Searle која е во собата не е во позиција да изрази гледиште, исто како што соголениот хардвер на Von Neumann-ов компјутер нема свое мислење. Но AI перспективата не бара такви тврдења. Компјутерските модели на когницијата не прават претпоставки за интелектуалните капацитети на силициумот (или јаглеродот). Rychlack изведува заклучок дека тие мораат (да прават претпоставки), откривајќи го на тој начин своето неразбирање за односот меѓу софтверот и хардверот.

Можеме да ја користиме терминологијата на Rychlack при извлекувањето на различни заклучоци. Да претпоставиме дека програмот кој се извршува на компјутерот поминал некоја верзија од Turing-овиот тест (можеби кинеска конверзација) и според тоа, можеме да тврдиме, дека тој мора да добие некој когнитивен статус во име на емпириската чесност. Кога аргументите на Searle би биле коректни, би следело дека е сериозна грешка користењето на интроспективна перспектива на централниот процесор, наспроти неговата интуитивна снага. Компјутерот кој извршува програм мора да биде нешто повеќе од обичен хардверски процесор во когнитивно значајна смисла.

Откако ја усвоивме Searle-вата интуиција дека самиот процесор нема разбирање, тогаш треба да заклучиме дека компјутерот кој извршува програм е машина различна од оголениот хардвер. Тоа е точно таа интуиција што ни ја дава информатиката, и која влева доверба во истражувачкиот програм на AI. Иако аргументот на Searle е круцијално развеан (Hayse и Ford, во подготовка), тој може да се прифати повеќе во modus tolens отколку во modus ponens форма и да биде сосем конзистентен со AI. Тој не му дава никаква поддршка на антикомпјутерското предубедување на Rychlack, кое се покажува во неговите догматски тврдења дека машините можат да бидат опишани само на „екстраспективен“ начин (наше подвлекување). Тој едноставно одбива да припише јас-ство на машината, но не нуди причини зошто ние, или било кои други машини, би требало да се согласиме со него.

4. Наводно несовпаѓање со некоја психолошка теорија за човечката когниција

Како што забележавме порано, нападите на AI често пати добиваат форма во која таа се сфаќа како некомпатибилна со некоја друга психолошка или невролошка теорија која се смета за авторитативна. На пример, главниот приговор на Rychlack е дека компјутерските модели на умот кои се развиени во AI и когнитивната наука се фундаментално некомпатибилни со Kelly-евата теорија за персонален конструкт (1955), и тој смета дека Kelly е во право. Је потрошиме малку време во текстов разгледувајќи ја детално оваа изјава.

4.1. Теорија за персонален конструкт: Никелска тура

Теоријата за персонален конструкт, како што е формулирана од Kelly (1955, 1970) и елаборирана од Adams-Webber (1979) во суштина е конструктивистички модел на човечките процеси на репрезентација и организација на когнитивните функции. Основните единици на анализа во овој модел се биполарни димензии наречени „персонални конструкти“, кои Kelly (1955, стр. 8) ги гледа како обрасци

кои личноста „ги создава и потоа се обидува да ги задоволи наспроти реалностите од кои е сочинет светот”.

Неговата теорија имплицира дека, до одреден степен принципот кој ја одредува човечката когниција лежи во „умот” а не во надворешните настани, и се состои од нашето настојување да се подобри кореспонденцијата помеѓу некои од нашите ментални репрезентации и нашите идни искуства (Adams-Webber 1989). Така, основната функција на нашите процеси на репрезентација е антиципацијата (Adams-Webber и Mancuso 1983). Ние употребуваме биполарни конструкти за да ги претставиме забележаните сличности и разлики меѓу настаните, и потоа да ги организираме овие репрезентации во кохерентни облици или „контексти” во чии рамки ние ќе бидеме во состојба да откриваме теми кои се повторуваат во нашето искуство со текот на времето, и потоа да ги испратиме овие репрезентации напред во форма на очекувања на идните настани. Перцепцијата на нови настани се состои од понатамошен процес на валидација којшто служи да се потврдат или негираат многу од нашите очекувања. Како резултат, нашите конструкти се подложени на постојани адаптации со тоа што се ревидираат под влијание на искуството. Специфични промени во структурата или во содржината на нашите персонални конструкти се јавуваат првенствено како одговор на предикативна грешка или „изненадување” (Adams-Webber 1989).

За секој конструкт се претпоставува дека има специфичен „ранг на прикладност”, вклучувајќи ги „сите оние нешта за кои корисникот ќе ја смета корисна нивната примена”. Согласно, рангот на прикладност на секој конструкт дефинира своја „екстензија” во смисла на еден аспект од ограничен домен на настани. Од друга страна, посебен конструкт ретко, ако и воопшто, стои сам во нашето искуство, така што тој обично е подготвен заедно со еден или повеќе други соодветни конструкти да воспостави специфичен „контекст” за интерпретирање на очекуваните настани. Навистина, неопходен услов за организирано мислење е извесен степен на преклопување помеѓу конструктите во смисла на нивните соодветни рангови на прикладност. Ова преклопување, или пресек, помеѓу тековните екстензии на нашите конструкти ни овозможува да формулираме „хипотеза”. Така, интерпретирајќи настан ние суштински го категоризираме во еден или повеќе конструкти и потоа прегледувајќи ги нашите мрежи на соодветни конструкти, можеме да изведеме предикативен заклучок од нашата иницијална категоризација. Предикативната функција на персоналните конструкти дава логичко оправдување на претпоставката на Kelly (1955, стр. 46) дека „процесите во личноста психолошки се каналзираат на начинот на кој ние ги антиципираме настаните”. Како што е елаборирано од Ford (1989, стр. 190):

Ние луѓето често очекуваме појавување или непојавување на идни настани базирано на нашата спремност да ги проектираме набљудуваните неуниформности во иднината. Така, ние постојано едриме од минатото во иднината при што нашите претходни искуства ни претходат - осветлувајќи го и организирајќи го начинот на којшто врз нас ќе се манифестираат следните настани.

4.2. Kant и Kelly: дали Rychlack е во право?

За нас е важно тука да направиме разлика помеѓу „конструктивниот алтернативизам” на Kelly и Kant-овиот конструктивизам бидејќи Rychlack настојува да ги разјасни овие две епистемолошки позиции. На пример, тој смета дека:

Зборот „конструкција” денес доведува до конфузија, за него треба да биде дадена Lock-овска или Kant-овска интерпретација. George Kelly го користи зборот во Kant-овска смисла (Rychlack 1991, стр. 85).

Во сличен дух Slife et al. (1991, стр. 334) тврди дека „не може да се одрече Kant-овото влијание во теоријата за персонален конструкт”. Имено, тврди дека сите човечки процеси на репрезентација како што се опишани од Kelly, вршат „предикација”: Сфаќањето е предвидување” (Rychlack 1991, стр. 248). Навистина, тој постојано

ни вели дека „предикација“ е едноставно негов нов збор за Kelly -евиот концепт за сфаќање. Тој исто така нуди сопствена експлицитна дефиниција: „акт на афирмирање или на негирање или на квалифицирање на пошироки урнеци на значење во однос на потесни или целни урнеци на значење“. Така, Rychlack го гледа предикарањето како поместување „top-down“ од општото кон посебното, позајмување на значење од поголемиот ранг на прикладност на помалиот. Според тоа, мора секогаш да се почне и да се продолжи од релативно високи нивоа на апстракција и да се оди надолу. Логички следува дека дури најелементарните и основни перцепции мораат да бидат конструирани со примена на апстрактни „категории“. Ова во основа е новокантовска позиција.

Според Rychlack (1991, стр. 28-29), „Kant предикатно докажува дека идеите се концептуализирачки или „конструктивни“ процеси кои даваат смисла на неструктурираниот сетилен шум кој се добива од искуството“. Емпириски дадениот влез е, сам за себе, лишен од секаква форма или структура. Така, Kant-овата категоричка рамка, иако претпоставена од сите форми на предикација, е во голема мерка „во дисконтинуитет со емпириските факти“ (Husain 1983). Следува дека, на повисоките нивоа на апстракција, најфундаменталните „категории“ на значење (пр. простор, време, единство) мора да бидат а priori (т.е. независни од искуството), и така нивните функции мораат да бидат суштински епистемолошки (т.е. тие ја одредуваат формата и структурата на сите објекти на човечкото искуство). Со зборови на Rychlack:

Kant сугерира дека човечките суштества се опремени со а priori категории за разбирање кои го предикараат искуството од почетната точка. Во Kant-овиот модел, репрезентациите во умот би биле „продуцирани“ од претходните (а priori) категории наместо од а posteriori обликувањето на околината (Rychlack 1991, стр. 63).

Овие Kant-ови категории можат да бидат применети само на нешто што е неформиранио и неструктурирано во апсолутна смисла - хаотични сетилни податоци (Husain 1983). Како што наведува Miles (1986, стр. 172), „имплицитно постои во емпириската наука а priori структура која обезбедува референтна рамка без која самото емпириско истражување би било невозможно“ (Ething 1939).

Kant не ги гледа сировите сензации (перцепции, итн.) како спакувани единици на значење (идеи на). Сетилните „input-и“ го примаат ударот на надворешното искуство, но не може да се има знаење за ова учество на надворешниот свет без предикативниот акт на личноста преку категориите на разбирање - кои ги организираат или ги обликуваат елементите на сензации кои влегуваат при што им позајмуваат значење (Rychlack 1991, стр. 84).

Директно споредувајќи ги Kelly и Kant, Husain (1983, стр. 12) забележува дека: Кант оди далеку за да покаже дека нашите а priori конструкти се исти за сите човечки суштества и според тоа тие не се лични. Тие се за него неопходни и универзални. Kelly-евото истакнување на личната природа на конструктите децидно го означува како некантовски.

Уште повеќе, Kelly, во остар контраст со Kant, вели дека сите персонални конструкти се од ист општ тип. Така, за Kelly, сета човечка когнитивна активност е емпириска, и конструктите можат да се применат на било што од некоја индивидуа. Неопходно следува дека настаните имаат форми и облици сами по себе, пред да се употребат во било кои конструкти. На пример, Husain (1983, стр. 14) укажува дека „најважната од тие (форми) е времето, за кое Kelly, не е а priori туку припаѓа на самите податоци (т.е. „input“). А Бидејќи податоците веќе поседуваат форма, „нашите фундаментални конструкти би биле а posteriori и според тоа во континуитет со другите емпириски хипотези“. Од основните претпоставки на „конструктивниот алтернативизам“ на Kelly следува исто така дека:

Нешто мора да биде хетерогено со биполарностите бидејќи така може да им понуди онтолошка поддршка, нешто за што ќе можат тие да се прикачат. Оттаму настанот е претпоставен од конструктот како што субјективниот поим е

претпоставен од предикатните поими, и настанот како бариера на сите конструкти е многу поопшт отколку било кој конструкт (Husain 1983, стр. 20).

Да го разгледаме повнимателно поимот „предикација“. Ако правилно го разбираме Rychlack, негов став е дека значењето на секој конструкт мора да биде дадено во поширока рамка, и така да мора да ја вклучи и неговата опозиција. Така, значењето на „добро“ мора да вклучи негова асоцијација со „лошо“ и сместување на овој опозиционен пар во поголем систем на конструкти со коишто тој е во некаква врска. Како што вели (Rychlack 1991, стр. 11): „Значењата добро - лошо . . . интрисички навлегуваат едното во другото во своите значења. Во таа смисла, тие меѓусебно се дефинираат“, и „се сомневам дека некоја личност може да го знае значењето на само еден од овој биполарен пар а да не го знае значењето на другиот“. Тука постојат две идеи: таа на интрисичка спротивност, и таа на контекстуална спецификација на значењето (т.е. тоа дека значењето на еден конструкт може да биде дадено со разгледување на поширокиот контекст во кој тој е во однос со другите конструкти).

Rychlack претпоставува дека компјутерите не само што не можат да повикаат контекст на овој начин, туку исто така не се во состојба да размислуваат во спротивности (при што тој ја зема нивната булова природа, како што е погоре објаснето). Така, ограничени од нивната фундаментално развезана булова логика, компјутерите мораат да бидат само „размислувачки“, не „предикативни“. Согласно со Rychlack, „размислувачки“ укажува на процес каде „нешто што е земено внатре, или ‘input’ индиректно игра улога во процесот кој не е иницијално дел од овој процес“.

Врз база на ова, Rychlack заклучува дека компјутерите никогаш нема да размислуваат со предикација - значи, со биполарна опозиција, и такание никогаш нема да можеме да го користиме моделот на Kelly во вештачката интелигенција или во литературата за процесирање на информации. Како заклучок, врз база на компјутерската вродена непредикативна природа, би следело дека оние од нас во AI заедницата кои се обидуваме да ги имплементираме Kelly-евите модели за конструкција на компјутерите (Bosse 1984, Ford 1989, Ford et al. 1992, Ford et al. 1991a, Ford et al. 1991b, Gaines и Shaњ 1986, 1991, Shaњ и Woodњard 1990, Yager et al. 1992) едноставно трошат време и ресурси.

4.3. Односи на конструктите: интензионални наспроти екстензионални

Rychlack, се разбира, е во право дека Kelly (1955, стр. 137) ја гледа биполарноста на конструктите повеќе во смисла на спротивност отколку на контрадикција, „Односот помеѓу двата пола на конструктот е однос на контрастите . . . (т.е. ние сметаме дека спротивниот крај на конструктот треба да биде и релевантен и неопходен за значењето на конструктот)“. Следува дека секој од спротивните полови на конструктот е „позитивен“ сам за себе. (види Benјafield 1983).

Husain (1983, стр 16-18) понатаму забележува дека:

Дефиницијата на биполарноста како релевантен контраст, како контраст кој е неопходен за значењето на конструктот, е интензионална . . . Кога конструктот е дефиниран интензионално, неговата комплетна дефиниција вклучува три поими: генеричката природа (пр. вид) и биполарните опозити во кои тој се диференцира (пр. машко/женско) . . . ШСледува дека односот помеѓу конструктите не може да се разгледува со помош на бинарната логика; да се користи бинарната логика всушност значи да се исфрли третиот Шгенерички поим, позадинската генеричка природа и да се третира биполарниот контраст како тој да може да се појави и да има значење и во изолација.

Сепак, ова е токму она што Kelly самиот го прави: тој применува бинарна логика на проблемот на операционално дефинирање на односи на конструкти што го води до тоа да тврди дека тие односи се „хиерархиски“ по природа. Husain го прави ова сосем јасно во следната фуснота (1983, стр. 18):

Kelly (1955) не се држи секогаш до интензионалната дефиниција на конструктите. Тој често пати преминува на екстензивна дефиниција, надевајќи се дека ќе ја

направи бинарната логика применлива на конструкти. Неговата екстензионална дефиниција е во поими на сличност и контраст . . . Kelly може да примени бинарна логика третирајќи ги сличностите и разликите независно едни од други, со привремено игнорирање на третиот поим.

Kelly-евиот „екстензионален“ пристап на операционално дефинирање на односи помеѓу конструкти, кој ја дава логичката основа за „импликациската решетка“ на Hinkle (1965), и подоцна, „биполарната импликациска решетка“ на Fransella (1972), едноставно ја игнорира интензионалноста. Така, тој не зема во предвид дека конструктите се, изразени со нивните интензионални димензии, во меѓусебен дисконтинуитет, и поради тоа, „сведувањето“ на еден конструкт под друг е логично, како и практично, невозможно. Husain (1983, стр. 20) концизно вака го резимира проблемот:

Природните биполарности, од кои секоја ги претставува екстремите на диференцијација за кои е способна квалитативната генеричка природа, не се во хиерархиски систем... бидејќи ниедна од нив нема поголема или помала опфатеност од другата.

Оваа логичка основа потполно го подрива аргументот на Rychlack дека „Kelly (1955) скоро дал дефиниција за предикацијата кога забележал дека, „Подредените системи се детерминирани од надредените системи под чија јурисдикција се наоѓаат“ (стр. 78)“ (Rychlack 1991, стр. 243). Како што забележал Husain (1983), Kelly не дава ниту еден пример на конструкт „кој сведува“ друг (на вистина, тој и неможел, бидејќи тоа логички не е можно).

Стриктно операционално, технички ние можеме да го избегнеме овој проблем со дефинирање на конструктите само екстензионално, значи, да се изразат со специфично множество на елементи, коишто самите се, по дефиниција, со поголема или со помала екстензија. Ова, се разбира, е она што Kelly (1955) самиот го стори претпоставувајќи дека секој конструкт има специфичен „домен на прикладност“ којшто може да варира од една до друга индивидуа, дури и кај самата индивидуа со текот на времето. Овој пристап може да се искористи за да се продуцираат времени операционални дефиниции на конструктите во персонална употреба по ред за да се лоцираат „констелациите“ базирани на корелациите во репетитивните форми на употреба на различни конструкти од исти индивидуи. Ова е суштински повеќе статистичка отколку логичка метода за дефинирање на односите помеѓу конструктите.

И покрај тоа, Adams-Webber (1979) покажа дека можеме, во принцип, операционално да дефинираме логички односи помеѓу екстензиите, или „областите на прикладност“, на било кои два конструкта преку буловата алгебра. На пример, „домен на прикладност на конструктот А претставува подмножество на доменот на прикладност на конструктот В“, или „домените на прикладност на А и В се заемно исклучиви“. Такви релации можат да се претстават со едноставни венови дијаграми, или лесно да се пренесат во логички тврдења од обликот „ако р тогаш љ“ (види Ford и Adams-Webber 1992). Овој пристап на одредување на односи на изведување помеѓу персоналните конструкти е имплементиран на компјутер како интегрална компонента на орудијата за интерактивно прибирање на знаење (пр. Nicod, види Ford et al. 1991, и ICONKAT, види Ford et al. 1991).

5. Дискусија: AI и психологијата

Да го оставиме за момент Rychlack и да се свртиме кон разгледување на општиот однос помеѓу AI и психологијата. Зошто AI се грижи (или би требало да се грижи) за компатибилноста со психолошките теории; значи, што и ако Rychlack беше во право? Дали истражувачите во AI работат под она што Glymour (1987) го нарече „антропоцентричко“ ограничување? Со други зборови, дали мораат нашите интелигентни артефакти да функционираат, било психолошки или биолошки, како што функционираме ние? Обратно, дали и каков придонес за психологијата може да дадат истражувањата во AI. Каква корист може да се стекне преку размена на идеи и техники помеѓу истражувачите во овие многу комплексни и

фрагментирани области на проучување?

5.1. Зошто AI и когнитивната психологија се во ист чамец

Се чини дека се повторуваат сомневањата дека AI и психологијата имаат многу заедничко; и всушност, имаат однос на суштинско (и притоа во пораст) взаемно помагање и збогатување. Имено, AI и психологијата се поврзани преку нивните поранешни отргнувања од нивното нерепрезентативно минато: кибернетиката и бихевиоризмот. Во почетокот на овој век, прифатен речник во теоретските расправи од психологија беше бихевиористичкиот, кој стриктно ги елиминира разговорите за верувања, желби и намери. И покрај тоа, психологијата се занимава не само со очигледното однесување, туку и со искуството, вклучувајќи ги и нашите секојдневни свесни акти на интерпретирање и предвидување на настани, и, од средината на шеесетите когнитивната психологија и компјутерската метафора испливуваат како доминантни парадигми. Основната идеја која лежи во основа на информатичката психологија е дека до извесно ниво на она што го работи мозокот може да се гледа како на некој тип пресметување.

Централна претпоставка на повеќето когнитивни психолози, и неопходна претпоставка за оние ангажирани во AI, е практичната употреба на изградените модели во кои „когнитивните“ функции се дефинирани независно од било кое опишување на нивниот „неврален“ супстрат (т.е. „њетџаге“). Претставниците од сите бои инсистираат на важноста на концепто за состојба на умот, или на машината, која ја репрезентира состојбата на (реалниот) свет (Fodor и Pilyshyn 1988). На долги патеки, и когнитивната психологија и AI зависат од ова поставено функционално „каузално раздвојување“ помеѓу пониските имплементативски (биолошки) нивоа на дескрипција и на когнитивните или психолошките нивоа на дескрипција (слично на односот помеѓу генетиката и хемијата која е во нејзината основа). Од оваа перспектива, AI многу битна за иднината на когнитивната психологија, ако не од друга причина, тогаш поради тоа што делат заедничка судбина. Ако се открие дека интелигенцијата не може успешно да се проучува одвоено од нејзината имплементација, тогаш когнитивната психологија ќе стане неинтересно настојување, фокусирајќи се само на оние аспекти на човечката когниција кои сè уште се отворени за биолошки спекулации, и дури и тогаш, само додека биологијата јасно не утврди што навистина таму се случува.

Да се зафатиме со релевантен мисловен експеримент. Замислете свет во истражувањата во биологијата (посебно во невронауките) се комплетираат и сите механизми на човечкиот мозок добро се познати (исто како што е добро познат компјутерскиот хардвер). Уште повеќе, претпоставете (колку неверојатно тоа да изгледа) дека ова знаење може адекватно да го објасни целото однесување кое сега се прикажува како „когниција“ без обраќање до психолошкото ниво на дескрипција. Во таквиот свет, претходно споменатото раздвојување нема да постои и когнитивната психологија каква што ја познаваме денес може да стане излишна. Всушност, постојат изјави дека овој процес е веќе во тек, укажувајќи на повторното вклучување на невронски мотивираните пристапи кон AI, исто како што се поголем број на когнитивни психолози предвидуваат пробив во „когнитивната неврологија“, област која бргу се развива.

Каков ефект би имало ова хипотетичко распарчување на психологијата и триумфот на „редукционизмот“ врз AI каква што ние ја познаваме? Се чини разумно да се очекува дека AI или ќе биде протерана во историската канта за губре за можеби интересни, но не повеќе корисни јазички игри; или можеби ќе се развие во гранка на инженерството, за конструкција на структури слични на мозокот. Така, идниот напредок на класичната AI, и веројатно на некои или на сите форми на когнитивната наука (вклучувајќи го најголемиот дел од психологијата), зависи од тоа нашиот свет да не се развива на начин на којшто досега хипотетизиравме, значи, нивниот интегритет како независни дисциплини бара суштинска претпоставка дека постои корисно ниво на дискурс на кое описите на „когнитивните“ функции нема да можат да бидат адекватно пренесени со помош

на редукциски сентенци во описи на обсервабилни „невронски“ настани, без оглед на нашето пронаоѓање на многу интересни корелации помеѓу описите на различни нивоа на анализа.

Од специфичната перспектива на теоријата на конструкти на Kelly, клучна точка е дека настаните, во и од самите нив, не се ниту „когнитивни“, ниту „невролошки“ (ниту „економски“, ниту „политички“, итн.) Значи, не е инхерентно својство на настаните дали ќе се сфатат на еден или на друг начин, и ниту една интерпретација на некој настан не е на некој начин повеќе „реална“ од некоја друга. Когнитивната психологија, невронауката, економските и политичките науки се неколку од многуте концептуални орудии што луѓето ги развиле за предвидување и контролирање на настаните. Секоја од овие дисциплини има одреден степен на логичка кохерентност и прагматична употребливост во својот домен на интерес. Ниедна од нив не може да биде „сведена на“ или „редуцирана на“ една или повеќе од другите, ниту пак може било која од нив самата да ни ја прикаже „целата вистина“ за даден настан. Така, истиот настан може да биде интерпретиран давајќи одредени невролошки, когнитивни, економски и политички импликации. На пример, ако висок функционер на владата одненадеж доживее мозочен „удар“, група од еминентни невролози, когнитивни психолози, економски и политички научници може да бидат повикани заедно со другите „експерти“ за да ја анализираат моментната ситуација и да ризикуваат да дадат предвидувања, од кои некои може да се покаже дека се многу покорисни од другите. Оваа функционална перспектива на водењето на испитувањето, позната како „конструктивен алтернатизам“ (Kelly 1955), овозможува широко пространство во семантичкиот простор за когнитивните научници, општо, да конструираат компјутерски модел на менталните репрезентации без да се грижат за таканаречениот „проблем на односот ум - тело“; и исто така за AI заедницата да имплементира различни форми на машинска когниција без предрасуди во однос на нивниот потенцијално долг период на употреба.

Да се вратиме сега на Rychlack, кој е репрезентационалист, но не е обожавател на когнитивната наука или на AI. Тој тврди (1991, стр. 247) дека когнитивното моделирање е наполно некритичко скршнување од Skinner-овите теории на стимулус - одговор. Иако старата (бихевиористичка) и новата (когнитивна) психологија имаат малку заедничко, тие имаат иста цел да пронајдат научни објаснувања/дескрипции на психолошките феномени. Хуманистичките чувства на Rychlack се нападнати и од бихевиористичките и од когнитивните дескрипции. Меѓутоа, наспроти Rychlack, психологијата и AI треба да се пријатели, бидејќи сакале или не, ние сме на истиот чамец, а тоа може да биде последниот брод што плови кога ќе дојде до помирување на стриктно биолошкиот поглед на луѓето (не мистичен) со предметите на проучување во психологијата (верување, намера и смисла). Психолозите како Rychlack кои ги отфрлаат сите компјутерски модели на умот можат да прескокнат од психолошкиот последен брод во науката за умот (т.е. научен и сè уште суштински небиолошки опис на психолошките феномени) и во матните води на мистицизмот.

5.2. AI, психологијата, и антропоцентричкото ограничување

Една работа е да се набљудува дека AI е на истиот брод со когнитивната психологија (делејќи така иста судбина), но сосем е друга работа да се специфицира природата на односот помеѓу овие два сопатника.

AI истражувачите разумно малку можат да сметаат дека инженерската заедница ќе креира вистински „сличен на мозок“ (т.е. вид на вештачки мозок кој ги отелотворува сите релевантни аспекти на вистинските мозоци) компјутер; така, ние сме оставени со единствен избор да се искористи една алтернатива, „небиолошки интерпретативна“ имплементација (т.е. компјутер) како материјална основа за нашите напори кон машинска интелигенција. Нашите напори насочени на остварување на можните когнитивни архитектури би биле имплементирани врз компјутерски единици, ви се допаѓало или не, физички

сосем различни од мозокот. Консеквентно, погоре споменатото причинско раздвојување е неопходно за било која реализација на успешна AI (скоро по дефиниција). Наместо на невролошка плаузибилност, ние од AI би требало да се зафатиме со функционалната плаузибилност на когнитивно ниво. Од оваа перспектива, когнитивната психологија може евентуално да се покаже дека е од клучна важност за AI.

Постои тука уште едно прашање. Досега претпоставувавме, како и Ruchlack, дека целта на сите когнитивни научници е суштински да се разбере како функционираат постоечките „природни“ умови и/или да изградат вештачки кои ќе функционираат на истиот начин. Наспроти тоа, многу работници во AI имаат многу попрacticalна ориентација: нивна намера е да се направи механичка интелигенција - не да се разбере нормалниот мозок на возрасен човек. Фактички, тие не се чувствуваат повеќе ограничени, или во таа смисла помогнати, од психологијата (или неврологијата) отколку што се инженерите кои чувствуваат потреба да направат калкулатори кои делат броеви на ист начин како што го прават тоа луѓето. Поточно, AI не се чувствува ограничена од Glymour-овото антропоцентрично органичување.

Да бидеме јасни, иако прагматичниот став може да ја ослободи AI од антропоцентричното органичување (т.е. компјутерите да мора да прават онака како што правиме ние), тоа не ја намалува нашата зависност од неопходноста на поставеното причинско раздвојување помеѓу биолошките и когнитивно/психолошките нивоа на дескрипција. Да го разгледаме примерот на калкулаторот, иако дизајнерите се слободни да го имплементираат делењето на било кој начин кој нив ќе им одговара, тоа што го направиле сè уште е делење. Да беше делењето процес кој единствено може да се појави во биолошки мозок (т.е. не може да се направи причинско раздвојување) тогаш не би постоела надеж за градење на машини кои вршат делење. Можат да се слушнат и некои мрморења, „калкулаторите навистина не делат, туку тие само симулираат делење“ (види поглавје 2).

Понатаму, дури и за оние со стриктно инженерска ориентација, на луѓето можат да гледаат како на жив доказ за можноста на интелигентните машини. Психолошките описи на човечкото однесување и искуствата за кои се смета дека одразуваат „интелигенција“ можат исто така да сугерираат оперативни цели за AI заедницата. На пример, она што кај луѓето се идентификува како „здраворазумско размислување“ има мотивирано многу AI истражувања, слично како што нашата компетентност во аритметичките операции (пр. собирање, одземање, итн.) го има инспирирано дизајнирањето на калкулаторите.

Претходниот аргумент може да ја има воспоставено можната значајност на психолошките модели на когниција за AI, но од каква моментална важност се AI истражувањата за оние кои се ангажирани исклучиво со когнитивната психологија? Неколку психолози се имаат обидено да ги сфатат човечките когнитивни активности делумно изразени со концепти и метафори позајмени од обидите за вистинска машинска когниција во AI (што навистина го загрижува Ruchlack). И покрај тоа, нешто од овој „нов јазик“ беше директно вклучено во прецизните формални дескрипции на когнитивните функции лишени од референци до конструкциите употребени од невролозите, или алтернативно, без прибегнување кон продавање на мистерији. Когнитивната психологија сега е полна со компјутерски метафори. Секако, тоа не е еднонасочен канал на комуникација. Постои дијалог кој е во тек и во кој различните идеи и перспективи продолжуваат да се одвиваат помеѓу дисциплините на когнитивната психологија и AI, при што повеќекратно позајмуваат едни од други и взаемно се стимулираат. Да ја разгледаме идејата за „пропозиционални мрежи“ чии што рани корени се во психологијата. Користејќи ја идејата потекната од психологијата, истражувачите во AI развиваат формализам (пр. семантичките мрежи), пронаоѓаат врски со различна логика и имплементираат компјутерски програми за да ја вежбаат и испитуваат настанатата теорија. Потоа, поригорозните готови производи се враќаат назад во психологијата за експериментално да се испитаат и понатаму да

се елаборираат во светлината на теоретски релевантните податоци, на пример, некои од новите компјутерски модели во истражувањето на перцепцијата. Овие перспективи стануваат познати како когнитивна наука и сочинуваат еден инхерентно интер/мултидисциплинарен потфат, опфаќајќи многу од интелектуалните програми од неколку тешки области: филозофијата, психологијата и компјутерските науки (помеѓу другите). Фундаментална е разликата со традиционалната психологија и со биолошко/невролошките пристапи во опишувањето на когницијата. Основните тези се дека компјутерските модели (машините) можат да се користат за покохерентно прикажување на барем неколку психолошки теории на когниција, додека во исто време, истражувачите ангажирани во борбата за градење на интелигентни артефакти (AI) можат да изведат идеи за подобрување на своите системи од резултатите на експериментите со човечки субјекти водени од психолози.

*Не можеме да изгубиме надеж во човечноста, бидејќи самиџе сме човечки
суштествa.
Albert Einstein*

6. CODA (завршен збор)

Психологијата и AI треба да се пријатели. Се работи за два различни дисциплинарни пристапи до ист предмет. Секој може да добие нешто од другиот: AI го има својот предмет суштински дефиниран од психологијата, а за возврат нуди нова колекција на начини на размислување за него, и нова интелектуална дисциплина. Како што треба да одговараат на емпириските податоци, така и моделите треба да можат да се имплементираат; тие мораат да имаат доволно внатрешни детали и прецизност за да можат навистина да се извршуваат на компјутер и да го продуцираат опишаното однесување. Значајното овде е дека моделите се, како резултат, без преседан со нивното богатство и детали. Но можеби уште поважно, овие имплементации често покажуваат нови, неочекувани својства на моделите. Бидејќи однесувањето не е секогаш предвидливо од листингот на програмот, имплементацијата на комплексни системи е на многу начини емпириски потфат сам по себе.

Дозволете внимателно да ја издвоиме нашата теза од некои можни недоразбирања за неа. Тврдењето на компјутерската метафора не е дека сите компјутери имаат когнитивен статус: ние не веруваме дека вашиот IBM PC размислува за Виена. Ниту пак е тоа дека човечкиот мозок е организиран како Von Neumann-ов компјутер, или дека сите аспекти на човечкото однесување се најдобро опишани на овој начин. Она што сугерира е дека постои корисно ниво на дескрипција за многу аспекти на менталниот живот како некој вид на функционирање на компјутер - процесирање смисловни симболни форми при што правилата кои го управуваат интерното поведение на системот се и самите изразени преку тие форми.

Можеме да завршиме со враќање на прашањето за тоа што ги мотивира новите напади врз компјутерската метафора. Зошто луѓето се обидуваат да ја убијат оваа нова дисциплина со таква енергија? Честопати се верува дека пристапувањето кон таквиот модел би значело понижување или на некој начин осиромашување на сопствената слика за себе. Напротив, ние веруваме дека е обратно, дека компјутерската метафора дава единствен хуманистички поглед на човечкиот род кој сè уште е компатибилен со најригорозните перспективи на коректност во физичките науки. Таа е единствениот опис кој го имаме за тоа како физички систем може да користи симболи така што нивното значење да е тесно сврзано со неговите операции над нив, како што умот може да го инхибира телото. За разлика од Rychlack, Searle и Penrose, нас нè радува гледањето на човекот како на суштество кое манипулира со симболи, и на нашите мозоци како волшебни разбои на значење.

превод: Џетро

