
ТЕМПЛУМ
23-24
ЈАНУАРИ
ФЕВРУАРИ
'96
TEMPLUM

СОДРЖИНА



СКОПСКИ РАСКАЗИ

10 Самураи - Славко Јаневски
21 Кога во Скопје ги беа измислиле чадорите - Ермис Лафазановски
24 Турист - Буде

Од Темплум-книгата во подготовка, "Скопски раскази", пренесуваме три раскази потполно различни и по стилот и по сензибилитетот и по возраста на авторите, но заедничко им е, освен високото книжевно ниво, бавењето со некои скриени и комплексни аспекти на нешто што се нарекува "урбано живеење".



"АЛТЕРНАТИВА"

28 Нашински звук
32 Балкан експес
35 Scar Wash

И вториот тема, на некој начин, зборува за Скопје, низ еден рокенрол аспект на најновата "графитска генерација". Водичи низ фосфорните звуци на овој град ќе бидат Вампира и Лудвиг.



ЖАН ЖЕНЕ

39 Биографија
47 Фрагменти од романот "Керел од Брест"

Жан Жене - најголемиот светец и криминалец на литературата, човек за кого Сартр напиша илјадници страници, признавајќи дека само ја одгатнал психолошката мистерија Жене - е главната тема на оваа Маргина.



МАНИРИЗАМ
Густав Рене Хок

90 Маниризмот во литературата

Од фасцинантните книги на Г.Р. Хок за маниризмот, господинот Вулкански продолжува да вади скапоцености.



ХАЈНЕР МИЛЕР
Хамлет Машина

Умре еден од најзначајните современи драматичари, Хајнер Милер. Тоа е повод да ја пренесеме неговата најславна драма *Хамлет-машина*.

СОДРЖИНА



109 **РОНАЛД ЛЕИНЦ**
Едно десетдневно патување
119 Мортон Шатцман - Лудило и поуки
Мери Барнс - Рефлексија

Со третиот дел го завршуваме големиот тематски блок за Р.Д. Леинц, лекарот и писател кој по Фројд и Лакан најмногу ги промени тековите на психијатријата и психологијата во дваесеттиот век.



135 **ТЕХНО**
136 Вилијам Гивсон - Како ја запаливме Крома
152 Хофстетер - По аналогија

Литерарниот сајбер гуру, Гибсон, пак е во Маргина со својот веројатно најславен расказ. А претставувањето на културната книга "Гедел Ешер Бах" во претходните броеви го поентираме со интервјуто на Даглас Хофстетер дадено за **Wired.**



157 **ERRO**
163 Мал каталог

Ерo е псевдоним на еден од најпровокативните сликари на денешнината, во чиј знак е целава Маргина.



181 **АЛФРЕД ХИЧКОК (3 дел)**
183 Трифо и Хичкок: Американски период (втор дел)

Во овој број, со освртот кон најзрелата и најкреативна фаза на Хичкок, кога настанаа ремек-делата Вртоглавица, Психо, Север-северозапад... - го завршуваме портретот на "човекот чие што име значеше жанр".

TEMPLUM

Маргина
Главен и одговорен уредник: Г.Н.Ом
Графички уредник: Небојша Гелевски
Компјутерска обработка: КОМА
Соработници: Венка Симовска, Игор Ангелков
✉ ул. Ал. Мартулков 13, Скопје
☎ 317-008, 314-185

насловна страна: *Erro* - Мао на Свети Марко, масло 97x77, 1974.
задна корица: *Erro* - Света Агата, масло 98x75, 1979.

ПРИЛОГ КОН ТРАНСПАРЕНТНОСТА НА РАБОТАТА

На 15 март (денот кога оваа Маргина оди во печат) од Институтот Отворено општество Македонија ни беа одобрени 5000 американски долари за пет свески Маргина во 1996-та. Освен тоа, на крајот на 1995-та од Сорос центарот добивме еден ласерски А3 принтер, како техничка помош. Годинава, инаку, планираме да објавиме седум Маргини на околу 2000 страници. Само за печатење (во 400 примероци) и техничка подготовка на предвидените седум книги (без ниту еден денар за десетината луѓе што работат за Маргина) ќе ни беа потребни најмалку 15000 ам. долари. Од тие причини, оваа Маргина е скратена за прилогот за сликарот Александар Станковски (планираме специјален додаток од 32 страни во боја), а исфрлени се и драмата "Сплендид" на Жан Жене и прилогот за Бродски. Сето тоа ќе најде свое место во следната Маргина. А за да ги испечатиме 216-те страници на оваа Маргина се разбира дека моравме да позајмиме пари бидејќи 1000$ - тоа се 50% од техничко-печатарските трошоци за овој број. И покрај сé, ќе се обидеме и оваа година, иако доцниме, сепак да објавиме барем седум Маргини, како и претходните две години; и не само тоа; Маргина, пред сé, треба да станува уште подобра и во тој правец ќе ги насочиме остатоците од енергијата што преостанува. Искрено, "на милји наоколу" не гледаме ни приближно некаква сериозна конкуренција за Маргина, во секој можен поглед. Да е само таа причина (да им се покаже на демагозите по синекурите дека во секое време и на секое место сме подобри од нивните пулени; во дупло полоши услови правиме најмалку дупло поквалитетни нешта од нив; аналогно на тоа е 15 поени фора во баскет и плус играње вон рекетот на тој што дава фора), да е само поради чувството на натпревар во оваа длабоко заостаната културна средина (затоа, и не се занесувај премногу!), пак вреди да се потрудиме да го одржиме ова списание. А не се само тие причини (пркос и компетиција), туку постојат и некои поблагородни. Но - никако не и за тоа, бидејќи веќе и вака ги преминавме замислените прагови на недопирање. Колку се умни ваквите "интроективни екскурси" (што и да значи тоа!) останува да проценат читателите, на кои пред сé им е наменет овој краток излет од онаа страна на завесата. Нели ионака сето ова е симулација, кружна игра на сцени, илузионизам и поместена реалност. За тој "вишок на видливост", за тие флуоресцентни конфети што го прекриваат овој дивјачки порив кон прозирност, за таа "комуникациска автострада" налик на гроб извајан во воздух, за материјализацијата на овој мошне одговорен анархиски проект - се разбира дека и понатаму му должиме благодарност на македонскиот Сорос Институт.

Во моментов кога влегуваме во третата година на нашето работење, сé уште ги немаме решено основните проблеми: пари за печатење, простории, екипираност, претплата, дистрибуција... Напојувајќи се од ентузијазмот како Челичната Шепа од штекер, се чувствуваме токму така: еден истурен дел на површината (шепа, набори на гребените - маргини-разлики...), додека долу, во длабочината, дремат единаесетте дванаестини на брегот, новинарот Кенет Кларк кој смерно чука тривијалности на својата застарена машина... Она што го испративме од себе во овие две години се некакви контра-санти: во ледот со кој сме окована го пуштивме ова списание за сурфирање, петнаесет островца-оази, ако не да пловат тогаш да се лизгаат, а на нив малецките лемури со микроскопски шилци за лед (во виски), да гребат ако веќе не можат да кршат по стврднатото тло на

нашава севкупна беда. И ете, Маргина се само гребнатинки во мразот, сурфинг-канали за минималните просторни потреби на еден до невидливост истенчен сој на суштества. Тоа е Македонија, исто така, осетлива ледена плоча чија стабилност зависи од хировитоста на џиновските желки што ја носат...

Но - одредени тектонски придвижувања се чувствуваат... Ко суштества-мразулци трепериме сантата да не ни ја однесат на потопло; ни растат нокти за меѓусебна борба; жабри итн. - регресираме или прогресираме - среде тоа транзиторно олицетворение на несигурност - обидувајќи се да го фатиме звукот од длабочините и да се ушалтаме меѓу преживеаните... И тоа е Маргина, да го приспособиш амебоидното телце кон линијата на фракталните звуци што навестуваат... Главно: линии, гребнатинки, фрактали. Маргина е школка низ чии спирали допира океанското бруење на "центарот", ха! Некаква игра меѓу моќта и немоќта, меѓу ентузијазмот и инерцијата, меѓу малите-сиромашни и големите-богати - ту длабоко доле меѓу слепите риби, ту горе меѓу ледените набори заедно со бесмртните вируси, тој фарсичен Ноев брод, Маргина, во еден симулиран но толку чувствувачки потоп што не́ заплискува ко успорена секвенца.

Главно: кружење, спирали, обид да се ритуализира таа празнина, естетика просто, како-така да се преживее.

Останува да видиме. Можеби сево ова е само една када на едно приглупо дете-бог со своите играчки и со својата затка. А центарот е дупката под неа. А Маргината пак е сливник. Канализација. Океан. Па одново.

Г.Н.Ом



Овојпат на "најфокусирано насочените страници во Маргина" пренесуваме неколку (маргински автореферентни!) одредници од *Речникот во настанување - Постпостмодерна: ревизии и корекции* на Мишко Шуваковиќ. Ќе се обидеме и во следните броеви да објавиме делови од ова вредно синтетичко дело кое извонредно кореспондира со намерите на рубрикава.

АСИМЕТРИЧНИОТ ДРУГ

Асиметричниот друг е другиот кој секогаш е надворешен и асиметричен за субјектот. Нагласокот е ставен врз асиметричноста на односот "јас" и "ти". Тој однос не е реверзибилен, тој ја наметнува и одржува дестабилизацијата на знаењето за интерсубјективното поле на односи.

Замислата за "асиметричниот друг" ја воведе филозофот-феноменолог Еманауел Левинас во своите етички и теолошки студии, а во рамките на деконструкцијата разработена е од Жак Дерида и со тоа подготвена за постмодерната расправа за статусот на субјектот и Другиот.

(...) Логиката на изведување на поимот асиметричниот друг како основа на едно етичко-теолошко писмо може да се следи низ следните чекори: **1)** за јазикот се мисли како за систем со помош на кој се врамуваат и создаваат претстави и тематизации на светот, односно, со помош на кого светот се редуцира на нашите пропозиции; **2)** јазикот секогаш останува вон светот, тој себеси не се дава на светот (јазикот е настан во кој што светот се манифестира себе, но како настан тој останува надворешен во однос на светот); **3)** ако луѓето комуницираат со помош на јазикот, самиот јазик останува некомуникативен, тој е самодоволен, затворен, тој му пружа отпор на прифаќањето, тој ни е апсолутно туѓ; **4)** јазикот не е "инструмент" под наша контрола; **5)** искуството на јазикот значи прекин на субјективноста и сретнување лице в лице со "нешто друго" што со зборовите на Целан може да се нарече "die ganz Anderen Sache"; **6)** но токму јазикот како нешто надворешно и туѓо за субјектот и светот е она што ја воведува асиметријата меѓу другиот и мене ("Моето "јас" не потекнува од другиот, другиот мене ми се случува."); **7)** тоа е местото каде што се воведува етичкото - другиот го нема своето место, своето време, својата суштина, тој е само негово барање и моја должност. Замислата за асиметричниот Друг е основа за теолошкиот, естетски и етички пресврт. (...)

ДЕРЕГУЛАЦИЈА

Дерегулацијата е ефект во сложените системи (информациски мрежи, општествени организации, форми на комуникација) во кои што тотализирачката сеприсутна технолошка, идеолошка и семиолошка регулација предизвикува спротивен ефект од очекуваниот (неповрзаност, безпоследичност, неусогласеност, грешка, загуба на односот субјект-објект). Дерегулацијата е повратен ефект на сите наддетерминирачки рационални потфати за наметнување на тотализирачки поредок и моќ. Дерегулацијата се укажува во масовната "стратегија на рамнодушност" (потрошувачите кои стануваат објекти на сопствената желба за потрошувачка на роба, вредности, информации, претстави), во зголемувањето на производството коешто има своја логика независна од општествените потреби, во протокот на пари кој не може да се контролира и насочува, во едноличноста на животот или во идеолошката наддетерминација на секој аспект од животот. Дерегулацијата пси-

холошки се матафоризира како еднолличност, рамнодушност и здодевност предизвикана од вишокот на смисла, информации и видливост. Бодријар таа состојба ја опишува како в-нурнување на масата во екстатична рамнодушност, во порнографија на информациите, во "слепата точка" која ја неутрализира и поништува смислата на егзистенцијата претворувајќи го субјектот во објект. Субјектот ја загубил контролата над нештата, таму каде што сметал на нивната постојаност се среќава со неочекувани, инверзни и асиметрични ефекти на себеси како објект. Таква е сликата на човечката коб, фаталноста на објективниот пресврт, објектното повратно дејство врз субјектот кој станува жртва на сопствената моќ да управува со светот.

РАЗЛИКА

"Разликата" (différance, фр.) е еден од темелните термини на филозофијата на деконструкцијата. Според Жак Дерида "разликата" е структура и движење што не може да се разбере на темелите на спротивноста присутност-отсутност.
Разликата е игра на разлики, траги од јазикот, растојанија и размаци (espacement, фр.) со кои елементите се однесуваат едни кон други. Тој размак/растојание е производство на интервали без кои ниедна целина не би можела да фунционира. Според Дерида, и на ниво на говорот и на ниво на писмото ниеден елемент не може да фунционира како знак без упатување кон некој друг елемент кој не е едноставно присутен. Значењето на дискурсот (текстот) не е едноставно дадено, туку секогаш е произведено во процесот на замена на еден елемент со друг, односно, со воспоставувањето разлики меѓу елементите на дискурсот или разликите меѓу самите дискурси во рамките на просторот на текстот. Јазикот е "системска игра" на разлики, траги од разлики коишто еден елемент го пронаоѓа сместувајќи се во текстот, преместувајќи се од текст во текст или во бескрајното кружење на текст од текст. Од поимот разлика изведен е и поимот разликување (differant, фр.) кој кажува дека сите знаци, а со тоа и текстови, содржат траги на други знаци. Не постои утврдено референцијално значење на еден текст, туку значењето е културолошки производ на разликите на трагите кои укажуваат на различни истории и контексти за употребата на знаци, зборови или текст.
Според Жан Франсоа Лиотар, "несводливата разлика" или "раскол" (differend, фр.) е расправа меѓу најмалку две страни која не може праведно да се разреши, бидејќи недостасува правило за расудување применливо за обете аргументации. Тоа што едната аргументација е легитимна не значи дека другата не е. Но расколот е и нестабилна состојба и момент на јазикот кога нешто, што треба да биде вообличено во реченици, тоа сé уште не може да стане. Расколот покажува како еден врвен жанр, тоталитаризирачки дискурс и дискурс на господарот се распаѓа, бидејќи принципот на апсолутната победа на еден жанр или дискурс над друг е лишен од смисла. Од парадоксот на расколот се изведува замислата за плуралистичките дискурси на постмодерната со отфрлање на "дискурсот на господарот" (оној што пресудува). Како што текстот, според Дерида, постои низ разликите од траги на други текстови што дејствуваат во него, според Лиотар, постмодерната култура постои низ расколите што не можат да се разрешат, туку постојат и дејствуваат како синхрони јазички игри. Постмодернистичката теорија ја субвертира идејата за политички проект бидејќи ја дозволува можноста за раскол, разликување и плуралистичко постоење на различни синхрони јазични, цивилизациски и политички игри.

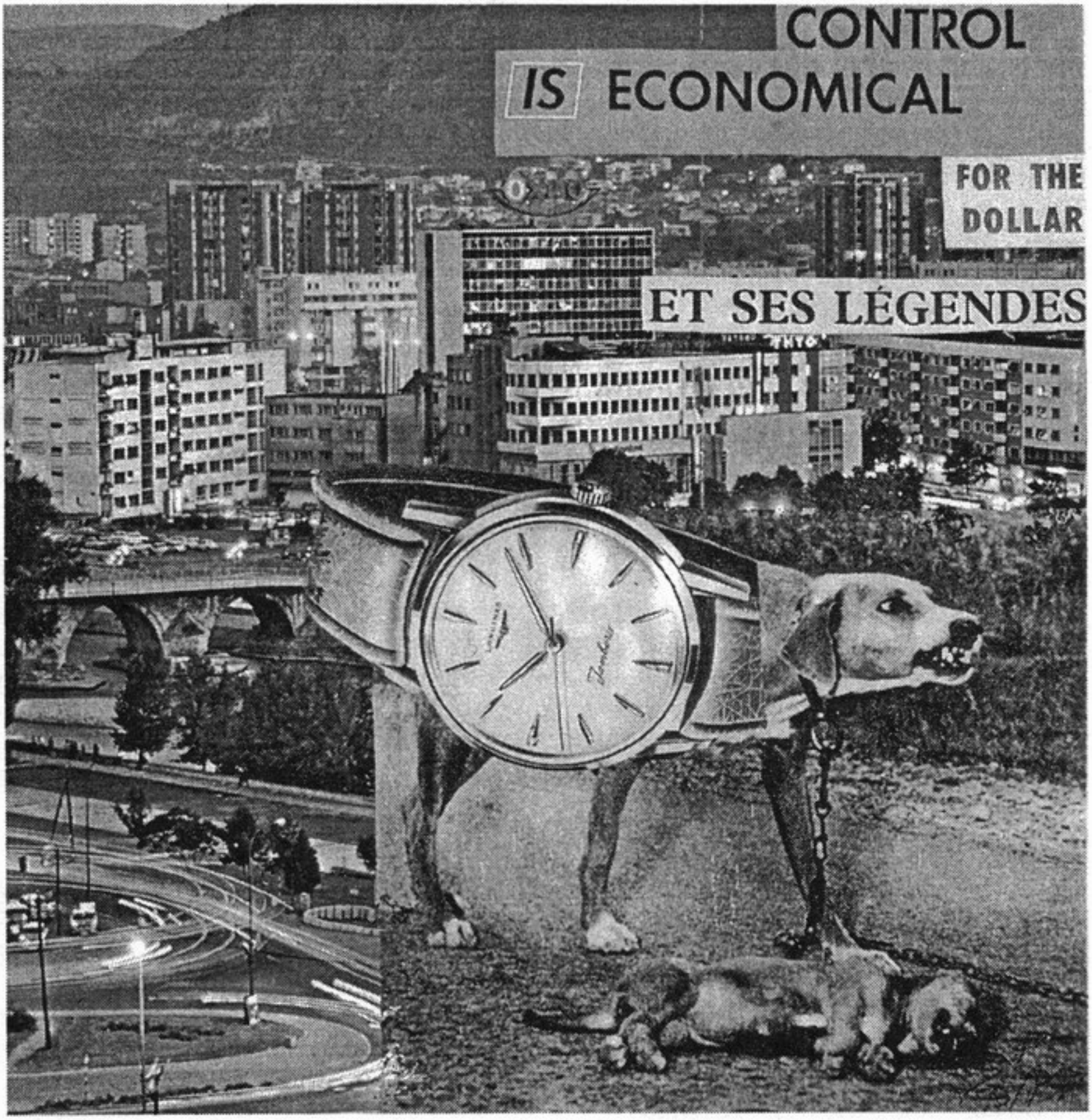
ПРОДОЛЖУВА НА стр. 208

локална сцена

Оваа година ќе се обидеме "Локалната сцена" да биде значително позастапена. Блокот од три скопски раскази е само дел од еден многу поголем проект со раскази за Скопје. Овде се обидовме да споиме речиси три генерации, три книжевни стила; расказот "Самураи" на Славко Јаневски е еден од најдобрите, според нас, раскази на македонски воопшто; расказот на Ермис Лафазановски, пак, еден помлад автор со неверојатно чувство за раскажување, е, пак според нас, најдобриот расказ објавен последниве години во Македонија; третиот расказ е на госпоѓицата Буде, позната на читателите на Маргина по својот, па, медитативен литерарен сензибилитет, овде во своето најдобро издание.

Вториот блок на "Локалната сцена" го посветуваме на рокенролот, имено на три млади бенда кои неодамна за интересната продуцентска кука "Нашински звук" ги објавија своите први снимки.

СКОПСКИ РАСКАЗИ



Славко Јаневски
Ермис Лафазановски
Буде

Славко Јаневски

САМУРАИ

И силниот бог Изанаги ја измеси од земја и камен колепката на Јапонците и стори да се множат на островите лебеди и вулкани, цреши и ветрови, и уште повеќе да се изделат луѓето на богови и бедници. Во тој многувековен мрест, далеку пред доаѓањето на европските трговци и језуити, биле распнати помеѓу небото и земјата самураите; тие им служеле на алчните феудалци да го распарчуваат Нипон на твое -мое и умееле, кога сакале, кога мислеле дека името им е Правдина, да се без господари, станувајќи свети заштитници на сиромаштијата подгрбавена под тежок јарем. Но кога ќе им згрешеле на боговите, ќе клекнеле на бело платно за последна молитва и за харикири.

Во овој свирепо и величенствено богат архипелаг со тајфуни, фрлен во грутки од божествен грст, денес е празник на црешите. Оние што не пловеле никогаш по јапонските води ме советуваа со весело намигнување пред неколку месеци да ги видам бездруго гејшите, да ги бројам ѕвездите со некоја од нив, со повеќе, по можност да станам султан меѓу кимона, тешки од извезени пагоди, вулкански врвови, змејови. Гејшите видени во рикша или под шарени светилки, пренежни се да се сместат во кориците на оваа книга низ чии пукнатини јас сé уште го барам невиденото по својот неколкумесечен пат.

Под црешовата расцутеност, додека пред зениците се нишаат издолжени написи со замрсени знаци, ноздрите кобнички претчувствуваат мирис на урнатини: атомската бомба го прослави крвавиот роден ден во оваа земја. Од денот кога влакнестиот човек паднал презреан од гранка за да го измисли огнот, до хирошимската температура од неколку стотици илјади целзиусови степени, продувале многу ветрови. Сега во овој град пак ѓртат утрата - мртвите се комисион, на децата не им се раскажуваат приказни за печурки.

Плови и не обзирај се... Но ноќе, кога живите сенки се букви на тапијата на смртта, Хирошима е поклопена со кобнички визии: војна, од пол до пол, од меридијан до меридијан. На небесниот врв е Зевс, на морското дно се разбудува Посејдон. Преживарските челусти им се обновени, новите млечни заби веќе стасале за апежи пред триумфот на иксипсилон бомбите. Родените синови ѝ го распарчуваат срцето на земјата. Животу, сајонара, отпатувај и не свртувај се, ослободен од сé...од тиранија, бајбоци, мириси на пелени и трева, од аритметика, од вируси и серуми, од сомненија. Атомите не носат во јатките клетви - ако земјата била грешница, го надвишила со маченичкиот крај светото небо.

Околу безначајната грутка, изгубена во неизмерниот космос, студено блескаат неиспитаните ѕвезди. Има ли на некоја од нив супертелескоп за да се види по илјадници светлосни години како последната златогрба лисица на земјата станува хиена? Лапај, ослушнувај ја тишината, пак лапај, пак ослушнувај и гнило дебели се од гнили трупови. Од смрѓавата на мртвиот долгоопашест крадец нема што да умре. Сајонара, и тревите се мртви: дај ми капка вода, јас ќе ти пеам за љубовта.

По лисицата ќе останат мршојадите, ќе навикнат на гозби и ќе се хранат еден од друг до последниот клун. Кога осамениот победник ќе си го исколве срцето во занес на сила и глад, ќе остане на некоја карпа неиспиленото крагујско јајце. Дождовите и сонцето ќе го измелат в прав неисплодениот стрводерски принц. Толку.

Но чудото пред очите на стравот обновување ли е на сé што било на почетокот? Од еден кафез, непресметан во инвентарот на злочинот, се извлекува млад експериментален мајмун. Грлото му го пара љубовен крик. Опашестото момче со света душа на пустински испосник, невесел павијан под удар на сонце, бара мајмунска Ева, зашто стројничката природа го подбуцнува на чин да роди почеток на нов крај, а свеста не му е обогатена со верување дека некој ќе измеси женка од неговото ребро: дај ми капка љубов, јас ќе ти пејам за водата.

Со визијава, загнездена во мездрата на коските, ме следи овде, во Кобе, во овој град што познава и празници, и ѕвездени утра и тајфуни, една далечна моја вина.

∞1

...Летото на моето детство веќе поцрне од стасани чавки кога во нашиот град залутаа тројца Јапонци, џинчести, жолти самотници, а здодевноста веднаш и без причина измисли дека во нив живеат ѓаволи - ако пред косите очи три дни се изнесува крст, победата ќе се извезе со златни букви на маловарошкото православно знаме. За прекуморските проклетници, доселени на периферијата во стаоречката визба, градот знаеше сé. Сокриваат тие во малите чевли влакнести копита и само дење колку-толку личат на луѓе - ноќе, кога спие сé што е крстено, им раснат рогови и козји брадулиња; збивтаат со кучешки долгите јазици и штом ќе се истетераваат, зелени од летна месечина, црквите пламнуваат: гори новороденииот Исус на икона во сребрена рамка, се гламносува свети Ѓорѓија над недотепаното чудовиште, пламен место брада имаат апостолите. Владиката, божјиот гаваз со студени очи на костреш, достатно привлечен заради лавовската грива од која не може да се одмрси ни зимски ветар, беше бессилен за да излезе пред грешните тројца, да замавне со крст или меч и да ги проколне, *врати се, сотоно, меѓу караконџули, аспиди и лилјаци!* Од еден прекуморски збор, врело и со закана шепнат, жандармите и поповите гореа; нивните јагленосани раце не можеа ни да стрелаат ни да се крстат.

Балканското детство, прерано крмено со причест и нафора, старски се приготвуваше за рајски бавчи. Одевме во густи чети околу туѓоземјаните, ревевме намарничавени, им покажувавме крстосани показалци. Нашите закони беа недвосмислено зрели. Ох, ќе го истераме ние исчанчениот од жолтата кожа, ќе го сториме тоа и ќе оставиме многу топли целиви во дланките на поповите и ѓаконите: благослови нé, оче наш иже јеси, ние сме господови внучиња. Замразивме сé што е жолто - мед, царевка, јаглики, злато. Слаби само во стапицата на ноќта, испотени и со згрутчен врескот во грлата, сонуваме жолти, козји бради, жолти нокти, жолти клинести заби; крвта ни ја цицаа краци на среднoќни жолти полипи.

Во крстоносниот поход отпрвин бевме само неколку вистински рицари, лавовски срца изгорени од темјан, другите беа бледи колебливци. По неколку дни се наголеми босоногата булумента. Црниче, Кисела Вода, Водно, Киришаана, Ново Маало, Буњаковец и Чаир, испраќаа свои свети регрути со лути заби на ласица во своето верују: *млади ѕверови, растргнете сé пред себе и ослободете го Исусовиот гроб!* Јапонците привидно продаваа книжно цвеќе. Не се плашеа, не се смееја и не се бранеа. Останаа тврдокожи пред нас, мравки, чија киселина не достигаше до нивната жолта крв. Затоа можеби, потсмешливо одбојни во достоинственоста, не се затрчуваа кон нас, не нé наденуваа на рогови и не нé апеа. Не нé забележуваа (секако косите очиња дење им беа слепи), иако бевме уверени дека слушаат и дека ги разбираат нашите зборови.

"Чие е небото?" Хор:

"Рисјанско!"

"Чија е земјата?" Хор:

"Рисјанска!"

"Чии се водите?" Хор:

"Рисјански!"

"Тогаш нека пукне ѓаволот!"

Пукнаа прангии, клинец в клуч наполнет со сулфур, црн барут и истрошени главички од чкорчиња. Жандармските станици и Дваесет и првиот полк зад Кале чекаа заповед од јуначкиот крал да јурнат со голи сабји и да ни помогнат во светата војна. Во тоа време, претворено од стравот во постојано прпелкање, рибите на Вардарска бановина ги труеше бирле и уште некаква рибокрадечка хемија, а ние, и самите тајни хемичари на реката, рековме дека ѓаволот фрла чинки во зелените вирови. Црничките лозја штуро родија, во турските гробишта над Чаир завиваа ноќе летни волци, отаде Вардар изгоре црква, под кланицата гром отепа невино стадо овци. И пак - ѓаволот. Врз градот, замелушен од жега, прашина и претскажување, се протегна незапомнето проклетство. Темелите на недоизградениот Офицерски дом попуштија, од пукнатините sиркаа човечки черупки, па се сети некој (рекоа: лично банот) да закопаат под големата зграда, на исток, уште пред да угрее сонцето, некрстено доенче, еврејско чедо со белегии на нозете. И го сторија тоа на сам Свети Илија, заобиколувајќи ги со топови кадравите трговчиња со басми и монистра во еврејскиот кварт зад дрвеното мовче. Црвенокосата мајка на жртвуваното дете се споулаве од болка; одеше ноќе по темните сокаци и го колнеше небото на непознат јазик. На калдрмата зад неа остануваше трага на солзи и млеко, мајчински сок еднакво познат и на жените и на волчиците доилки.

Тогашната чаршија, протегната дремливо од обете страни на Вардар, ги следеше настаните со црнозаба насмевка под виснатите мустаќи. Сеедно што се раскажуваше дека од преку море поаѓа кон скаменетиот Балкан невидено голем кораб со лути Јапонци, луѓето не се мешаа во настаните - не ни се придружуваа но не ни бранеа да војуваме; денонокно шепотеа чудни зборови - данок, меница, банкрот, затвор. Само по некој, обично ситен занетчиија, ќе нé подбуцнеше со глас на вистински батериски наредник:

"Чие е небото?"

"Рисјанско", одговаравме.

"Чија е земјата?"

"Рисјанска", пак одговаравме

"Чии се водите?"

"Рисјански", уште еднаш одговаравме.

Сé беше рисјанско, наше, сé - и утрешната победа на крстот.

Кога презреаниот бостан почна сам од себе да пука кисел и со јалови семки за ново садење, очите на Јапонците се покрија со павлака на белузлав страв - во нив изгоре виделото за божја правдина, потоа sверовите остареа, се подгрбавија, им побелеа веѓите и им се намалија забите зад лажно насмевнатите усни. Одеа несигурно пред папуанската толпа, попарени и намалени без државна или конзулска заштита. Ние гласно ги повикувавме полжавски да ги пуштат роговите, да ги собујат чевлите и да ги покажат копитата, а тие лазеа в прав и змиски саскаа со црните јазици. Белата усвитеност под нивните клепки не можеше да нé проколне: држевме пред себе крстосани показалци и шепотевме бесмислени молитви од кои на случајните минувачи косата им се креваше.

Дење, привидно, Јапонците се намалуваа. Чекавме да ни дојдат под колеици, мали и сé мало на нив, очи како семки од диња, прсти малку подебели од рогови на гол полжав. Но ноќе беа џинови - ќе се поткренат на прсти и ги зобаат ѕвездите. Семоќни, семоќни, семоќни се, патевме по зајдисонце. Се грчевме. Сами себе си бевме под колеици. Рацете нé болеа од крстење. Трипати во три недели мустаќести пожарникари, закитени со генерални златни копчиња, го гаснеа градот и, народски речено, затруднеа сами од себе три монополски младинки штотуку разделени од своите парталави кукли. Кутри моминскиигрички. На тие кукли децата, од магиско влијание на Јапонците, им цртаа зелени наредннички мустаќи. Општо земено, без дотерување на вистината, наредниците-мамузари од Дваесет и првиот коњички полк, со светени знамиња од цела чета попови и клисари, ни беа кумири. По углед на нив крадевме од дома комова и кришум се опивавме. Господи, колку мудро тогаш разговаравме. Седиме крснозе, пиеме од едно шише, ѕиркаме низ црвени срчи. Светот станува крвав: лицата на луѓето се одрани, од покривите расте оган. Кога ќе се стемни, сé е црно. Ракијата ни изветрува од сувите грла, планот за утрешната рисјанска акција не се довршува. Бегаме секој на своја страна.

Во тоа време падна меѓу нас главурдест пророк со зајачка уста, бозаџиски син и внук на стар мијачки зограф, и со модар камен, сулфур и ал-пипер или велигденска боја за јајца го нацрта на ѕидот на Даночната управа крајот на светот: во жолто море се даваат истетеравени, трупчести, некако здрвени луѓе, гуштери, видри, кози и секакви птици; небото е црвено од пожар, на него нема ни гулаб ни пеперуга; оддалеку, на самата линија на морето, се ниша кораб сличен на корито; многуте темномодри точки на него претставуваат живи суштества.

"Тоа е ковчегот на дедо Нојо", процени со матен глас суво дете; мирисаше секогаш на борина и беше син на дрвен адвокат; ушите му беа крастави. "Адвокатите ја знаат таа прикаска, читаат книги."

Фанатички се спротивставував. Се обидував и самиот да говорам длабоко. Попусто. Мутирав пред време. Говорев како да гребам со нокти по стакло.

"А каде се црквите?" со закана праша дрвеното адвокатче. "Сé е под вода, будало. И ти, и јас, и дедо ти."

Немаше смисла да му докажувам дека дедо му е под земја. Зографот, загледувајќи нé со крвави очи од генијалност, пцуеше со нечуени зборови. Можеше и да удри. Рацете му беа долги, дланките лопатести. Се задоволи со тоа што ни ги намачка носињата со боја. Имаше петнаесет години и веќе ги стрижеше со ножици мустаќите и острите зулуфи слични по боја на ефтин тутун.

Фреската се прочу низ градот привлекувајќи од утро до ноќ набожни бабички со босилек и свеќи во трепетливите раце. Сличен таков уметник, некаков Аџи-Арап, и зиме и лете разграштен како по битка со волци, се тресеше за неколку мангари над циганска тамбура и ја пееше својата тричасовна песна во која со убави зборови се раскажуваше почетокот и крајот на животот. Жените масовно плачеа, коларите и амалите пиеја и со тупаници се закануваа на сите четири страни на светот. Играта ја презедоа големите, ние ветераните можевме малку и да се одмориме со трчаница, јавање и превртување преку глава. Туѓинците не можеа да купат по фурните леб. Антихристите или некрстените што тргуваа со нив, продавајќи им памучни чорапи и алва за лажни, од земја месени динари, ги губеа муштериите. Кога ќе пропаднеа, неизбежно распердашени од судбината, солзиво се исповедуваа по крчмите дека ѓаволот на сон им ја купил сребролубивата душичка.

Сите тие настани на широко се раскажуваа, затоа ги отвараме ушите и се заслуваме со она чие - наше,со молитви и со комова, сé додека школската поликлиника не го продолжи работното време за неколку часа дневно хумано заземајќи се во спасувањето на најмладите алкохоличари.

Македониичкава, послана на педа балкански камен, од бога е создадена за правдини, филозофски се клештеа старците. Раѓа таа мажи, ќе им пукне грнето на Јапонците. Поправо за какво грне е збор? се прашуваме. Оние што читаа книги додека ние лапавме муви по сокаците, ни рекоа дека силата на ѓаволот лежи во земјен сад. Затоа ги остревме секирите - ќе пукне, ќе пукне, жими леб и сол, проклетото грне.

Околу средината на септември, прерано есенски накострешен и полн со грмотевична закана во разбушавените облачишта, нешто полилави отколку на црковните фрески, најстариот Јапонец, кривонос и бапски збрчкан во лицето не издржа. Најпосле крајно време беше да му пукне срцето. Додека се мотавме околу нив, наоружани со праќи и ќесиња наполнети со лут прав, тој ги фрли книжените цвеќиња и го зграпчи за шија првото дете што му се најде под рака. Споулавен од туѓоземјански дни и грст горчлив македонски ориз, го крена пленикот и се вкочани со грлен извик меѓу жолтите заби. Чудно беше - видовме главата му расте, набабрува, а на неа сé се израмнува, и усните и носот, и јаготките, стиснатите очи можеа само со сила да му се отворат. Другите двајца неподвижни со мртви раце како и пред тоа, молчеа посрамени, некако помали отколку што беа. Нивниот сугестивен молк помина во бранчиња преку нашите глави и ги избриша извиците *чие-наше.* Тишината можеше да се натрупа по џебови и пак да преостане. Значи, вистина е дека под жолтата кожа се кријат пајаци-баучи, опашки, рогови, лилјачки крилја. Ако не удри гром или ако не долетаат на коњи ескадрони со големи сабји, невиното дете, во стравот и самото со јапонска насмевка под невидено малиот нос, ќе прсне на калдрмата како тиква. Во возбудата не можевме да измислиме друго - се препелка во туѓински раце наш врсник, вреска, се намалува пред наши очи, а ние, беспомошни сведоци, стоиме скаменети и заборавени од небото за кое војувавме со нечистите сили неколку недели. Затоа веднаш и не разбравме: со болен грч на лицето, одеднаш сличен и на плач и на смеа, старецот го спушти полека детето на земја, ги сврте дланките кон лицето како да ја чита од нив сопствената пресуда, седна на нечистата калдрма. Несопирливо липаше. На лицето пред малите уши му рипаа ситни топчиња. Неговите двајца помлади пријатели, заборавајќи на нас, клекнаа крај него, слични на лажни просјаци. Ку-ки-ку, му рекоа и без причини се смееја. А очите им беа влажни. Ку-ки-ку! Да пукнеш од смеа.

Понесени од претчувствувана победа, се собравме густо врз трите издолжени сенки, газејќи ги со боси нозе, ние, *господи-помилуј* со прерано стврднати срца. Расневме, на манастирските ѕидови имаше уште место за нашите ликови. Ако порано, само понекогаш, кришум ги собиравме паричките од црковните икони, можеше да ни се прости - некој од апостолите се откажал од својот учител и пек станал светец. Гмечени под боси стапалки, сенките долго не се одлепија од калдрмата. Се издолжуваа и патуваа во неврат.

Во самата приквечерина, некако со слегувањето на ангелите и ѕвездите до самите покриви, Јапонците се повлекоа поразени во стаоречката визба.

Пуштениот појас на сеќавањето се влече по мене низ јапонските градови. Еве сум гостин, јас негостољубив домаќин кога овие домаќини ми биле гости, и април е, центарот на Токио плива во светло. Ноќниот студ ме морничави безработен. Џебовите не ми се многу длабоки. Сепак можам малку да се прошетам до квартот на гејшите. Јапонките убаво се смеат, со нив сé се заборава. Или да се обидам со ракијата саки?

∞2

...Со последните гроздоберски дни, веќе обогатени со вино и презимски грижи, по големата победа над тројцата некрстени туѓинци, само привидно човекова лика-прилика, маловарошката здодевност ги собираше безработните жени пред

гнилите новомаалски порти да се крстат здружено и ситно - *Господи, господи, господи, тие можеа да му ги здробат ковчињата на кутрото дете!* Старците оглувеа за последните крици на жеравите. Важно ги нишаа главите и, презафатени за да мислат на својот крај, доверливо шепотеа - *Во светото писмо јасно стои со нашински зборови: ќе се крене проклетата жолта раса и ќе го преплави светот!* И потоа? прашуваме проценувајќи ги важните сојузници. *Потоа ќе се стемни, а кога ќе се раздени, не ќе остане жив човек. Јапонецот ќе е цар, и поп на земјава.*

Узревавме пред дуњите, и сеедно што за некои настани очевидците не се покажуваа пред нас, веќе сé се знаеше... На брегoвите на најблиското море, речиси на чекор од правот на нашиот град, густо се трупаа туѓинците, знаме до знаме, копје до копје, перчин до перчин. Жолтите термити ги завојуваа сите друмови и сите планински врвици, лазеа еден преку друг, ги гореа шумите зад себе. Меѓу вжарените јасени и дабови, умираа бели печурки и влечеа во панични скокови кунатките зад себе запалени златни опашки. Луѓето и дивината заеднички бараа пештери: волчиците доеја слабички сирачиња, во шумските јами се гламносуваше невиниот sверски пород. Градот го заобиколија за одбрана илјада топови. Можеби попусто. Зашто не можеше да се сокрие дека под копитата на прекуморските плашила татни бессилната земјичка, и ништо не ќе ги запре во атакот, ни трнот, ни водата - тие се ту ѓаволи, ту орлишта, ту риби. Страшно. Птици со рогови, риби со козји нозе!

Кашата зовре по свеченото доаѓање од робија на набожниот коцкар и крадец Пејо Зиг, бивш шумар со голема лузна на самиот нос, инаку мал господ на сета босонога патријаршија, и веднаш, откако прочита со еден поглед што се случува, одржа неколку пламени говори, до најситно делче опишувајќи ја смртта на чинарот, белиот јасен, дивата леска, костенот и шумските цветови. Можеше да се заплаче од страшните слики - пред скоковите на пламенот, искричав и суво шушкав, попусто бегаат пчелите медарки, лештарките и златоглавите кунатки. Огнот ја жеже земјата до под појас и ги топи во неа неоткриените златни жици. Секнуваат подземните извори, испаруваат реките - умира на сув камен благородната пастрмка. И бадемот и гороцвеќето, секако она од кое се вареа мелеми за сипаница, заушки, косопас и красти, беа еднакво нападнати од жолти губари и скакулци па веднаш стана јасно секому, дури и нам, на слабите научници по прашањето од природописот: зимата ќе ја пречекаме без суровици, бунарите ќе се исушат, ерозијата ќе ги уништи населбите. Од семето на стравот се запатуваа во мраќава евангелиски плашила.

Иако сето тоа не нé мачеше, просто затоа што не можевме да навлеземе во суштината на загадочните реченици на шумарот, сепак сé движевме намуртени и со грижи на челото за иднината на бедното човештво. Некои имаа очи измиени со посветена водичка, го гледаа во далечината бесот на пожарите и за најситна награда ни ги раскажуваа маките на мечките и дивите вепришта. Вечерните школи сами од себе се распуштија - учениците ни синџир не можеше да ги довлече пред школската табла: поправо не се распуштија: оние што не познаваа причесна, учеа и не се грижеа што ќе се случи утре. Во школските клупи останаа Евреите и Турците, оние побогатите, со црни заби од шербетен живот. Челата им беа бледи и мазни од совладана геометрија и секакви мудрости. Но мелодично, некако професионално реалистички умееја да плачат. Лично Пејо Зиг, човек со разјадена душа им ги кршеше ковчињата во господово име. На Еврејчињата совршено им прилегаа модриците, на малите бегови им се засечуваше крст на папок со остро ноже.

Во полжавски притаените залези, чавките и жеништата, маларични од претчуства, кобнички гракаа - *Ќе ги прокопаат гробиштата, со кокалата на мртвите ќе наѓубруваат турски цвеќиња и змиски треви.* Црковните камбани трипати на ден

бронзено повикуваа на молитви и тревога. Отпрвин мажите не го слушаа гракањето - црните птици и бабите им беа деветта грижа заденета на појас, потоа стравот начна неколцина. Тројцата Јапонци демнеа крстени деца по сокаците, беа сенки во среднoќна сенка. Балканските носеви се издолжуваа, допираа со врвовите до беживотната иднина, розовите ноздри, благо приучени на темјан и мек восок, гореа од утрешен чад. На изгубените деца веќе не им се знаеја имињата и бојата на очите. Едни се колнеа дека најстариот Јапонец плука крв, други рекоа: се прецицал тој во ноќта пред тоа. Нешто мораше да се стори за да се провери вистината. По градот се растрчаа најбрзоноги извидници и избројаа на тесните тротоари и сипаничавата калдрма неколку стотици крвави плунки. Веќе никој не се сомневаше - нацицан со крв не бил само најстариот Јапонец туку и другите двајца.

Понекогаш, само во најсончевите утра, се обидував молчелив да ѝ избегам на својата тага, неутешно уверен дека одамна, пред моето раѓање, подлоста и болката што ми го разјадуваа срцето им била позната на луѓето како нешто мое и својствено само за мене, и дека сето тоа лежи запишано со тешки букви на некој камен. Ќе залута овчар меѓу карпи, обрастени со сув мов, ќе го најде записот и со страшен глас ќе му објави на светот дека јас ги измислив козјите копита во чевлите на Јапонците, но кога ќе видев дека и постарите се вртат во општото оро, се насмевнував со кисела мудрост - гревот е полесен ако лежи врз многу глави. Ако бев сам, без ортаци, со камче ќе можев да дофрлам до вистината, толку ми беше таа близу, па ќе чекорев со отворено срце по полските врвици, љубопитен за љубопитноста на последните пеперутки. Но сам бев само ноќе кога ме посетуваа синопросирни светци со строги веѓи и безгласно магиски ме присилуваа да лутам преку ден по градот, да ги пребројувам крвавите плунки и да им ги преприкажувам на помладите од себе ноќните сновења на призраците. Лажев. Затоа во една ноќ, по долго колебање, влегов во улицата на Јапонците. Со завлечени глави во рамениците, слични во беззвездната вечер на сеништа, минувачите брзаа оставајќи зад себе шум на чекори. Визбата во која живееја некрстените ја знаев - однадвор имаше осветлен прозорец покриен со мрежа, преретка за комарци и претенка за крадци. Стоев под солзлива светилка, сокриен зад гнила бандера, над мене небото ветуваше црн дожд. Се двоумев. Можев да се вратам и по слатката вечера да се завлечам во топла постела зад заклучена врата но љубопитноста да sирнам низ мрежата и да откријам барем делче од тајната, ме влечеше со невидливи нишки да зачекорам мачји итар. Ги триев sидовите со грб и се тресев. Испотен, сувоуст, згрбавен, со ширум отворени очи, мислев дека не одам, дека осветленото ниско прозорче залепено за турската калдрма се лизга кон мене. Се крстев. Не знаев молитви и шепотев измислени зборови. Некој јасник ми ги покрива очите, слеп сум, клепките ми раснат - чувствувам но слаб сум да прогледам. Стојам и знам: прозорчето се лизга кон мене. Ќе ја отпееш денес песната, говори некој потсмешливо од мене. Две долги жолти раце се подаваат и ме вовлекуваат во визбата. Над мене се веднат три исклештени глави. Се тргам, всушност не можам ни да писнам.

Се тргнав, со сета сила погледнав низ мрежата. Јапонците седеа на подот под слаба светилка и со големи ножици сечеа разнобојна хартија. Си играа. Лицата им беа безгрижни, подмладени, бело осветлени под затегнатата кожа, во зачудено отворените очиња им лежеа златни светулки. Се преправаат дека се луѓе, се убедував тресејќи се без причина; веќе не чувствував страв; мојата омраза догоруваше и оставаше безначаен пепел во мене. Од неверојатно белите и брзи прсти на Јапонциите никнуваа разнобојни цвеќиња со неверојатен облик.

Раскажувачот на хроникава се врати дома со тешки чекори. Во душникот му раснеше грутка тага, којзнае не ли ќе заплачеше тогаш ако некој покажеше кон него со прст - ти измисли еден дел од прикаската за ѓаволите, ѓаволу.

Нашиот брод претпазливо се лизга по оловните јапонски води. Во далечина се назира низ попладневната замаглености вечно снежниот врв на Фуџијама, тој свет вулкан, со самоубивачки привлечен кратер за несреќно вљубените. Вчера гледав во дворовите на Јокохама стогодишни стебла, премали и за приказна, и се прашував со чувство на врела тага дали тројцата победени самураи, тогаш, по маките на балканскиот камен, се вратија во оваа земја во која ракијата саки носи заборав за сите горчливи дни?

3

...По првиот ситен вез на октомврискиот дожд, во едно посно утро прошарано со облаци и сончевина, појде на прием кај ценетиот претседател на општината триглава делегација во шајачна облека и со грижливо исчеткани шапки в раце. Целта на големата визита на чаршиските пратеници им беше позната на сите граѓани - туѓинците да се фрлат во окови или, најпосле, по совет на мекото балканско срце што и за sверот има топлина во своите жилички, за веки-вековв да се протера од градот. Во тоа незаборавно историско претпладне рамно на државен празник, судбината на прекуморските страшила се вареше во општинскиот казан на сигурен оган. Некои потсмешливо говореа дека тоа се прикаски - делегацијата пошла кај претседателот на општината во врска со данокот, но напладне, пред шајачните облеки да ја остават општината зад грб, просјаците под sидот на еврејските гробишта го преприкажуваа разговорот воден во кабинетот на претседателот а на општочовечка радост сето тоа било вака - таткото на градот: чие е небото? - граѓанската делегација: наше; таткото на градот: а земјата и водите? - граѓанската делегација: наши, сé е наше, господине. Се прегрнале четворицата и заплакале в слога - туѓинците ќе бидат експедирани преку море во железни сандаци, рекле сложно и нарачале циганси тапани да го развеселат бабуњосаниот живот на градот. Уживавме во солзите на просјаците, во нивните воздршки и учени зборови - ќе бидат експедирани, ги чека црн петок.

На животот не му беше рамна ни најшарената приказна. Од утро до ноќ поштарите разнесуваа по куќите честитки потпишани од самиот бан, модроносите пандури ги благословуваа децата со црвен шеќер, поповите танцуваа пред црковните порти - со едното око ја мереа земјата, другото им беше на небото, меѓу ангели и апостоли. Силна артилерија под команда на белобрадест генерал со многу златни ширити на рамениците ја објави победата со топови, па побрзаа градските гулабари да ги извишат своите јата доближувајќи ги до божјата софра. Дождовите ја избришаа фреската на главурдестиот мијачки внук и иконописец но на широката стаклена врата на градската парфимерија се појави сам од себе богородичниот лик. На уличните филозофи прв им покажа честитка од банот полуерменецот Аритон, забар-самоук, инаку и самиот филозоф. Безработниците со уморни очи од грижи и неспиење се сомневаа и ги апеа истанчените сни, зашто честитката беше пишувана со молив и на бакалско ќесе. Аритон се удираше со тупаници по меките гради; запенето докажуваше со замрсени зборови дека интимните писма се праќаат на обична хартија и без државен печат. Такви честитки, од кои не можеше без мака и без двосмисленост да се прочита ни еден ред, со гордост покажуваа многу важни личности - пропаднати музиканти, мечтатели, малоумници, трговци со лековити треви на ангро, со еден збор најблагородните ороводци и во веселбите и во мистериите. Без факти се докажа дека еврејскиот рабин, човече слично на оживеан детски цртеж, бил потплатен од царот на жолтата раса да ги запишува во таен тефтер имињата на најголемите набожници зашто еднаш Пејо Зиг на сам мост замавна кон него со скршена нога од

стол но крстоносецот го спобркаа некои арамии без намевка на сивите лица и му ги истрија со тешки шепи жилите. Се разболе Пејо Зиг - едното око му го покри модрица, ребрата како да му беа малку поместени. Не умре, само маченички се насмевнуваше: најпосле целиот свет знае дека во синагогата рабинот се моли со шапка на глава и дека е вечен Жидов, а рацете му биле крвави уште од времето на Христовото распнување. Коцкарот уживаше во своите маки; без поштеда за болното грло говореше пророчки за шумите до кои, далечни и невидени, не достигаше нашата мисла - зад пожарите остануваат гламни, на нив црно се спепелуваат сеници, жолни, косови.

"А чии се тие шуми?" се тресеше збрчкан во лицето; со склопени очи чекаше да му одговорат и пак, по тој одговор, како да не чул или да не разбрал, мавташе со долгите раце: "Чии се, ве прашувам, господа?"

Ако замавтавме и ние со рацете, ќе полетавме од радост. Секако - *господа*, тоа е вистинскиот збор за нас, не мрсулковци како што нé викаа постарите. Одговаравме гласно и недвосмислено - "Наши, господине."

Доверливо се клештеше на нечистата постела под нискиот таван на куќарката на својата вујна. "Готово е, господа. Јапонците ќе бидат експедирани."

И зборот *експедирани* ни се допаѓаше. Неуморно и без врска го употребувавме при секој случај: облачно е, дождот ќе *експедира*; снаа ми е трудна, ќе *експедира* дете; се научив да пушам и да *експедирам* цванци.

На Јапонците им скисна оцетот - им ги собраа парталите и ги натоварија ноќе на коњски вагон. Дождовите не ги измија крвавите дамки од уличните камења, дури, за чудо и на владиката, на калдрмата пак осамнуваа плунки со капки крв во себе. Во перифериската визба достапна тогаш само за тромави пајаци, се доселија грбави и исклештени стаорци, некако во исто време со многуте ѕидни плакати, од кои се повикуваа граѓаните да ги трујат страшните животни, зашто шупливоока чума со црна гајда под мишка се готви да му дојде гостин на градот. Ракијата и лукот поскапеа. Сега постарите сосила нé опиваа - од гроздовата бегаат и ѓаволите и чумата. Се раѓаа учени дни. Секој можеше да го крене носот закитен од обете страни со дебели стакла и да чита од плакати дека чумата е заразна *ендемична зооноза*, заедничка и за глодарот и за човекот. Децата со подобра меморија навистина го кренаа носот и некои на волшебен начин измислија очила при секој случај повторувајќи го наученият текст од плакатите: стаорците mus - ratus и musdelumanus се разнесувачи на Јерсеновиот кокобацил, предизвикувачот на чумата pestis. Многу мајки чувствително се топеа од гордост - единичарите и бегалците од студената зграда на гимназијата ветуваа со неразбирливи зборови дека ќе станат доктори.

Уште пред последниот зограф со зајачка усна и мијачки рамно теме, на кое можеше да се наредат чашки како на послужавник, да ги доисцрта по ѕидовите сите свои визии за стаорците што ја носеа на врат чумата со модра коса в раце, далечините татнеа во секое попладне како да се судираат вагони а по задоцнетите громови, ветровите ревеа со човечка болка: чууу-маааа! И по протерувањето од градот Јапонците ни се одмаздуваа - пак една младинка затрудне сама од себе и пак само од себе падна бронзеното ѕвоно од црквата на светата двојка царот Константин и царицата Елена, заради што клисарот Јанкуло, гледајќи во тоа господова опомена, појде со шише ракија в џеб да се закалуѓери; го вратија неговите десет внучиња и го затворија во кокошарник сé додека не се истрезни. Потоа го искрпија некако испуканото ѕвоно и го качија до кубето но веќе тоа не пееше со поранешна убавина бам-бим-бам, туку - бум-бум-бум, како да го прецицале мајсторите со барут.

Пред да се повлече од кучешки лутата зима со дебела опашка од магли зад себе, есента беше незапомнато дождлива, речиси исткаена од бескрајни водени конци; со првиот мраз старците осамнуваа вкочанети и со насмевка за патот кон

рајот: жолтата прекуморска раса ја пречекал потоп пред градот, врз дебелата вода пливале само мртвите сенки на туѓинците. Големата казна, струполена врз трите жолти глави, го утеши небото да sирне од зад сивите облаци дури по неколку месеци, во оние дни кога на јагликите и синоличките им стана тесно под влажната земја, по која долгоногите жерави со тажни крици ги бараа во младата своите лански траги.

ଌ

Сеќавањето студено се спровира в коски... По прогонот на самурајските потомци, настаните родија неколку поети. Навечер се читаше под жолти ламби историјата на православната вера во стихови, но со горештините талентите се удавија в прав. Влакнестите пандури не делеа веќе печен шеќер и не танцуваа поповите пред црковните порти. Човекољубивата општина ја пречека од заседа чумата со отров за стаорци и литии пред кои се носеа чудотворни мијачки икони и во чест на победата удри даноци и намети на сé што се раѓа, што живее, што умира и што умрело. Банот му ги врати на Пејо Зиг сите почести (во жандармска облека тој личеше на романски или таков некаков крал и слободно ги штипеше по пазарчињата докторските слугинки).

Уверени дека сé уште нé смета за *господа,* како што го сметавме и ние за господин, подлизурски му се насмевнувавме посакувајќи му добарден со прашање што сме ние за да нé тресне по лице со грубост дека сме пурјаци и арамии, и дека од тревата блостур умира добиток а од нас државата ја боли стомак. Се обидувавме да го потсетиме дека сме *господа*. Нé колнеше и трчаше по нас, го пцуевме и бегавме навредени пред неговите закани - "Со билката лопур се лечат красти, со пердашење крадечки глави."

Но во часовите на неговата најголема љубовничка слава, кога две дебели тотици се грабаа која ќе застане со него пред олтар, косопас му го соголи темето до самите зулуфи. Едни рекоа дека тоа мајките на претепаните Еврејчиња го проколнале, други споменаа некаква болест. Му ставија на врат пијавици да му ја испијат нечистата крв, го напоија со светена водичка и го закопаа без воена музика.

На следните избори граѓаните покажаа дека не ѝ се многу благодарни на државата што ги спаси црквите од огнот на жолтата раса. Дури и дивите просјаци во сенката под sидот на еврејските гробишта потскокнуваа со шантравите нозе и пееја некакви забранети песни. Весниците и достоинствените говорници со сламени паларии на големите глави ја објавуваа новата библиска глава; го повикуваа народот да ги отвори очите пред опасноста: по градот се мушка пак антирисјанска чума - некакви црвени петли чекаат бели утра за интернационално кукурикање.

ଌ

Можеби на човека му требаат многу години секаков живот за да се врати еден далечен, привидно заборавен и за никого неважен настан, на еден од оние детски чинови бесцелни во крајната цел, да залута во еден скоро имагинарен свет од густи капки тага и, ни соопштувач ни раскажувач, да ги ослободи далечните дни од календарска хроника и окови, пак без сигурна и крајна цел. Минатото има свој живот, зборовите се негова инкарнација. Но тајните се согледуваат без лирика и со суви факти: тројцата самураи беа претставници на јапонски кинкалериски дампинг, засилено забрзан во евтинијата на игли, монистра, копчиња, лажен накит, вази и будилници, кон заземање простори на трговските пазаришта сегде, и на Балканскиот Полуостров, и во нашиот европско-азиски град со рамнотежен број на цркви и џамии, сегде, за да се судри со отпорот на моќните трговци на слична стока и со стравот на фабрикантите на седефни копчиња, спремни во конкуренцијата дарежливо да ги купат душичките на чуварите на секаквите печати - пандурски, даночни, црковни, општински. Бессилието

го одбра оружјето на силата. По трговската пропаст на тројцата Јапонци, изгубени во тажната замаглености на просторите, дојде и големата игра за да не се оствари библиското пророштво. Не знам, и никој мој познат не знае дали навистина тие биле протерани или се преселија во друг некој град. Црвените петли навистина повлекоа по себе штрајкачки, бунтарски и најпосле герилски хорови за една милионгрлена Интернационала од која Круповите топови оглушуваа.

Во овие априлски дни, илјада деветстотини шеесеттата, земјата на жолтата раса, толку многу загадочна и безбожна во детството, плива во бои и звуци: од кабуки-театарот, тоа древно гнездо на јуначки легенди, лесно се влегува во друг, уличен театар, во кој шинтуистичката процесија како живо виножито во својата облека го слави роденият ден на Буда, сега празник на црешите. Храмот пред кој станува ритуалот, денес, по најголемиот пораз на оваа земја во Втората светска војна, е шарен, малку преголем декор за кукли од приказна. Презаситен од многу средби со религиски празнувања по земјите на Азија, тешко го следам чинот на шинтуистите за кои царот веќе не е сонце пред чие чело се затвораат очите за да не се ослепи; тие знаат што знаат, и знаат што знаеме и ние - животот е на земја, небото им припаѓа на далечните мртовци.

Седумгодишен Јапонец, неверојатно сличен на кукла, привлечен од нашата филмска камера, упорно не́ повикува со птичји глас (ки-ку-ки) во дворот на својот дом. Свирнувам и веќе знам - Јапонците се волшебни мајстори на минијатурата: на мал простор, на кој не може да се смести ни дел од нашиот куќен мебел, не додавајќи ги тука многуте тегли со туршија, тој балкански гастрономски аквариум од чушки, мали дињи и краставици, лежат џинчести борови и јаболка, мала река меѓу нив и романтични мостови, на кои само со гуливерската гротескност може да легне европската шимистапалка. Малиот Јапонец со широк гест ми го покажува тој свет, но што ли мисли за мене и какви се легендите во неговата глава за прекуморската бела раса?

По неколку дни ќе отпловам со бродот "Авала" за Борнео. Пред да им речам на островите на Изанаги *Сајонара Нипон*, ќе го доразбудам во себе со ракијата саки далечниот настан и, најпосле, еднаш засекогаш, ќе се решам да ги видам гејшите за кои, еве, не остана ни една страница во оваа книга. Но знам, таму на Балканскиот Полуостров една белорека долина, и неколку белокори стебла под лилавото небо, со бамбусова рибарска трска в раце крај неа убаво се размислува за сé. Ќе се вратам, ќе сонувам нови патувања и ќе ги прашам призрациите на минатото каква им била целта - по секоја цена да создаваат библиска хроника или само просто, заради игра, да ја стресуваат мовта од грбавите плеќи на секојдневието, во оние дни во кои и љубовта и омразата биле преврели на усвитената калдрма.■

Ермис Лафазановски

КОГА ВО СКОПЈЕ ГИ БЕА ИЗМИСЛИЛЕ ЧАДОРИТЕ

Таа болест. Болест за која ниту се зборува ниту се покажува а најмалку пак навреме се открива - а кога тоа ќе се стори веќе е доцна. Се јавува без болка, доаѓа тивко и подмолно а разнебитува и разнесреќува двојно повеќе отколку што може да се претпостави; доаѓа однадвор многубројна и разнослојна а нејзината цел е нејзините составни делови да се соединат во едно - во средината на телото. Ги напаѓа прво прстите од нозете и од рацете па косата која побелува на очиглед, навлегува низ устата и низ носот, низ очите и низ кожата која не е покриена со облека и лека полека како крадец почнува да длаби во телото на човека без тој да сети дека нешто му се случува: без око да му трепне - што се вели. Нејзините многубројни делови небаре носејќи абер се сретнуваат во душата човекова и стануваат едно; едно кое ниту боли, ниту пече, ниту пак се помрднува од место, но човекот што носи таква болест станува напатен за навека: наклеветен да допека.

Беше ден за капење и чешлање на страна, ден за рубомена, за бричење, пребројување дребни деца, за мирисање темјан, за држење плачни очи врз богородичините, ден за одзивање на камбаните, ден околу годините кога го беа измислиле некаде во белиот свет кадросувањето и конечно, ден кога - сполајти боже на името што му го даде - Трендафил напред а другите две деца и една жена по него, тргнаа да се кадросат за прв пат во животот, весели а сепак збунети, мирни а сепак недоспани.

Се држеа едни за други - жена му и малите деца - за да не се изгубат во метежот на градот и да не го изгубат од вид него, кој трчаше напред на неколку чекори од нив дотеран и накинџурен во селско како за на панаѓур, правејќи место со лактите помеѓу пазарџиите и муфљузите, помеѓу џамаларите и јаничарите, арапите и костенарите, оџите и хоџите, арамиите и белџиите, кои ниту срам ниту перде имаа во турканиците.

И минуваа покрај нив пенџериња на коџобашиите и расипаните стакла на слаткарите, сјајот на златните заби на златарите и темните погледи на крадците скриени во уште потемни сокачиња; минуваа покрај нив басма и свила-дуќаните, кафе и чај-сараите и никако било што и било кој од овие да застане на едно место зошто, Трендафил не даваше.

Трчаше напред како споулавен туркајќи се и ритајќи се, ту погледнувајќи си го палтото - да не му го шуфроса некој - ту вртејќи се назад да види дали неговите го следат.

А тие, трчаа по него без здив и без застан иако очите на децата и очите на жената се лепеа како лепешки врз пенџериња на чистите и мамливи дуќани и да не беше кадросувањето како настан што ги чекаше, веројатно некој од нив понесен од убавините, ќе застанеше крај било кое пенџере и ќе речеше без срам "сакам ова" или "сакам она"и тогаш Трендо ќе мораше да го одврзе ќесето и да извади од дукатите и наполеоните што ги стискаше како стипса уште од денот на неговата свадба, за посебни прилики.

Таа болест го фати Трендафила кога тој, а и сите по него, застанаа пред дуќанот со кадросани лица кои свртени вака или така, обоени или осенчени во образите, што жени што мажи, што турци што арнаути, си ги беа засекогаш оставиле душите заробени во малечки квадратни плочки и така бездушни скитаат некаде по белиот свет. Нежно задоволство помешано со страв се спушти врз себично стиснатите душички. Оддолу

некаде, од стапалата кон главите им вриеше крвта. Така застанати и изненадени од возбуда нивните лица личеа на слики во кои гледаат сликите од внатре од пенџерето. Се чинеше дека се сите среќни, сé до мигот кога Трендо со веќе собрана храброст и одлучност на глава на семејство не рече:
"Ќе купам чадор"!

Бидејќи беше ден за кадросување и бацување икони, сé, ама токму сé можеше да се вклопи во редот на мислите на жената и децата, сé, па дури и тоа дека конечно после толку оддолговлечувања, убедувања и расправии сите заедно за спомен ќе се кадросаат а сликите ќе ги обесат на ѕид како што тоа го прават богатите трговци со басма и тие со свила и со кафе - но никако не можеше да се вклопи еден обичен чадор кој никој освен Трендо не го беше забележал како во истиот излог со слики стои исправен и горд во еден од аглите и, се разбира беше за продавање.

Секако таа не верувајќи му на тоа што го слушна пак го праша а тој пак одговори а таа пак го праша а тој пак одговори. Се упатуваше на тоа дека тој воопшто немаше намера да се кадроса и дека помислата да купи чадор му е од многу порано и дека за тоа не кажал само за да не се случи било каков план во главата на неговата жена кој би го оневозможил купувањето.

Затоа, за прв бележит знак на појавувањето на таа болест кај него се смета мигот кога тој почна пред излогот со фотографии да вика дека сака чадор па чадор како мало дете, иако имаше бајаги години. Дури и неговите мали деца го гледаа збунети од сосема новиот тек на настаните. Како и да е, на жената ѝ стана повеќе од јасно а особено откако тој тоа најјасно ѝ го кажа, дека Трендафил сака да стане ако не чорбаџија тогаш во најмала рака господин а ако нема чадор тогаш како и кој воопшто ќе препознае во него таква особина?

"Добро бе, а со кои пари ќе купиш чадор, чадори да ти никнат на главата", се обиде таа да спаси нешто ако воопшто може да се спаси, па продолжи дека што мисли тој оти ако купи, веднаш ќе го примат во пареа со богатите, него Трендафил гробарот, него Трендафил градинарот, него молерот и ѕидарот, него ѓубреџијата и носачот на грб, него вошкарот и продавачот на суво сено?

"Не! чадор ќе купам" вели тој и очите сé повеќе му светкаат додека на другите сé повеќе им потемнуваат.
"А што со твоите лафои од вчера со кои велеше дека утре, утре ќе одиме да се кадросаме, додека ние весели те дворевме и ти ги стискавме плеќите од радост?"- пак таа, иако сé повеќе гласот ѝ тонеше во пискотот на децата кои се растревожија чувствувајќи караница.

И тогаш таа уште рече - како последно нешто - дека на децата треба пинци да им се купат и дека газјата и солта се при крај а ...

Ништо повеќе не вредеше оти тој викна на сиот глас - а дури и покрај големата турканица и влези- излези луѓе сепак се најдоа неколкумина да се свртат и да видат кој вика - "Ќе купам чадор кога велам...чадор ќе купам!

Понатаму не се разговараше. Очите на Трендафила веќе не беа негови, му се беа спуштиле зениците во бунарот на сетата на чие дно се наоѓаше таа болест.

Си го беше извадил марамчето и беше почнал да си го брише бишкастиот си тил. Се вртеше ту лево ту десно да види дали уште некој му се пули дека сака да купи и тој чадор од истото место од каде што купил и зевзекот Трајко и господин Митре и поп Јосиф и госпоѓа Магдалена за зетот Милан, па дури и Трипун со двете ќерки што си ги беше омажил за трговци.

Трендафил веќе не беше истиот од вчера.

Таа болест веќе му беше поминала низ целото му тело па му беше скромно стигнала до жолчката па до желудникот каде што, бидејќи не нашла ништо интересно, оставила сé како што е та продолжила да бара сé додека во еден мал агол на телото

не ја беше видела собрана од страв душата Трендафилова во чие меко телце веднаш без двоумење си ги беше зарила модрите си нокти покажувајќи дека не само што нема намера да си оди туку и намерата нејзина е да остане. И колку повеќе таа го стискаше толку повеќе тој не ја препознаваше веќе ниту сопствената си жена на која со инат ѝ го беше разобличил ликот, ниту сопствените си деца кои почнаа да урлаат гледајќи и чувствувајќи дека нешто не е в ред, ниту пак минувачите кои сé повеќе заинтересирани за нивниот случај почнаа да прават крукчиња околу нивното семејство.

Трендафил во тие мигови се гледаше само себеси како со чадор во рацете им се приклучува на другите азгани од маалото па заедно со нив го шетаат угоре удолу пазарот.

Таа болест беше веќе завладеала со светот.

Ја турна со сета сила жената од него извикувајќи "ај сиктер" и таа занесена од турнувањето падна врз двете деца а потоа заедно со нив сите тројца ничкум на земјата. Попусто се слушаа зборовите "немој жити ја жити децата не арчи ги јабана парите..." - ништо не помагаше, па таа плаченичкум си ги собра парталите и децата и оддалечувајќи се викна на сет глас за да го слушнат и сите други: "Чуму ќе ти е, црни Трендафиле, чадор во земја каде што никогаш не врне дожд?"

Откако остана сам пред излогот, го растера народот со пцости гробарски и молерски па дури и пајтонски, извади од џебот една заврзана шамија, ја одврза ги изброи парите и смело зачекори во дуќанот.

Беше пладне време и пожолто од кога и да е, кога Трендафил можеби посреќен од кога и да е излезе од кај фотографот исправен и горд во својата носија: со фес на главата, со широки сиври кои завршуваа во угоре свиткани пинци, бела кошула стегната со колан околу половината и црн елек од чоја. Во десната рака стегаше долг црн чадор и се пулеше ту наваму ту натаму помеѓу разбеснетиот од брзање народ. Направи неколку чекори по улицата и застана со подраширени нозе потпирајќи се на чадорот небаре се кадросува. И навистина не остана незабележан: почнаа да го поздравуваат што Шиптари, што Турци, што Арнаути, и Еѓиптјани, што Арапи и Арзербеџанци, што Курдистанци и што ти уште не.

И што повеќе да се рече за лицето на Трендафила, беше тркалезно и смешно во сопственото задоволство - тој и таа болест беа среќни!

Но одненадеж, како никогаш дотогаш се втурна народ во бегство, фатија да пиштат жените и да плачат децата, да трчаат коњите и маските, да рикаат магариња и мулиња, да се затвораат дуќаните, да паничи дуњата. И се здаде невидена глутница по тесните сокаци: наидуваше таа во сопствениот бег како река, како лава, како крај на светот. Во далечина се гледаа јазици од пламен, пукотници и гласови на луѓе што умираат.

Да, беше тоа ден за бањање, за одење в црква, за купување локуми и алва, за пиење кафе, за шетање и кадросување, па дури и за купување чадори, но беше и ден за востание и побуна, за пожар до темел, па Трендафил падна на калдрми со раскрвавена кошула и елек, со скинати пинци и ококорена насмевка на лицето, со чадорот стиснат помеѓу рацете, згазен од споулавената глутница која се беше дала во паничен бег.

Така умре тој, а таа болест остана за да владее со светот.■

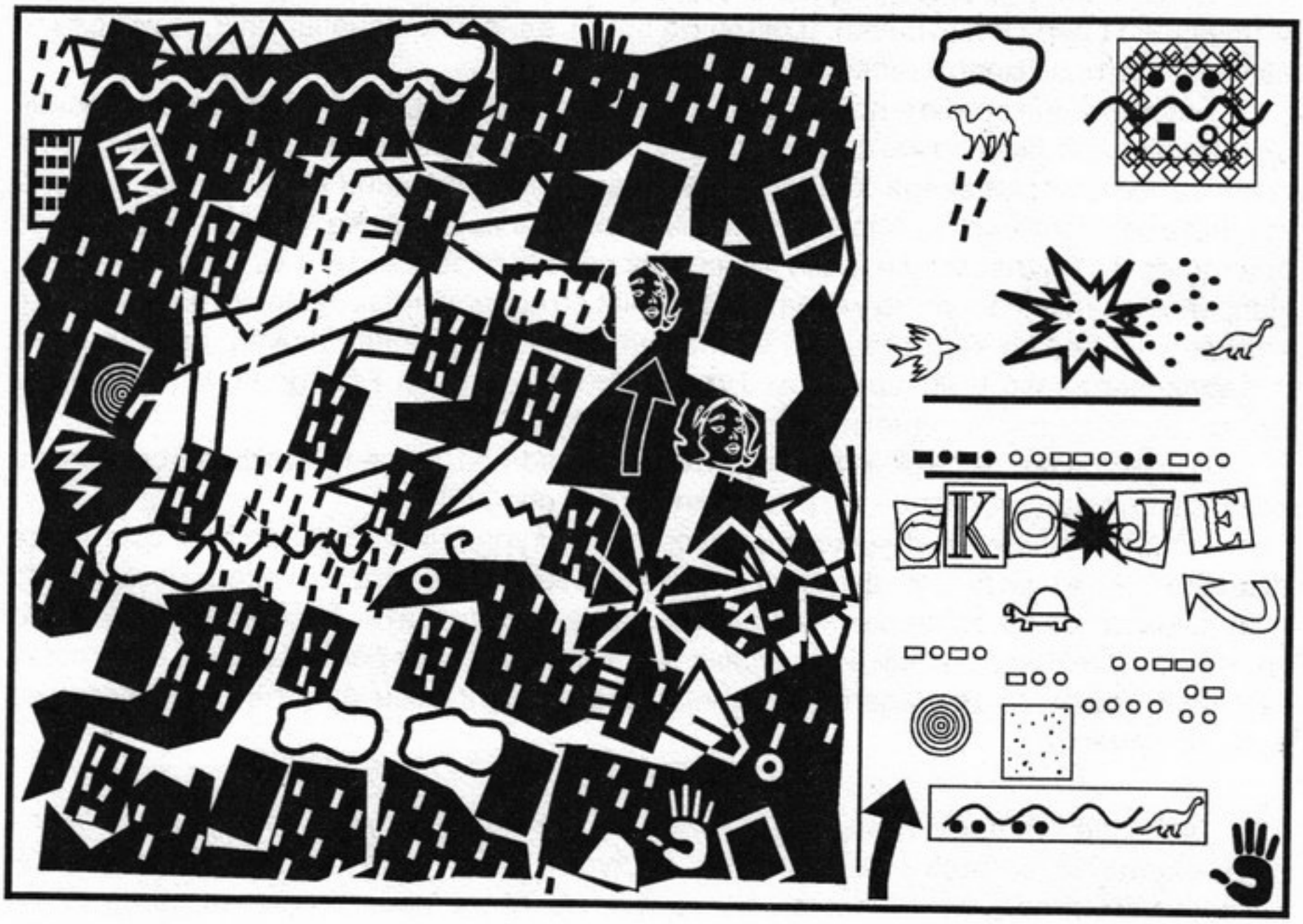
Буде

ТУРИСТ

Вчера седев на брегот и размислував: со денови врне, а тоа делува на луѓето.

Нивните мисли стануваат како капките дожд, а тоа е неиздржливо - улиците, куќите, зградите, сé тече по некаква долга, речиси бесконечна, *испрекината* линија.

Во лавиринтот од капките се судирам со едно растревожено, влажно лице разлеано по коцките на тротоарот, тврдо како камен. Ми дава знак со очите дека дождот наскоро ќе запре. Ја пишувам својата разгледница користејќи ги неговите раце, пишувајќи што е можно понеразбирливо, божем брзајќи. Освен Скопје сé друго е роршахова дамка којашто треба да предизвика чувство дека врне, не само во моментот кога било напишано. И талкајќи низ улиците неочекувано одлучувам да купам дождобран. Ако некогаш заминам, ќе го оставам во некоја чекална. Одбирам бел со црвени точки и ноќта ја поминувам чекорејќи од едниот до другиот крај на градот засолнет под црвенилото на точките.

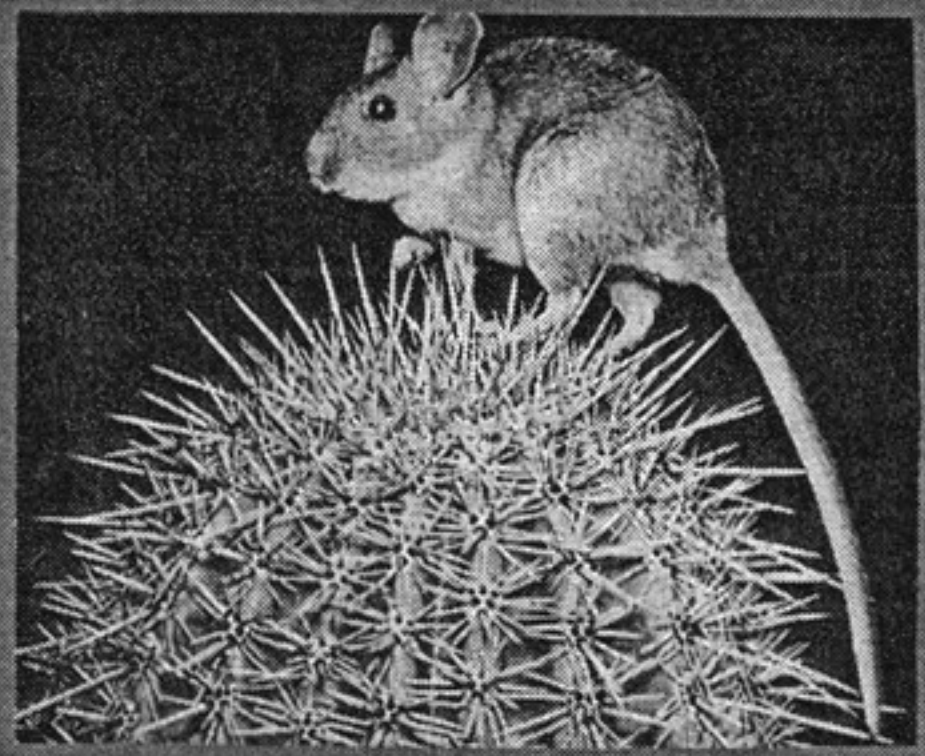


Враќајќи се во хотелот при благата светлина на разденувањето сретнувам чудна жена: стоејќи на работ од улицата 58-ма изгледа како да чека нешто или некого. Не знам зошто посакувам да ја допрам. На местото каде што треба да има лице забележувам отвор доволно широк за да влезам и целосно да исчезнам, станувајќи она што е таа, додека чека на дождот. Наместо тоа поминувам покрај неа како кој и да е случаен минувач и влегувам, во топлото предворје на хотелот. Рецепционерот ме дочекува, во еден од своите - милион - кратки - сонови. Стрпливо му се насмевнувам и заборавајќи го името на градот, силно го стегам клучот меѓу забите играјќи во неговиот сон некој којшто треба да биде непознат, далечен, на поминување.

По неколку мига паѓам врз меките душеци и потонувам во една од слепите улици, кои фино го затвораат градот во круг од кој нема излез, освен реката: малата подвижна, маскирана, течна улица. Бродот се нурнува до самото дно и таму удира во лицето на чудната жена, нацртано на бетонот, со невешти, до нестварност движења. Ја гушкам како ниедна жена порано и ги отворам очите со песок во грлото, носот, устата, зрнца од непостојаната слика на некој кој ме следи каде и да одам прашувајќи ме постои ли некаков излез од овој чуден град. Ја отфрлам сликата, ги подигам ролетните и замаен од свежиот воздух останувам загледан во долгиот ланец еднолични покриви под кои секој миг одново и независно од сé што е надвор од котлината течат вообичаените ритуали на граѓаните. Потоа гледам во неподвижните сказалки на sидниот часовник од кој повремено излегуваат тивки, морничави звуци коишто потсетуваат на некое друго време, најверојатно загубено. Урнатините на местото од железничката станица навестуваат дека нема заминување, дека жената можеби како статуа продолжува да чека во некој од вагоните изложени во музејот. Стрелката за излез од градов покажува кон небото, од кое барем престана да врне.■

SCAR WASH

Kidnapper snatches
baby two hours old
says: I'm happy



НАШИНСКИ
ЗВУК

БАЛКАН
ЕКСПРЕС

локална
с ц е2н а

РОКЕНРОЛОТ Е МРТОВ!

ИЛИ ЗАСПАНОТО СКОПЈЕ ОДБЛЕСНАТО bograit

Рокенрол ти е основа на сé - му рече во одблеснатиот графитски ѕид на банката госпоѓицата Вампира на своето помладо пријателче Лудвиг, кој токму деновите трескавично бараше пораки за застаклување на одвратниот бетон на нивниот град кој се нарекуваше *Градски ѕид*.

Или: текстот го претвора ѕидот во стакло - дрдореше Вампира сплескувајќи си го лицето во ѕидот на аквариумот каде што пливкаа тажните чековни мауздонци очекувајќи големиот плачен бог од онаа "отворената" страна на надуеното влажно небо - да ги посоли, да им фрли малку конфети, било што, некаде сигурно има отвор, не е можно, драга моја, туку-така да гребеме по бетонот ко богумили, некоја перспектива мора да пичне - одговараше романтичниот Лудвиг кому благите метафизички понирања на Вампира му предизвикуваа растреперетост на неуро-вегетативниот систем.

До три бенда - село, до десет бенда - паланка, до сто бенда - град, до илјада бенда - велеград, а ние сме отприлика во кутија за чевли ко човечката рипка во Постојна, нема ништо, мил мој Лудвиг, само чекаме да дојде господинот Пиколомини со своите жижици.

Добро - рече малиот Лудвиг и кроце-кроце, покрај одвратните пиљарски книжарници низ кои демнеа ступидните книги одвај процедени низ конвулзиите на тој длабоко неписмен мауздонски дух (усмен, всушност, биртијашки, паганѕки, суштествено лажен заробен меѓу корици, а од друга страна, стакло...), па покрај Уметничката галерија (ништожество, пак, или некоја простачка исполнетост, токму како што името "Цицките на Македонија" зрачи) и фолк-грдобата, стоковната куќа "Мост", конечно во Чаршијата.

Мауѕдонѕки поет, глумец и ѕкопѕки рокер, од нив нема ништо поглупаво! - Вампира и Лудвиг речиси се ѕудрија со гневниот уредник на Маргина кој излегуваше од дувлото *Сам* изнервиран од разговорот со Нора и Игор А. кои требаше да шприцнат малку "рокерски дух" во тоа гадно хибридче што Маргина го викаш, ти неуротичен Гному!

Молам?! - рече господинот Вулканѕки, но доцна, Лудвиг и Вампира веќе беа ѕкриени во заштитничкиот облак од чад, каде што и се криеја поети, актери и рокери, само што тоа веќе не е моја грижа, сакам минимум интелигенција и критичност а не адолесцентѕки пренемагања за младинѕки часопис, но баш ми е гајле баш ми е гајле, има кој да крши глава за тоа, Лудвиг Вампира Нора Палмер Игор А. Нашинѕки звук, па кроце кроце покрај стоковната цицките книжарниците господинот Бузони збриша кон јужните градски ѕидови.

(П. Вулканѕки)

Нашински звук е нова, млада музичко-продуцентска куќа од Скопје, ориентирана „алтернативно", не ги уценуваат малите тажни рокери, не бараат лова, само љубов и ентузијазам, ах, нешто што во градов е толку ретко ко атомска проба во Нормандија. Е па, решивме тоа да го разбиваме, ова е првото шњурање во маргините на рокенролот, па ќе видиме. Водичи низ тие чудни хоризонти на македонскиот рокенрол (што е тоа, звучи ко рудникот на седумте џуџиња!?) сега-за сега ќе бидат драгите мистериозни суштества по име Вампира и Лудвиг.



НАШИНСКИ ЗВУК

Од сеопфатното лудило кое веќе долго време безмилосно лебди над градот-црв, се обидовме да најдеме спас и позитивна influence надвор од него, на периферијата, "каде дивите пци вредно го чуваат звукот на тишината".

И додека црвениот бус, шраф по шраф, ја зголемува својата брзина, во неговиот миризлив и од провев одвеан багажник двете електро-глави на Vampira и Ludwig со нетрпение го очекуваа оној момент на мостот кога нивните внатрешни органи барем за момент ќе ги променат своите места, на тој начин постигнувајќи high-прашина во мозокот. In-Out - Input-Output... Спој во колата за комуникација. Репрограмирање, молам.

- Лудвиг, Лудвиг, влегуваме во подземјето - ме протресе охрабрувачкиот глас на Vampira.

*Студиото е звучно изолирано, ушите ни се полни со тампони, но љубезните домаќини комфорно нé сместуваат во 4x4 малечкиот простор и нé понудуваат со звук, Нашински звук. Гладни за информации, бараме да се изгасат светлата и да се вклучи микрофоном, но сето тоа се одолговлекува и така низ создадениот меѓупростор поминуваат имињата на рокенрол-персоните, потписници на првиот касетен проект на куќата, **"Година 1"**: Зоран Михаилов - "Дедо", Grow - "Trying", Decadence - "P.S.", Brain hole - "Fear", Scar Wash - "Impact", String Forces - "I have a touch", Балкан експрес - "Ајде да летаме", Никеја - "Црно темно сонце", Seth - "Отпишани", Earl gray - "Today I...".*

Се наоѓаме токму во центарот, оската составена од: Зоран Михаилов, Сашо Трендафилов, Дориан Јовановиќ, Миле Бошњаковски, Ѓорѓи Лозановски и Васил Чулев, кои потоа се расилинуваат во помали фракции каде што преку музиката комуницираат со останатиот свет отаде вратата.

- Ве бомбардираме со информации - се закануваат - но ќе ве избомбардираме и со нов материјал следните месеци. Никеја со нов албум, Earl Gray со ЕП, String Forces со албум...

Го прифаѓаме предизвикот и како позитивна потврда на сето тоа чувме микрофонска фонија и сé зајочна (или продолжи) токму од тука:

Може сега? Туп, туп, туп *(во микрофоноѓ)*. Е па, добро Сале, ај...

Доријан: Питање број један.

Сале: Е па, ништо, Зоки нели, Зоки, како беше, Зоки добил...па, Доријан знае.

Д: Па, Зоки на концертот на Pink Floyd **добил визија** дека мора да направи студио што ќе се вика *Нашински звук*. А знакот е всушност народњачки, балкански орнамент. Самиот знак не е ништо посебно, само му ставивме крукче и дрт, фрт, мрт...

Нашински звук како идеја постои многу одамна, а како почетоци на реализација некаде околу две години, кога Зоки почна да снима мали групи онака, слободно, дојдеш, снимиш и носиш. Ѓоле дал идеја сето тоа да се стави на компилација и почнале да бараат начин како да го остварат тоа. Имало тука разни варијанти, А1, па Сорос и сл. Зоки нé собра нас, неколку души и така почна филмот. Прво бевме Зоки, Јас, Ѓоле, Чуле и Васиќ. И така некое време, па наеднаш Васиќ доби некои свои идеи, Чуле отиде во Италија, Ѓоле отиде во Загреб...и одеднаш **никој** не остана, во еден момент останавме да висиме само јас и Зоки или поточно само јас, е тогаш Миле предложи некои работи, па се појави и Сале и конечно успеавме да направиме една промотивна компилација, четири групи, четири песни, што беше отпечатена и поделена на неколку новинари. И така.

Колку што разбрав, Нашински звук главно не доби никаква поддршка од други институции, или...?

Д: Од никого.

С: Само од фризерскиот салон Underground што **е** институција. *(се смее)*

Добро, а немавте некое посебно барање од спонзорот, делење чешли со касети и така нешто?

Д: Не, никакви.

С: Они се во наш табор.

Деновиве во Скопје се појавија рекеташи. Имаше и на вести. Дали можеби добивте некоја закана од конкурентите?

С: Еј, тоа да се случи, тогаш ќе знаеме дека сме успеале. Ќе ни го изрекетираат студиото, замисли... ХА,ХА,ХА.

А за имиџот на куќата, ќе остане само знакчево, или мислите да правите екцеси, као се качувате на зграда на плоштад и ги гаѓате луѓето со синглици, а доле се делат летоци...

С: Радије би јас да ставиме едно знакче што ќе се ротира во три димензии во бои на Интернет.

Д: Вирус што ќе го освои светот.

Како сте задоволни од промоцијата?

Д: Та-тааам...

С: Ние го направивме своето, а тие што дојдоа дојдоа.

Колку медиумите го покрија ова случување. Успеаа ли да си ги довлечкаат своите дебели газови на местото на злочинот?

Д: Имаше по некој.

С: Имаше и во Вечер напис, онака репортерски.

Д: Во написот и трач да не избациле. Го виделе Сале со... Cu ce, u???

Сите очекуваа дека ќе има свирка, претставување на групите...

Д: Просторот во Менада е мал за 10 групи да свират. Тоа би било стварно крклањанац. А концертот што го планираме ќе се одржи во МКЦ. Од големиот избор на простори во Скопје. Може да се избере МКЦ или МКЦ.

С: Имаме ние и Универзалне сала, дури, па СРЦ Кале...

Д: ...и МКЦ.

Што да ги прашаме? Дај да го видиме концептот.

Д: Како ги бомбардираме со одговори, ај ние во меѓувреме да смислиме некоја песна.

С:Не, некое друго прашање. Еве јас ќе те прашаме тебе: А Дориан, што мислиш...а бе, што ти лежи на душа!

Д: Добро Сале, дали си изреволтиран од ситуацијата овде?

С:Не сум изреволтиран. ***Ако си револ̄тиран*** само ќе се нервираш и ќе си бесен **и ништо нема да направиш.**

Д: Не, не во таа смисла...

С: Абе дека не чини, не чини. Затоа постои Нашински звук.

Најважно за млада куќа како вашата е да контактира со други независни куќи од страна. Како стоите со тоа?

Д:Ќе оди нешто за Белград...за Белгија, најверојатно. Незнам како оди врската...Еден од 103 што го знаеме, па некој негов другар се знае со некого од Белгија кој има исто така мала независна куќа што сака да соработува...

С: А бе, имаше од Австралија еден типац, се сеќаваш што беше во Будимпешта. Само, **НЕ СУМ МУ ПИШАЛ.**

Добро, што мислите за состојбата на македонската рокенрол сцена?

Д: Ќе збориш?

С: Ај, ти.

Д: А што мислиш ти?

Зошто веќе подолг период зборуваме само за почетоци, нема континуитет, се доаѓа до една точка и сето тоа се расплинува некаде. Овие бендови требаат луѓе како вас и обратно. Фали сврзно ткиво што ќе го повлече сето тоа.

Д: Има основа за сцена, а уствари ја нема. Збориме за ОНАА сцена, а не збориме за ОПАА сцена. Бендови има, работат, некои од нив се многу добри...

С: Освен Мизар кога се појавија и околу неколку сателитски групи... не знам, знаеш мал бев тогаш.

Д: Сега сцената би била поразновидна, клинциве се движат во разни правци и кога би се правеле мали концерти...Фали простор.

Ете пак сме кај Менада.

С:Мене еден другар ми кажа за некој простор со посебна програма за секоја вечер.

Бидејќи имавте прилика да се најдете од другата страна, како бенд кој зависел од луѓе на чие место сте сега вие, какво искуство имате од таквата соработка?

Д: **Како** како, чекај **чекај!**

Се работи за промена на улоги. Како вие...

Д: **АХА,** кога сме биле во Сет, некој бил на некое место кај што сме сега ние??? Прво, битно е што сите сме музичари и се бавиме со музика.

С: И не само што се бавиме со музика, **ТУКУ И СВИРИМЕ.** (Дориан се врти и почнува да го удира по глава)

Д: ЏШ, ЏШ, ЏШ...Варени сипаници.Трррр...

Дали верувате во...

С: Дали верувате во постмортален живот...

Д: Постмортален, каков бе постмортален живот.

С:Не, дали верувате во реинкарнација.

Добро, дали верувате во реинкарнираниот сон на Америка? Македонската верзија на збогатување преку ноќ.

Д: Поентата е да се има огромна нула - константна. Што и да се случи, **нула** да остане. Онда е ОК. *(манијачки се смее)*

А, сега нешто за крај, "нешто ко епитаф, бидејќи секое медиско експонирање е ко мала смрт, некој чуден оргазам, некое далечно ехо..." (А бе, Бузони!)

С: Чекај, вака: Една ластовичка со пари не се купува. (***умира*** *од смеење*)...Како беше...Динар по динар погача и око за око тешко на оној што го нема. Кој мисли, зло не пее...и Благодарност на Веле.

??????

Балкан експрес и Scar Wash се меѓу најинтересните млади бендови, но баш и не се утепаа од работа и имаат многу малку снимки. Како и да е, со нив ја започнуваме малата серија "рокерски интервјуа".

БАЛКАН ЕКСПРЕС



Брзината понекогаш е фатална. Што правевме последниве два часа? Исклучете го телефоноt! Сто заклучоци, а времето и понатаму стои. Го фрламе часовникоt низ прозор и гледаме околу себе. Се слушаат само шумови од претходноto интервју што трејерат во нашите симстими. Се смееме. Долго. Тогаш Vampira го вади кибердухоt од својоt џеб и следните моменти, додека трае нашата трансмисија, уживаме во тоа прекрасно чувство на нејостоење.

Лутаме по сонливите сокаци на една "стара дама". Неопходна ни е самотија, можеби мала купка во некој амам. Крововите храбро го издржуваат нашиоt од без од, страв без страв, здив без здив... Тогаш пред нас се појавува Сам! "Еј, Сам, имаш малку слободно време за нас?" Влегуваме во неговиоt горен предел со музика во ушите и конечно се опуштаме.

- Ние сме најдобри, супериорни, нашата музика есенцијално ве обликува. Ние...

Изненадени сме: каков настан!

- Господа, преселете се на нашава страна, вклучете го диктафоноt и снимете ги вашите хипер-визии. Ќе ви користи.

Да, се согласија.

Игор: Јас и Јанко се запознавме многу случајно на одмор во Дојран. Во дискотеката Златен брег и јас мислев дека Јанко е женско.

А ти Јанко, што мислеше за Игор?

Јанко: ... *(после една минута исчекувачка тишина)*

Игор: Доста чудно изгледаше. Изгледаше онака андерграунд, а јас бев доста нафуран на андерграунд кога бев мал. Паднавме во муабет. Јас свирам бас, реков, јас свирам бубњеви и ај да правиме бенд. Една вечер седнавме да правиме песни. Ја направивме Пат, испадна добро и сфативме дека уствари тоа оди така. Прво се врзавме за контекстот на текстовите, а од тука и за Скопје. Тоа ни е околината, јеби га. Да не е Скопје не би изгледале вака. Скопје има нешто што другите градови го немаат...а тоа е **Слобода.**

????

И: Слобода на изразување, знаеш. Го нема секој град тоа.

????

Кажете нешто повеќе за името Балкан експрес, пошто имаше некои забелешки, дека не е сјајно...

И: Балкан експрес не е многу сврзано, знаеш, со онаа наша квази градска култура на Мизар и Архангел. На запад Балкан експрес не би се викало Балкан **експрес** туку Балкан експрес, што значи нешто сасвим друго. Нас името ни кажува од каде сме, знаеш, а експрес кажува дека сме побрзи од другите.

Влијанија? Нешто што би издвоиле од Македонија.

И: ***Јас сум врзан за Боб Марли.*** Не како музика, ама и како музика...него ...религијата. Нивната религија со нашата, на Јамајка и Македонија, иста е. Православци сме и ние и тие само што имаме различни убедувања за **дрвото на животот**. *(одушевување од верните фанови од околните маси)* Од Македонија можеби би ги издвоиле Лола В Стајн, они успеаа да не нафураат...знаеш имаме ние некоја жичка амбиентална, знаеш, имаме и етно, ама не наше него индиско, тоа е скроз друга приказна...и Анастасија, она денес што го работи.

Која релација еј, Индија, Јамајка, Македонија.

И: Ние сме ***ЗА ТОПЛО***, знаеш. *(повторно воодушевување)*

Чувме дека екстравагантниот менаџер Манде успеа да ве грабне, што со него?

И: Јас очекувам да ни се даде онолку колку што ние даваме.

Некои посебни очекувања?

И: До сега не сме реализирале никаков носач на звук, малку сме желни за тоа. Мислам на самостоен албум и мислам дека сме подобри од многу групи што веќе имаат реализирано носачи на звук.

ОК, меѓу цел тој куп гитаристи и вокалисти како стигнавте до Жана?

И: Претходно размислувавме за женски вокал, како би изгледало. Прво како придружен вокал, па после ќе требаше и машки вокал, па испадна многу луѓе, и на крајот на Јанко **му текна** дека еден женски вокал би свршил работа.

Јанко, како ти текна?

Ј: ???

(после уште една минута исчекувачка пауза)

А како ја најдовте Жана? По оглас, во стилот, млад бенд бара вокал....

И: Преку другари. Ја најдовме после еден концерт на Хари Кришна, Нитијананда, не знам точно и ја начекавме баш на пеење.

Жана пееше на концертот?

Ј: Не, туку од страна онака си пееше.

И: И испадна дека Жана има навистина убав глас.

Како успева Балкан експрес да се справи со сите замки што ги нуди оваа застоена неблагодарна средина секогаш повеќе спремна да осуди отколку да прифати?

И: Ја и Јанко одлично функционираме. **Dobro ni e nam**. Проблемите се јавуваат кога доѓа до вкрстување на две или повеќе размислувања. И понекогаш се случува да паузираме по неколку дена поради одредени конфликти. А понекогаш се случува да свириме и свириме така едно добри месец дена и сега као...Чекај, што правиме? Зошто го правиме ова? Не знаеш ни следната свирка кај ќе ти биде, незнаеш ни воопшто дали ќе биде. Главно тие кризи минуваат и сé испаѓа како што треба...

Ј: Бевме на полуфинале во Битола и си поминавме супер...Па таму беше свирката. Битолчани нé пречекаа онака феноменално. Ни дадоа вечера на сите рок бендови, што се немало случено претходно. Сите бевме собрани. Даваа некои кокошки, компири, сешто...торти, колачи и по литро ракија за бенд. До нас имаше свадба, онака супер атмосфера, музика...Битолчани нé носеа по некои кафичи па го фаќавме возот каубојски за дома.

И: Во Екран за нас излезе критика: Ако некој предничи во вежбање - тоа се они - Балкан Експрес, што е класично за бендови што свират хеви метал, но баш и не.

Ј: А, за текстовите кога ни викаа, пишувајте текстови што ќе ги разберат сите, нешто ко Џафер, "Сонце за три светови". Никеја се решија да снимаат за Поп рок фест. И тогаш јас по некоја случајност бев во Никеја. Донесовме разглас и пошто тогаш беше некоја сума од 50 марки по ствар рековме, ајде ќе платиме сите и ќе снимиме. Отидовме еден ден снимивме незнам колку песни и Никеја ни вика, ние ќе ги однесеме во Екран. Како треба? Па вака така, примероци едно друго и ние добро. Никеја однесе, а ние чекавме. Помина рокот, па го продолжија уште две недели, ние си седевме, па уште две недели, па рековме, дај да дадеме снимки и онака ги имаме дома. И пошто јас учам таму во Капиштец Шиљо ми вика: Дај однеси ги пошто си по пат. **Влегувам у Екран.** И она завршено више, неможат да се носат снимки. Викам, дајте ми телефон на Грета. Ми даваат, а јас, ало, снимки овде. Какви снимки, вика. Доцните три месеца. Јас викам, па добро ај за џабе не сум доаѓал. Добро, ај качи се горе. Одам горе и ги давам снимките, она ги пушта и вика, каква е оваа снимка? Тоа на ништо не личеше и нé примија. Затоа сите беа изненадени како звучевме во живо и така добивме од публика. А за финалето на еден од групите му беше роденден и нé частеше така доста. Се качивме горе и прво ни се искина жица од гитара, па трчај по друга гитара, па нему му се исклучи басот од појачалото, па на Марин му се извади микрофонот (еден од претходните пеачи), беше хаос. Имавме барем најдобар сценски настап, а на Нома стигнавме дури и на 6 место, заедно со Ластовичка и др.

Сами гласавте?

Ј: Не, нé мрзеше. Требаше да се купуваат некои Екрани, да се пополнуваат ливчиња и сл. После ова следеше и концертот во Куманово. Сепак најзначајно нешто што потегна менаџери, снимање, ваму таму е Стрип енд саунд фестивалот. Всушност, ние не бевме којзнае колку задоволни од свирката, мислам, она **кога се симињавме по скали.** Али после тоа гледаме онака ненормална реакција на луѓе, па Тоше после тоа вика, вие сте одлични. Ние вака се гледаме и се чудиме. И сé после тоа се случи брзо, менаџери, радија...

SCAR WASH



*ВАКУУМ. Trip-trip-trip-trip-trip... Акробатски скок во ден. Но, нема сонце. Ниту авиони. Случајноста понекогаш е волшебна. Хотел-мотел ги мами очите. Хе. Странецот на задното седиште од Ludwig-мобилот се исповеда. Паркингот е една голема вртелешка со циркузантски фаци и нашминкани новинари. Врати се и чуј ја оваа приказна на индустриал-фанот. Vampira e cool. Ја радуваат сопствените проекти. Тие скришно знаат дека доаѓа крајот на еден **work-aut** и задоволно се смешкаат.* RECORD!

Како почнавме?... па, Баба имаше идеја да снимиме нешто во студио. Без некоја посебна намера, едноставно да се сними некоја ствар. Завршивме со гитарите и Баба си бараше човек што ќе отпее и Чуле онака случајно налета од негде и као, Дај ја ќе пробам. Напиша човекот текст и ја отпеа песната. Тогаш почнував да работам во студио и бидејќи тоа ми беше прва снимка, технички беше многу лоша. Може да се каже никаква, меѓутоа као идеја ни се допадна и почнавме да работиме на тоа да си снимаме ствари. Добро беше и тоа што Зоки ни даде ...као она, Слободно снимајте што сакате. Ова се случуваше кон крајот на 93-та, а потоа...после Бела рада влезе во контекст (екс-бубњарот на Сет и Плајваз) и Лаки - бас.

Незнам како би го дефинирал целиот проект пошто никогаш не сме работеле како бенд, Не сме имале концерти, немаме ни проби правено, мислам, јеби га. Иако имаше поволни критики во Хрватска и некои понуди за Словенија. Сé што имаме направено е во студио и на снимка, од кои две ствари имаат излезено. (Корпус деликти и Нашински Звук).

Планот беше да се оди во Италија да се соберат некои пари, да се купи опрема и да почне да се работи, меѓутоа...тоа малку се раздолжи, изгледа дека на луѓето им се свиќа таму. Ако се вратат ќе продолжиме, јас веќе работам и тоа што го работам ќе оди како Скарвош. Планирам да издадам ЕП, во меѓувреме ако некој од членовите се врати одма ќе влезе во проектот, сигурно. Во секој случај финалниот продукт ќе го имам за некои два месеци. Е сега може да се случи, пред тоа или после тоа, да излезе и касета со некои 8 ствари кои се снимени одамна и со сите членови, но кои бараат нов ремикс.

Бидејќи работам како снимател во Нашински звук имам шанса од блиску да видам како работат новиве бендови и она што ми се допаѓа е дека постојано има нови и нови фаци. Порано сé што се случуваше на рокенрол сцената го ставаа во еден концепт, сега сето тоа се разграни и почна конечно да личи на нешто урбано барем според мене. И многу ми е драго што и техно музиката конечно е присутна во Скопје. И ваљда допрва ќе следат оние вистински работи од она што го нуди техното, надвор ко што гледам се случуваат чуда. Бев во Хрватска и имав шанса да видам какви рејвови прават, мислам тоа е лудница. Почнува рејвот во една дискотека па после десетина саати се префрла во друга, па после тоа одат на отворено, разбираш, како покрај Сарај, езерото Матка. Па после тоа одат на друго место и така со денови. Се чувствува дека во градот се случува нешто, постојано гледаш исти фаци кои се шетаат ваму таму. Супер.■

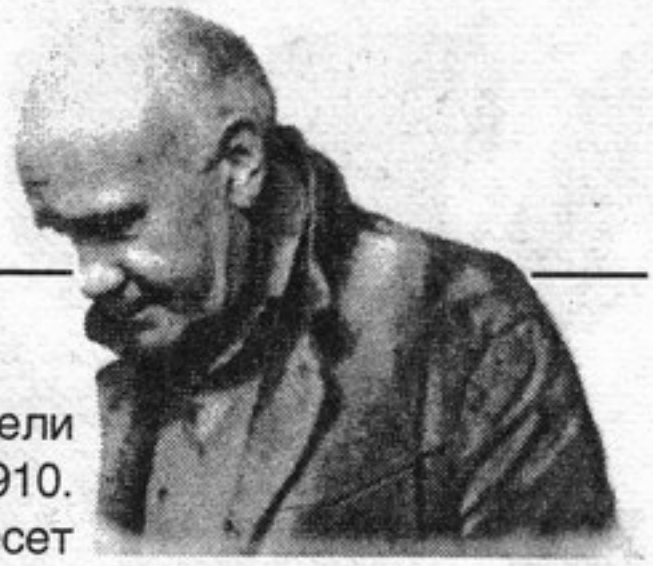
Звукот што ме интересира е специфичен и бара опрема. Јас работам со обичен сајзер, дури незнам ни која марка е, го третирам како играчка. Ќе одберам една боичка и ја пуштам низ студиски процесор, има дисторзии, дилеји, хоруси и добивам експериментален звук што кореспондира со идејата. Во случајот со Импакт, ствар која се наоѓа на компилацијата на Нашински звук, звукот што многумина ги потсеќа на гајди и зурли и кој оди во позадината е гитара, неколку пати наснимена, се разбира со ефекти. Иако првобитната идеја не беше да се добие таков изворен звук. Во почетокот се тоа само скици, седнувам на ритам машината и так, так, так, после тоа лепам разни работи, а откако ќе добијам визија седнувам и ја обработувам.



Жене

Жан Жене (1910-1987) е еден од најконтроверзните писатели на сите времиња. Често го споредуваат со Маркиз де Сад, поради многуте години минати во затвор. Бил хомосексуалец и криминалец, но со неверојатно изострен дух за литература. Не го виткал рбетот пред апсолутно никакви авторитети, дури и оние кои жестоко се обидувале да му помогнат, како Сартр, на пример. Жене зад себе оставил комплексно книжевно наследство, иако тој пред сé е познат како автор на романот "Дневникот на еден крадец" и драмата "Балкон". Во следните неколку броеви ќе се обидеме да го приближиме кон македонскиот културен дел од пеколот овој гуру на "маргиналците" од сите бои.

ЖАН ЖЕНЕ



Жене, еден од најдобрите и најконтроверзни писатели во последниве педесетина години, е роден во Париз, 1910. Сместен од мајка му во Дом за деца без родители, на десет години бил обвинет за кражба; тој пресуден шок ("...Вртоглав збор - доаѓајќи од дното на светот го укинува убавиот ред", *Поеми*) му го предодредува животот минат во талкање, изнареден со престои во затвор -"одрон" на социјалниот систем каде што владее, за Жене, "чистата сила". Од тогаш кај Жене, злото во сите свои облици (кражбата; хомосексуалната проституција и предавството) е издигнато во етички и естетски критериум: "Одлучив (...) да си ја следам судбината (...) обратно од вас самите, и да ја испитам опачината на вашата убавина". Напишани во затвор, поемите од збирката *Тајни пеења* (1945) во нео-класична форма, потоа романите со барокна, жестока и рафинирана проза (какви што се *Богородица на цвеќето,* 1946, *Чудото на розата*, 1947) ги слават хероите на "деликатниот свет на осудата" и го величаат "сјајот на нискоста" кои единствено, според Жене, дозволуваат да се навлезе "подалеку од баналните патишта, во пеколните краеви". Смислената волја за осквернување (проследена со жестока омраза кон социјалната лага) зборува за фасцинацијата на авторот пред смртта: "злото има интимни односи со смртта и затоа јас, сакајќи да навлезам во тајните на смртта, ги проучувам тајните на злото со толкава страст". Театарот на Жан Жене како обелоденување на неговите внатрешни опсесии, подеднакво го манифестира неговиот вкус за профанација; константна апологија на инверзијата на вредностите, драмите *Слугинки* (1947), *Црнци* (1958), *Балкон* (1960), и *Паравани* (1966) одмотуваат двосмислени игри според ритуал инспириран од литургиските церемонијали; реалистичен и лирски на највисок степен, овој провокативен театар, кој предизвикал бурни скандали, се потпира на една раскошна и совладана проза ("Мојата победа е вербална"). Автор кој "црпи од изметот" (Ф. Мориак) или "моралист" (Сартр), Жан Жене со екстремна точност ја објаснува сопствената концепција во *Дневникот на еден крадец*, издаден 1949-та.

Жан Жене умира во 1986. Неговата последна книга *Вљубениот заробеник* ќе биде издадена еден месец по неговата смрт. Во неа пишува: "Мојот видлив живот беше само добро прикриено преправање".

Одбрани дела на Жан Жене

- Осуденикот на смрт, 1942*
- Богородица на цвеќето, 1943
- Тајни пеења, 1945
- Чудото на розата, 1946
- Погребни помпи, 1947
- Керел од Брест, 1947
- Поеми, 1948
- Дневникот на еден крадец, 1948
- Писмо до Леонор Фини, 1950
- Слугинки, 1954
- Балкон, 1956
- Црнци, 1958
- Ателјето на Алберто Џакомети, Играч по жица, 1958
- Паравани, 1961
- Вљубениот заробеник, 1986
- Фрагменти, 1990
- Јавен непријател, 1991
- Splendid's, 1993

ЕДНА КОЛАЖИРАНА БИОГРАФИЈА

"Мртвото дете во мене уште пред да ме исече секирата"

Во 1911-та Жан Жене е сместен во семејството Рење, ситни занаетчии во селото Алињи-он-Морво -што подоцна ќе биде евоцирано во *Богородица на цвеќето*. Тие ќе се грижат за детето сé до неговата тринаесетта година. Жената од која е усвоен посакува тој да стане свештеник и затоа Жене се здобива со цврсто католичко образование. Во 1916-та тој влегува во општото училиште, каде набргу се наметнува како најдобар ученик.

"Разбрав мошне рано дека не сум Французин, дека не му припаѓам на селото. Го разбрав тоа на многу глупав и бесмислен начин: учителот ни беше побарал да напишеме состав, секој ученик требаше да си ја опише куќата... Мојот состав испадна, според учителот, најубав. Тој го прочита наглас и сите ме исмејаа велејќи: "Но тоа не е неговата куќа, тој е најденче", и тогаш настана таква празнина, такво понижување... Не е претерано да се мрази Франција, тоа не е ништо, би требало повеќе од само да се мрази, повеќе од да се исповрати Франција". *(Јавниот непријател)*

Малку потоа ги извршува своите први кражби: "На десет години ги крадев без никаква грижа на совест луѓето што ги сакав и чија сиромаштија ми беше позната. Ме забележаа. Мислам дека тоа што ме нарекоа крадец длабоко ме повреди". *(Дневникот на еден крадец)*

"Одлучив да бидам она што Злосторот го направи од мене"

Во 1923-та завршува основно училиште со одличен успех. Најдобар е во својата општина но тука и се завршуваат неговите студии. Во 1924-та Жене е испратен во еден занаетчиски центар во парискиот регион за да да го совлада типографскиот занает: од таму ќе избега петнаесет дена подоцна. Во 1925-та тој е сместен кај слепиот композитор Рене де Биксеј, автор на народни песни, каде ја научува вештината на стихотворство, но од таму е избркан поради кражба. Сместен е на опсервација при одделот за детска психијатрија во болницата Сент-Ан, и кај него откриваат "извесен степен на ментален дебилитет и нестабилност". Тој е подложен на невропсихијатриски третман, набргу прекратен со бекство. Кога го пронаоѓаат, тој за прв пат во 1926-та е затворен: три месеци ќелија во малиот-Рокет. Потоа сé до своето полнолетство тој е сместен во казнената земјоделска колонија во Метре. Овој "детски затвор" каде што ќе остане две ипол години и каде ќе ги доживее своите први хомосексуални искуства може да се смета за центар на неговиот имагинарен свет: ниту едно место не го насочило толку ниту прогонувало неговото постоење колку тој "пекол" каде што Жене вели дека бил "парадоксално среќен" и на кој *Чудото на розата*, меѓу многуте други текстови, е посветен.

"Можно ли е млади луѓе со толку чисто лице, толку ослободено од трагите на страдањето и на порокот да водат љубов како и сите? Ангелите, за да ја почувствуваат сласта на поседувањето дејствуваат поинаку: љубовникот се претвора во љубен. Денес ми е доволно да ги евоцирам моите детски љубови

за да се спуштам до дното на времето во неговите најтемни престои, во осамен простор, каде ја пронаоѓам само Колонијата, чудесна и сама. Таа ме влече кон себе со сите свои мускулести екстремитети, со гестот на морнарите кои го подигаат јажето од водата, рака пред рака додека јажето се трупа на палубата и јас го пронаоѓам моето детство исполнето со мачнини и воздигнато од ужасот, кое никогаш не ќе сакав да го напуштам." ***(Чудото на розата)***

Во 1918-та Жан Жене заминува во војска: таа ќе му биде засолниште скоро шест години. Како доброволец останува во 1930-та во Дамаск единаесет месеци; тоа му е првиот контакт со арапскиот свет кон кого ќе остане длабоко приврзан во текот на целиот живот. Како цивил во 1933-та на кратко го посетува Андре Жид во Париз и донесува одлука да појде на големо патување. Тргнува за "Триполитанот", ја поминува Франција пешки и пристигнува во Шпанија каде патувањето му се прекинува: "се влечам од место во место", му пишува тој на Жид, и ако треба да се верува на *Дневникот на еден крадец*, живее од проституција и од просење. Враќање во армијата во 1934; повторно потпишува договор и останува година ипол во Алжир. Период на читање: Достоевски особено. Во 1935 е преместен во Екс-он-Провенс, Франција. Во 1936 кога веќе му здосадило да го чека возможното заминување за колониите, Жан Жене дезертира од војска. Отпочнува тогаш, за да ги избегне прогонувањата, едно долго талкање низ Европа (8 500км) кое ќе трае точно една година и чиј спомен *Дневникот на еден крадец* ќе го реконституира во епопеја.

"Ја поминав Европа со моите средства кои се наопаку од славоносните средства, меѓутоа си пишував тајна историја, во исто толку важни детали колку историјата на големите освојувачи." ***(Дневникот на еден крадец)***

Снабден со лажни документи, Жене поаѓајќи од Ница, ја преминува италијанската граница и доаѓа до Бриндизи каде се качува на брод за Албанија. Уапсен и избркан од земјата, залудно се обидува да стигне до Крф. Тогаш влегува илегално во Југославија, но го запираат во Белград, осуден е на еден месец затвор и е притворен во едно село пред повторно да биде одведен на италијанската граница. Пак го запираат во Палермо каде како слеп патник се обидува да се качи на брод за Африка. По краток престој во затвор, го потиснуваат накај Австрија. Само што ќе стапне во Виена го апсат, го затвараат, го бркаат преку граница. Така маткан тој пристига кон крајот на 1936-та во Брно, Чехословачка, каде при самото пристигање ќе побара политички азил. Ставен под заштита на Друштвото за човекови права Жене поминува пет месеци во градот, давајќи часови по француски на една млада жена, Ана Блох, единствена женска љубов на Жене - но "бела љубов", вели тој. Во 1937 го продолжува патот и ја минува полската граница. Запрен во Катовице, петнаесет дена е во затвор. Потоа ја поминува Хитлерова Германија и се чуди како таа може да биде истовремено и "полиција и криминал": "Тоа е народ на крадци, чувствував. Ако крадам овде не правам ништо посебно ниту пак себе си се остварувам: се покорувам на сосема вообичаениот ред. Не го уништувам. Нема скандал...Крадам во празно." *(Дневникот на еден крадец)*

Последното застанување му е во Белгија и потоа се враќа во Париз, за време на Интернационалната изложба во 1937. Идентификуван како дезертер, тој е ослободен од престојната казна благодарејќи на едно поволно психијатриско испитување: оценет е како "... неурамнотежен, нестабилен и неморален".

"Ми се чини дека мојата љубов кон затворот е можеби суптилна благосостојба на нуркање во еден живот меѓу луѓе што мојата имагинација и мојата желба ги даруваат со ретка морална убавина." ***(Чудото на розата)***

Машината спобудалува, Жене е постојано во затвор поради ситни кражби. Во декември 1940 фатен е како краде книги (по филозофија и историја) во книжарницата Жибер: четири месеци затвор. Во декември 1941 ќе ги украде целокупните дела на Пруст: три месеци затвор. И покрај неколкуте гревчиња (девет месеци затвор!) ова е голема година во животот на Жене: година во која ситниот деликвент ќе се претвори во "голем писател". Во затвор Жене почнува да го пишува романот *Богородица на цвеќето*. Пуштен на слобода отвара книжарска тезга покрај Сена, снабдена со украдени книги. Уапсен е поради кражби на книги. Осум месеци затвор: таму ја пишува поемата *Осуденикот на смрт* што ќе ја издаде на своја сметка. Се запознава со Жан Кокто кој сака да му го издаде романот *Богородица на цвеќето*. Жене работи веќе на својот втор роман, *Чудото на розата.* Во мај Жене е повторно уапсен за кражба на една ретка едиција; Жене тогаш ризикува доживотна робија. Кокто ја дава неговата одбрана на еден голем адвокат, и на самиот ден на судењето го претставува како "најголем писател на модерната епоха": Жене е осуден на само три месеци робија. Три недели по неговото ослободување, повторно е фатен како краде книги. Тој се наоѓа во затвор на четири недели кога илегално се издадени првите примероци на *Богородица на цвеќето*. Ситуацијата на Жене се влошува во 1944-та: наместо да биде пуштен, тој е смешан со вагабонтите и е преместен во логорот во Турел, претсобје на концентрационите логори контролирани од милицијата. Кокто повторно прави сé за да го ослободат. Жене излегува in ekstremis но дефинитивно од затвор.

"Бидејќи е мртво моето детство, зборувајќи за него ќе зборувам за мртовец, но тоа ќе биде да се зборува за светот на мртвите, за Царството на Темнината или на Прозирноста. На ѕидот изгравирале: ´Како затворска порта што ме чува, срцето мое споменот твој го чува.´ Нема да го оставам моето детство да побегне. Моето небо, значи, се беше испразнило. Време беше можеби да станам оној кој сум. И ќе бидам она што не го предвидувам, не сакајќи го, но нема да бидам морнар, ни истражувач, ни гангстер, ни играч, ни боксер, бидејќи ни најблескавиот нивен претставник нема веќе влијание врз мене. (...) Занесите беа завршени. Нештата почнував да ги познавам според нивните практични својства. Овдешните предмети, истрошени од моите очи, останаа со својата бледа дебилност. Тие не ми го назначуваат повеќе затворот, бидејќи затворот е во мене самиот, составен од ќелиите на моето ткиво. (...) Сета таинственост исчезна и оваа соголеност сепак не е без убавина, бидејќи ја увидувам разликата меѓу мојата поранешна визија и сегашнава, и тој расчекор ме заведува. (...) Значи, мртов сум. Јас сум мртовец кој си го гледа скелетот во огледало, или некој лик од сон кој знае дека постои само во најтемната област на суштество чие лице, буден, не ќе го познава. Дејствувам и мислам само во функција на затворот, мојата активност се ограничува само на нејзините рамки. Јас сум само казнет човек." *(Чудото на розата)*

Пруст и Жене

Жан Жене според сопственото признание секогаш ја играл картата на класичниот јазик против систематската употреба на жаргонот, премногу еволутивен и премногу брзо демодиран, и против трите точки, сé на сé Пруст против Селин. Жене сепак не се откажува од француската култура која го наоѓа можеби својот најсовршен израз во катедралата. Впрочем, зарем романот *Богородица на цвеќето* не е веќе само по својот наслов, една мала романескна катедрала (каде се претставени светите мистерии во слава на педерите и на криминалците), како што и за Марсел Пруст *Во Потрага по*

загубеното време сочинува, и покрај или поради својата незавршеност, катедрала? Жан Жене го открива Пруст, а особено *Во сенката на младите расцутени девојки* токму во времето кога во затвор го пишува *Богородица на цвеќето.* Генезата на неговото прво пишано дело ги следи стапките на пријателите на Албертина кои се движат во група по насипот на Балбек, како некакво продолжение на "нивната флуидна, колективна и подвижна убавина". Бидејќи една иста слава на чистата физичка убавина, независна, дрска и навредлива, им дава аура, дотолку повеќе нечовечка и недофатна колку што остава впечаток дека му припаѓа токму на народот, на макроата на Жене толку величествено вулгарни ("Вечниот се прошета во облик на макро") и на младите девојки на Пруст кои се шетаат "нишајќи ги колковите, сосем опуштени, употребувајќи толку мангупски и толку гласно изговорени термини на жаргон".

Истиот затворенички однос кон пишувањето интимно ги доближува Пруст и Жене. Од кластрацијата на Пруст задушувајќи се во својата соба сé до заточеништвото на Жене затворен во неколкуте метри квадратни на својата ќелија: од *Затвореничката* сé до *Вљубениот заробеник*. Ако заточеништвото му е неопходно на пишувањето, тоа е поради тоа што заточеништвото го условува враќањето кон детството кое го сочинува за Жене вистинскиот предмет на секоја креација. "Во затвор почнав да пишувам пет книги. Да се твори тоа е секогаш да се зборува за детството. Тоа е секогаш носталгично. Или барем моето пишување е. Знаете исто како и јас дека првата фраза на целото дело на Пруст почнува вака: ´Долго време си легнував рано´. И тој потоа го раскажува своето детство кое трае 1 500 или 2 000 страници. Имав триесет години кога почнав да пишувам. И триесет и четири-пет кога престанав. Но тоа беше сон, во секој случај мечтаење. Пишував во затвор. Кога излегов, бев загубен."

"Комплицирам, завиткувам, и вие зборувате за детски работи. Сите заточеници се деца и единствено децата се вовлечени во себе, јасни и конфузни." ***(Богородица на цвеќето)***

Единствено екстремната психолошка и стилска сложеност, секогаш поврзана, како кај Пруст, може да го реституира тоа соочување со детството, истовремено обновување и отсечување, што го претставува пишувањето. Без сомнение Жене бил фасциниран од бесконечните меандри на Прустовата анализа величенствено флуоресцентна, која функционира секогаш според вегетален модел, преку разгранување. "Кога си го тресе, после мочање, тој станува огромно дрво, елка од Северот што ветрот ја мрда. " (*Чудото на розата*) Така, кај Жене како и кај Пруст, флоралното, далеку од тоа да сочинува само една тематика меѓу други, има вредност на основна парадигма, истовремено физиолошка, етолошка, естетска и стилска. Токму како и кај Пруст каде ботаниката се наоѓа на самиот пресек меѓу религијата и сексуалноста, кај Жене се зборува за цвеќе, цвеќе на светоста и цвеќе на злото. Од орхидеите закачени на корсетот на Одет, од широките лилави цветни ливчиња од кои што за Сван извира поседувањето на сопствената љубовница сé до цвеќињата низ копчето на шлицот на Мињон, од баронот де Шарли заземајќи пред Жипие пози со "кокетност што би можела да ја поседува орхидејата за бумбарот кој изникнал како од провидение" сé до "големите неумоливи макроа, строги, со расцутени полови органи за кои не знам дали се кринови цветови", би се заборавиле во давање примери за воспоставување на напоредна ботаничка антологија на сексуалноста. Како Жан Жене, сакајќи и самиот да учествува во големите игри на сексуалноста, да го прифаќа предизвикот на Марсел Пруст. Но ако кај Пруст сé останува "во сенката на расцутените девојки", кај Жене книжевно сé е изложено, со полни светла е покажана славната светост на сексуалноста на дело, на хомосексуалноста. Сé на сé, преминуваме од криптогамско кон фанерогамско пишување. Она што Прустовиот текст најчесто го разгледува и изразува само во редот на метафората е насилно деметафоризирано кај Жене: "Кога

името на Богородица на цвеќето се најде во собата, се случи тоа убиецот, збунет, да се отвори, оставајќи од него, од неговите бедни парчиња, да извирее како Слава, одар каде меѓу розите лежеше жена од светлина и месо."

Богородица на цвеќето сочинува истовремено препишување и извртување, преработка и профанација на Прустовиот текст. Сé се случува тука како Жене да одлучил да го натопи во реалност Прустовиот текст: не за да го демистифицира и да го обесвети, не за да ја негира мистичната сублимација остварена преку пишувањето, туку напротив за да ја генерализира и да ја радикализира давајќи ѝ ја грижата за реалност, сосе сé она најнеподносливо и најнеповратно што реалноста го поседува, физички (аналноста, на пример) и морално (силувањето, кражбата, предавството). Таков е неопходно принципот на едно пишување составено на начинот на Пасија.

"Денес, си се ужаснувам што го содржам, откако го растргнав, најмилиот, единствениот љубовник кој ме сакаше. Јас сум неговиот гроб. Земјата не е ништо. Мртов. Стаповите и овоштарниците излегуваат од мојата уста. Неговата. Ги балсамираат моите широко отворени гради. Една слива ја дуе неговата тишина. Смртна тишина. Пчелите бегаат од неговите очи, од неговите орбити каде сливите-зеници истекле, течни, под смекнатите капаци. Да се изеде адолесцент стрелан на барикадите, да се растргне млад херој, не е лесно." *(Погребни Помпи)*

Жан Жене во своето дело го сместува Пруст како што во ќошето на некои од најмистичните слики на фламанските примитивци фигурира донаторот, но на суверено амбивалентен начин, неодлучно пародичен и патетичен, наметнувајќи му го на Пруст истиот третман на кој го подложува целото сопствено дело.

На 19-ти август, 1944-та, е убиен човекот што Жене можеби најмногу го љубел, младиот партизан-комунист, Жан Декарне. Жене му го посветува својот роман *Погребни помпи*.

"Чудовишно, се оддалечував од вас, од вашиот свет, од вашите градови, од вашите институции. Откако се запознав со вашата забрана за престој, со вашите затвори, со вашиот прогон, откривам некои попусти краеви каде мојата гордост се чувствуваше попријатно. После таа работа - сé уште само напола завршена - која ме чинеше толку жртвувања, истрајувајќи секогаш повеќе во сублимацијата на еден свет кој е опачина на вашиот, еве како мачно го доживувам срамот да ми се обратат, виновен, крвав, на брег уште понаселен од самата Смрт. А луѓето кои ги срекавам тука лесно дошле, безопасно, без да исечат ништо. Тие во нискоста се како риба во вода, и јас немам што друго да сторам освен да се вратам назад и да се закитам со доблестите на вашите книги." *(Погребни помпи)*

Во 1945 започнува со редакцијата на *Керел од Брест*, а во 1946 со *Дневникот на еден крадец*. Почнува да работи на пиесата *Слугинки*. Ја пишува и пиесата *Сплендид'с*. Токму кога почнуваат да го признаваат и кога Галимар отпочнува со издавањето на неговите целокупни дела, Жене влегува во период на квази-тишина кој ќе трае отприлика шест години. Првата причина за таа криза може да биде помилувањето кое му е изречено во 1949-та - како последица на петиција на писатели која ги содржи имињата на целиот париски литературен кружок, на иницијатива на Сартр и на Кокто.

До тогаш Жене живее - и пишува - сé уште во загриженост и во несигурност, одбегнувајќи ги контролите и пријавувајќи се со лажно име во хотелите. Помилувањето го отсече дефинитивно од светот на затворите и на деликвенцијата: "Кога се најдов на слобода - ќе каже подоцна на еден новинар - бев загубен". Уште еден елемент е заслужен за неговата "психолошка детериоризација": монументалниот предговор на Сартр за неговите Целокупни дела, *Свети Жене, комедијант и маченик*, кој предговор

во 1952-та го прави одеднаш славен низ целиот свет преку книга чиј автор не е тој. Во меѓувреме Жене многу патува, снима краткометражен филм, пишува две сценарија. Од литературните зафати во тие темни години останува само еден текст од неколку страници, *Фрагменти*...

Поезијата како спасение

"Моето детство беше мртво и со него, во мене, поетските моќи. Не се надевав веќе дека затворот ќе остане она што беше долго време, чудесен свет." *(Чудото на розата)*

"...И не сум сигурен дека малку по малку нема да ја откријам, полека, со помош на некоја среќна случајност, Милосрдноста скриена во мене. Можеби затоа што ќе пишувам за неа, таа ќе излезе, чиста и блескава од светлина, како што излегуваат некои деца, заслепувачки, од моите поеми, зашто таму, со долга трпеливост, нејасно сум ги барал, меѓу нередот од зборови, каде што понекогаш ми се случува да ги пронајдам, напуштени, меѓу небројните чкртаници каде што, од што сум викал "ти" никому особено, малку по малку таа тајна молитва станува поубава и го создава оној кому му ја упатувам." *(Чудото на розата)*

...Како што за Маларме сé треба да доведе до Книгата, објаснение на Универзумот, сé, за Жан Жене треба да доведе до поемата. Да се улови мигот кога од прозата се раѓа поезијата е негова опсесија. Бидејќи поемата е истовремено и спасение: "Таа несреќна пасија набргу доби изглед на катастрофа која вртоглаво ќе ме осудеше на не знам каков стерилен гест: самоубиство, убиство или лудило. Тоа го избегнав преку поемата". И кога Жене додава: "Стерилитетот ќе изникне и ќе се издигне во дело" како да не се помисли на "празниот лист кого белината го брани"?

Поетскиот опус на Жене е сосема мал. Него го сочинуваат шест поеми. Но самите романи на Жене се полни со поезија од која би пребледеле и најубавите стихови, како што преубавите убијци го бледат денот. Често биле евоцирани различните влијанија кои ја обележале поезијата на Жене, и тие се непобитни: Бодлер, Нервал, Рембо, Кокто... Но со Маларме станува збор за самата концепција на животот и на поемата. Есејот *Фрагменти* на Жан Жене по самиот наслов сведочи за една аналогна дискретност со меѓунасловите на *Игитур* од Маларме. *Фрагменти* употребува фусноти, пасуси изместени и отпечатени со помали букви, празнини меѓу параграфите, меѓунаслови и маргини за да произведе инверзија на смислата на подреденоста и рушење на хиерархијата на литерарните елементи. Тука, во самото срце на отсутноста, кон која се стремат *Фрагментите* на Жене, не се работи веќе за влијание, туку можеби за ривалство кога Жене пишува: "Сечете! во просторот најпосле укинат од мразот!...Не, собата на огледалата е изгасната. Празна?" Или пак: "Со моите ладни ножици, одвоени од јазикот на зборовите, јасни блокови, исто се гробови". Да се стигне до Книгата, е целта на Маларме. Да се стигне до Поемата, е целта на Жене. Меѓу нив постои уште една поинтимна поврзаност. "Да се живее е да се преживее врз смртта на едно дете", пишува Жене (детето кое сме биле); Зарем животот на Маларме не бил обид да ја преживее смртта на Анатол, неговото дете?

Етиката на уметноста

Во 1955-та Жене почнува да ги пишува драмите *Балкон*, *Црнци* и *Паравани*. Таа година тој ја започнува својата најсилна - и најтрагична - љубовна врска со младиот циркузант Абдалах, и го посетува често ателјето на Алберто Џакомети. Две години подоцна ќе им посвети два есеја во форма на омаж: *Играч на жица* и *Ателјето на Алберто Џакомети*.

Жене ѝ посветил на уметноста повеќе текстови. Неговите текстови за уметноста, за Рембрант, Леонор Фини, Џакомети, му помогнале да излезе од состојбата на сомнеж и депресија во која бил западнат и да пронајде нов креативен елан. Неговите текстови за уметноста формираат "уметничка поетика". Во *Свети Жене, комедијант и маченик* Сартр му беше предложил на Жене да напише "расправа за Убавото која ќе биде расправа за Доброто", претчувствувајќи дека за Жене уметноста може да биде единствено етичка, а уметникот светец. Моралниот домен е "дефинитивно единствениот битен домен за уметникот, кој него го открива со помош на формите. Но тоа е најопасниот морален домен... Потребно е да го измислиме... Накратко, сакаме, низ вашата уметност, да ве видиме како се упатувате кон светоста" *(Писмо до Леонор Фини*). Но "светоста" и "моралниот домен" за Жене немаат ништо со некакво морализирање. "Светоста се распознава по следново: води кон Небото по патот на гревот" *(Чудото на розата*). За Жене чесноста, она што тој го нарекува "чистота" на уметникот, се наоѓа "од другата страна на доброто и злото";

"Бидејќи мојата уметност се состои во истражување на злото, и бидејќи сум поет, не треба да се чудите што се занимавам со тие работи, со конфликтите карактеристични за најпатетичната епоха. Поетот се занимава со Злото. Неговата улога е да ја увиди убавината која таму лежи, од таму да ја извлече (или да ја додаде онаа која ја посакува, од гордост?) и да ја употреби. Грешката го интересира поетот, бидејќи единствено грешката нé учи на вистината". *(Погребни помпи)*

Жене христијанскиот хероизам го заменува со лаичката "светост" на уметникот. Етичкото барање на уметникот е да се соочи со своите опсесии кои се негова Смрт. Сé она кое не се навраќа на неговото проклетство, "тајната рана" која го води неговото дело, треба да биде отстрането како безначајност, непотребна раскош.

"Вистина ли е дека злото има интимни односи со смртта и дека тоа јас сакајќи да навлезам во тајните на смртта толку страсно се наведнувам над тајните на злото?" *(Погребни помпи)*

"Ако Злото предизвикува толкава страст тоа значи дека самото зло е Добро бидејќи можеме да го љубиме само она кое е добро, односно живо." *(Погребни помпи)*

На Абдалах, циркузантот, Жене му го посветува омажот *Играч по жица* кој пошироко е рефлексија за "хероизмот" на уметникот. Она со што Абдалах се соочува на својата жица е вртоглавицата, смртта. Играчот по жица не е инспириран. Неговиот хероизам е во неговите упорни обиди, сто, илјада пати "да ја достигне својата идна слика", да ја подобри, да го оправда својот скок. Неговиот "занает" е заснован врз етичко барање. "Додавам, меѓутоа, дека треба да ризикуваш дефинитивна физичка смрт. Тоа го бара драматургијата на циркусот. Циркусот, со поезијата, војната, коридата, е единствената сурова игра која останала. Опасноста има својот разлог: ќе ги принуди твоите мускули да достигнат совршена точност - и најмалата грешка ќе го предизвика твојот пад - со повреди или смрт - и таа точност ќе биде убавината на твојата игра (...) Во тебе, претставата те менува. Твојот миговен гроб нé осветлува.

Истовремено во него си затворен и сликата твоја непрекинато од таму бега." *(Играч по жица*)

Политичкиот ангажман на Жан Жене

Жан Жене ќе манифестира јасен политички ангажман само откако ќе престане да пишува и не случајно ги застапува каузите на два народа во потрага по своја земја: Црните Пантери и Палестинците. "Јас сум на страната на оние кои бараат територија, но јас одбивам да ја имам. Оној ден кога повторно ќе си ја најдете земјата, јас нема повеќе да бидам со вас". Она што ја чини оригиналноста на политичкиот ангажман на Жене се состои во неговиот обид да биде ангажиран без лага. За Жене кој секогаш има комплексна визија на светот, ангажманот мора да оди заедно со ставањето на дистанца, за што и да станува збор. Така *Вљубениот заробеник* може да се прочита како борба (кај него) на две движења: грижата за политичкиот ангажман и грижата да се остане верен на сопствената ирониј а. Токму поради тоа Жене отсекогаш се чувал да не го изрази своето мислење за француската политика. Фуко и други залудно се обидувале повеќе пати да го повлечат, тој секогаш пружал отпор. Единствениот исклучок што го направил од ова правило на однесување бил во полза на работниците емигранти или на затворениците (кои исто така беа работници-емигранти). Всушност, тој имаше само две големи каузи, и кога беше готово со Црните Пантери тој сосема ѝ се посвети на палестинската кауза, жртвувајќи ѝ сé.

Односот на Жан Жене кон политичкиот активизам е комплексен. Жене не заземал левичарски став. На крајот на педесетите години, кога ќе му побараат да го потпише Манифестот на 121-мината, тој ќе одбие со оправдание дека толку престижните потписници нема да бидат среќни да го видат неговото име, името на еден општо-правен криминалец, покрај нивното. "Не сум некаков левичар. Односно, не можам да прифатам зададен морал, однапред разработен, колку и да е тој широк. Останувам мангуп, односно уметник". Во 1969-та, во Париз, сé повеќе преокупиран со животните услови на работниците-емигранти, учествува на многубројни манифестации во нивна полза, заедно со Сартр, Маргерит Дирас и Фуко. Големата година на политика е 1970-та: тој оди во Соединетите Американски Држави за да даде подршка на борбата на Црните Пантери. Останува со нив еден месец, живеејќи со нив, држејќи бројни конференции на универзитетите, или пред печатот, за да го постигне ослободувањето на нивните водачи.

Таа иста година тој ќе ги посети палестинските кампови, каде ќе остане шест месеци. Се среќава со Јасер Арафат. 1982-та Жене се наоѓа во Бејрут кога, за време на израелската инвазија врз главниот либански град, ќе бидат извршени масакрите во палестинските кампови на Сабра и Шатила. На 19-ти септември тој е првиот европски сведок кој влегол во Шатила и го минува кампот преполн со лешеви. Потресен, тој веднаш се враќа во Париз каде во октомври истата година го пишува својот најважен политички напис, *Четири часот во Шатила,* издаден 1983-та. Овој настан Жене го датира како одново започнување на "актот на пишување".

Жан Жене умира од рак во 1986-та.

избор и превод: Деспина Ангеловска

освен книгите на Жене при составувањето на овој "колаж" беше користено и списанието Le Magazine littéraire nº 137, посветено на Jean Genet

Жан Жене

фрагменти од романот

Керел од Брест

(Querelle de Brest)

Кога некој дел од телото му е гол, Тој (Керел; поручникот никогаш нема да му го напише името, зашто е свесен дека ако неговите интимни белешки дојдат до рацете на неговите претпоставени, тоа ќе биде неговиот крај) Тој го испитува. Бара црни точки, оштетени нокти, розови акни. Налутен ако не најде ниедна, ќе си измисли. Секогаш кога нема друга работа, ѝ се препушта на оваа игра. Вечерва си ги испитува нозете чии црни густи влакна формираат маглина од стопалата до препоните која ја разблажува тврдоста на неговите камчести мускули. Се чудам како еден ваков знак на машкост успева да Му ги прекрие нозете со толку голема и тешка благост. Со запалена цигара си игра така што ги гори влакната, а потоа се ведне за да ги помириса. Се насмевнува, не повеќе од обично. Кога се одмара, неговото тело му е главна страст - малку тажна, неегзалтирана страст. Наведнат врз своето тело, се огледува во него. Го анализира како со лупа. Ситните неправилности ги набљудува како што ентомологот ги набљудува инсектите. Но само Тој да се мрдне и каква сјајна одмазда презема целото негово тело во акција!

Тој (Керел) никогаш не е отсутен; секогаш е внимателен спрема она што го работи. Во секој момент. Тој не знае за сон. Неговата присутност е вечна. Никогаш не може да се каже дека "духот му е заскитан другде". А сепак детското во неговите преокупации ме буни.

Со рацете во џебовите на моите панталони, флегматично би му рекол:

"Турни ме малку за да ми падне пепелта од цигарата". И Тој, онака машки, би ме удрил по рамо. Се занишувам.

Можев да се фатам за оградата и да се задржам исправено, бродот не се лулаше толку силно, но подготвено и со радост го искористив лулањето за да им се препуштам на осцилациите, да ме носат секогаш во неговата насока. Дури успеав и да му го чешнам лактот.

(...)

Велат дека како со букет лилјани убиецот Менесклу го намамил девојчето, коешто потоа го задавил. На ист начин, со помош на косата и очите - со сета своја насмевка - Тој (Керел) мене ме мами. Значи ли тоа дека одам право во смрт? Дека неговите кадрици и неговите заби се отровни? Значи ли тоа дека љубовта е едно опасно дувло? Значи ли тоа, на крајот на краиштата, дека "Тој" ме влече? И "заради тоа"?

Во моментот кога ќе почнам да тонам "во Керел", ќе можам ли да ја активирам сирената за тревога?

(Додека останатите ликови од романов се неспособни ни за дел од лиризмот со кој што се служиме за подобро да ви ги доловиме, поручникот Себлон е самиот одговорен за сопствениот лиризам).

Би сакал - о, колку горам од желба! - да видам дека под неговиот кралски костим Тој е само обичен мангуп! Да му се фрлам пред нозе! Да му ги целувам нозете!

Надевајќи се дека ако извесно време ме нема, тогаш од емоцијата на враќањето ќе добијам сила да "Му" се обратам на ти, најавив дека земам отсуство и тоа долготрајно отсуство. Но, не можев да одолеам. Бргу се враќам. "Го" здогледувам и скоро злобно, веднаш "Му" издавам наредба.

Пред мене би можел сé да си дозволи. Да ми плукне в лице, или прв да ми се обрати на ти.

- Вие ми се обраќате на ти!, - би "Му" рекол тогаш.

"Тој" би ми удрил една тупаница право в лице и јас би го чул како мрмори: "Мојата простота има кралско потекло и затоа сé ми е дозволено!"

Со една суво изречена наредба поручникот му нареди на бродскиот бербер да му ја потстриже косата многу кратко, за да добие помажествен изглед - не толку за да си го обели образот, колку за да им биде рамен (така си мислеше) на убавите момчиња. Тогаш не знаеше дека со тоа може само да ги одбие од себе. Имаше убава става, широки рамена, меѓутоа во себе го чувствуваше присуството на својата женственост, собрана во едно кукавичко јајце големо колку една светло-сина или розова бомбона, од која понекогаш истекуваше млеко што му го исполнуваше целото тело. Толку добро ја познаваше таа своја слабост што се доживуваше како огромен зелен лешник исполнет со онаа бледа материја што децата ја нарекуваат млеко. Таа женственост, поручникот знаеше - и тоа многу го растажуваше - можеше во еден миг да се рашири во сите црти на лицето, во очите, кон врвот на прстите, притоа омекнувајќи го секој негов гест. Беше внимателен да не го фатат како ги брои бодовите на некое имагинарно плетиво додека си ја чешка главата со иглата за плетење. Еднаш сепак се издаде во очите на другите мажи кога ја изговори реченицата: "Ја зграби пиштолата[1]", зашто освен што рече "пиштолата", тоа го направи со таква грациозност што се чинеше дека сета негова личност коленичи пред гробот на некој убав љубовник. Никогаш не се смееше. Другите офицери, негови колеги, го сметаа за строг, малку пуритански настроен, и уште под неговата строгост препознаваа извесна отменост поради начинот на којшто изговараше одредени зборови.

Колку ќе бидам среќен во своите раце да гушнам едно толку убаво тело, па макар да е јако и големо! Појако и поголемо од моето.

Мечта. Дали "Тој" е само сон? Секоја вечер слегува на копно. Кога се враќа, неговите панталони од син штоф, кои спротивно на правилата имаат широки ногавици што му ги прекриваат стапалата, се исфлекани. Веројатно од сперма помешана со прашината што со ногавиците ја изметол од улиците. Неговите панталони се највалканите морнарски панталони што сум ги видел. Да "Му" побарам објаснување зошто "Му" се такви, би ми се насмевнал, фрлајќи ја беретката наназад:

"Ова, ова ми е од батките шо ми го пушат. Додека ми го шмукаат, ми се издркаваат во ногавиците. Така се празнат. Тоа е све. Нема никаква мистерија".

Многу ќе биде горд на своите флеки. Ќе ги носи безобразно и славно како да се ордени.

(...)

Дента по убиството, кога Керел се искачи на палубата, беше сиот исцрнет. Густа копрена од јаглен прав му ја прекриваше косата, му ги крутеше кадриците, му го пудреше лицето, голото торзо, синиот штоф на панталоните и босите стапала. Ја пречекори сета палуба за да дојде до задниот дел на бродот.

1) Во оригиналот стои *"S'emparer du fusil"*. Изговорот на fusil (пушка) е објаснет преку зборот asile (засолниште, санаториум).

-"Не би требало се'а многу да се секирам, си помисли чекорејќи. Најгадно шо може да ме задеси е гилъотина, шо не е толку страшно. Нема секој ден да ме стрељаат."

Маската што ја носеше добро му послужи. Керел веќе го насетуваше, а сега за прв пат помисли од тоа да извлече корист, немирот во поручникот Себлон, кого го предаде наборот на веѓите и ненадејната строгост во гласот. Во почетокот Керел немаше поим за ова. Додека беше обичен морнар, никогаш не си поставуваше прашања за однесувањето на поручникот кој бараше било каков изговор за да го казни. Но еден ден, поминувајќи покрај машините, офицерот си ги измачка рацете со моторно масло. Се сврти кон Керел кој беше блиску до него и со ненадејна понизност во гласот рече:

- Имате шамивче?

Керел извади од џебот чисто шамивче, сé уште спрегнато, и му го пружи. Поручникот си ги избриша рацете и го задржа шамивчето.

- Ќе дадам да се испере, а Вие дојдете да си го побарате.

По неколку дена, поручникот изнајде некаков изговор за да му се обрати на Керел и да го - барем така се надеваше - да го повреди. Со еден сув тон:

- Не знаете дека не смеете да ја туткате беретката?

Истовремено го грабна црвеното топченце и му ја симна капата. И тогаш, кога толку убавата коса на морнарот блесна на сонцето, поручникот само што не се издаде. Неговите раце одеднаш станаа оловни. Со изменет тон во гласот му ја пружи на морнарот капата, додавајќи:

- Баш сакате, нели, да изгледате како мангуп. Заслужувате да... (застана не знаејќи дали да каже..."цел свет да Ви падне на колена, ангелите-серафими да Ве погалат со своите крилја, лилјаните со своите слатки мириси...") Вие заслужувате казна.

Керел го гледаше в очи. Само рече со еден немилосрдно смирен тон:

- Завршивте со моето шамивче, поручнику?

- А, да! Стварно. Дојдете да си го земете.

Керел го следеше поручникот до неговата кабина. Поручникот го побара шамивчето, но не го најде. Керел чекаше исправено, во став мирно. Тогаш поручникот зеде едно од своите чисти везени шамивчиња од бел батист и му го подаде на морнарот.

- Простете, но не можам да го најдам. Ќе сакате ли да го примите ова?

Керел со главата направи гест на рамнодушност.

- Секако ќе го најдам Вашето. Дадов да се испере. Скоро сум сигурен дека јас да не го дадев, Вие немаше да го дадете на перење. Не ми изгледате способен за такво нешто.

Керел беше вчудоневиден од строгиот поглед на офицерот додека овој ја изговараше претходната реченица со речиси агресивен, обвинувачки тон. Сепак, се насмевна.

- А, тука грешите поручнику. Јас сé знам да правам.

- Да видам, да не верувам. Сигурно вешот ѝ ги носите на некоја шеснаесетгодишна Сиријка, која ем Ви го пере ем Ви го пегла... (тука гласот на поручникот Себлон малку се распукна. Откако ја сфати двосмисленоста на изговореното, му стана јасно и дека не треба да го додаде она што по три секунди пауза сепак го додаде:)... вешот, со пегла.

- Нема шанси. Не познавам ниедна женска во Бејрут. А шо се однесува до перењето, јас сам си го перам вешот.

Сега, без да разбере зошто, Керел осети дека строгоста на поручникот болно попушташе. Спонтано, со оној зачудувачки усет за извлекување корист од својот

шарм, усет што може да се сретне дури и кај момчиња на кои систематската кокетност им е сосема непозната, Керел на својот глас му даде невоспитан тон, а неговото тело го напушти укрутениот став и - како резултат на тоа што едното стапало незначително го помести нанапред - се раздвижи од главата до петиците со една низа од кратки, но крајно грациозни бранувања. На офицерот му се стори дека Керел е насликан со подвижни искршени линии, повлечени од раката на некој мајстор.

- Така ли?

Поручникот го погледна. Керел се укрути, задржувајќи ја грациозноста. Се смееше. Очите му сјаеја.

- Е па, во тој случај... (Поручникот ги влечеше зборовите ноншалантно...) Тогаш... (во еден здив успеа да каже без многу да го разоткрие својот немир)... тогаш, ако веќе толку добро работите, ќе сакате ли извесно време да ми служите како ордонанс?

- Јас би сакал, поручнику, али у тој случај не можам истовремено да бидам и доле у потпалубјето.

Керел ова го изговори многу едноставно, исто како што едноставно ја прифати идејата да биде нечиј ордонанс. Без да знае дека сите казни и сите обиди за да се казни беа инспирирани од љубов, од тој момент во очите на Керел сите тие казни почнаа да се трансформираат, ја губеа првичната смисла и добиваа карактер на "односи", односи кои требаше да водат кон единство, слога на двајца мажи, и да ја реализираат. Нивната слога - сето она што се случува денес - имаше свое минато.

- Тоа не е важно. Ќе средам, бидете без гајле.

Поручникот веруваше дека ниту во еден момент не ја разоткрил својата љубов, а сепак истовремено се надеваше дека јасно и гласно ја признал. Меѓутоа, веќе утредента на Керел сé му стана јасно кога го откри, на место каде што нема што да бара (стар портфел од крокодилска кожа), своето шамивче измачкано со моторно масло и круто како да е од друга материја. На Керел му стана забавна оваа криенка што веќе убаво ја гледаше. Денес беше сигурен дека неговата муцка, речиси црна и масивна од јагленият прав, е толку убава, што офицерот ќе ја изгуби ладнокрвноста. "Можеби ќе ми каже отворено?"

- Ќе видиме. Можеби не слушал.

Во внатрешноста на ова зачудувачко тело загриженоста зрачеше најфин немир. Керел ја повика својата ѕвезда - својата насмевка. Ѕвездата се појави. Керел газеше со сета површина на големите стапала. Тесните колкови ги нишаше благо за полека да му се изместува горниот дел од панталоните сосе белите гаќи што по малку штрчеа. Панталоните му беа опашани со дебел кожен ремен, закопчан од задната страна. Без сомнение беше злобно снимил дека погледот на поручникот често се упатува кон тој дел од неговото тело, макар што и без тоа знаеше кои се неговите најзаводливи адути. Се насмевнуваше со вообичаената тажна насмевка. Ги нишаше по малку и раменатa, но овие движења, како и оние на колковите и на рацете, беа малку подискретни, постегнати од друг пат. Може да се напише дека Керел веќе играше стегнато. Приближувајќи се до кабината, се понадева дека поручникот ја забележал неуспешната кражба на неговиот часовник. Посака баш за тоа да биде повикан.

- Ма нема проблем. Има све да му истресам.

Но, додека ја пружаше раката кон кваката, посака часовникот, што без да биде забележан од поручникот го врати во фиока, сам од себе да застане или да му летне некоја пружина, чисто како љубезен гест на судбината или како посебна љубезност од страна на веќе заведениот часовник.

- Ма нема везе. Ако само нешто ми преречe, има све да му сипам у лице.

Поручникот го чекаше. Од првиот миг, веднаш по краткиот поглед со којшто поручникот го погали по лицето и торзото, Керел сфати колку голема моќ поседува:

од неговото тело тргнуваше зрак кој преку очите на поручникот продираше кон неговиот стомак. Овој убав русокос младич, потајно обожуван, се појави ненадејно, полугол, но сепак покриен со голема величественост. Јагледниот прав не беше доволно густ за да не може да се насети сјајот на косата, веѓите и кожата, како ни розовата боја на усните и ушите. Беше јасно дека се работи само за еден вел. А Керел го поткреваше тој вел, понекогаш кокетно, или ако сакате - со емоции, дувајќи си во рацете или мрсејќи некоја кадрица.

- Многу сте биле вреден, Керел. 'Рмбате долу по цел ден без да ми се кажете. Кој Ви рече да одите во јагленот?

Поручникот зборуваше со сув тон. Се бранеше од чувствата. Очите му правеа болни и бескорисни усилби да не се фиксираат отворено врз шлицот и колковите на Керел. Еднаш кога му беше понудил чаша порто, Керел му одговори дека има венерично воспаление на гениталиите и не смее да пие алкохол. (Керел лажеше. Тој спонтано посака да му ја засили желбата на поручникот и затоа си измисли една машка болест, болест на "споулавен ебач".) Себлон, не знаејќи како точно изгледа таа болест, под синиот штоф на панталоните си го замисли органот со чирови, како велигденска свеќа со втиснати пет зрнца темјан. Веќе беше доволно бесен на самиот себе затоа што не можеше да го одвои погледот од мускулестите раце, на чиишто златни кадрави влакна висеа честички јаглен прав. Си помисли:

- "Камо среќа Керел да е убиецот на Вик! Но тоа не е можно. Керел е веќе природно преубав и нема место на таквата убавина да ѝ се додаде уште и убавината на злосторот. Што да му прави на таков украс? Тој и Вик не беа пријатели. Ќе треба да си измислам дека имале тајни односи, тајни средби, украдени прегратки и бакнежи".

Керел го даде истиот одговор како и на командантот:

- Ама...

Колку и да беше краток и брз, Керел го фати погледот на поручникот. Се насмевна уште посилно и поместувајќи го стапалото заниша со колковите.

- Толку ли не Ви се допаѓа да се занимавате овде?

Тоа што не одолеа да даде објаснување и да употреби ваква понизна фраза малку го расположи поручникот. Тој уште и поцрвене кога забележа како суптилно затреперија црните ноздри на Кереловиот нос, како и симпатичниот спој помеѓу неговиот нос и горната усна, што личеше на обид за воздржување од насмевка.

- Ама не, секако дека тука ми се свиѓа. Само сакав да му учинам услуга на еден другар. На Кола.

- Кола можел да си најде друга замена. Убаво сте се средиле. Толку ли Ви се допаѓа да го дишете тој прав?

- Ама не.. а освен тоа, јас, вие знаете...

- Што? Што сакате да кажете?

Керел се насмевна и рече:

- Ништо.

Офицерот не знаеше што да прави, иако беше толку просто со еден збор да го испрати Керел под туш. Неколку секунди стоеја така во незгодна ситуација, напнати. Керел се реши прв:

- Тоа е све шо имавте да ми кажете поручнику?

- Да. Зошто?

- Онака.

На офицерот му се стори дека во прашањето и одговорот на морнарот имаше некоја мала дрскост, изговорена во сјајот на заслепувачката насмевка. Да имаше макар малку достоинство во себе, ќе требаше да го избрка истиот час, но за такво нешто немаше сили. Да слезе морнарот уште еднаш во јагленот, и тој би тргнал по него. Присуството на напола разголениот морнар во неговата кабина го излудуваше.

Тој веќе се наоѓаше во пеколот, веќе беше слегол низ слоевите од црн мермер и уште малку ќе стигнеше до дното на бездната во која го втурна убиството на Вик. Имаше огромна желба во таа величествена авантура да го вмеша Керел. Изискуваше во неа да му се најде улога на Керел. Какви тајни намери, какво ли признание, каква ли таинствена аура се крие под овие панталони исцрнети како што ниедни панталони до сега не биле? Каков страшен полов орган мора таму да виси како пенушка во мов? И каква чудна материја го прекрива сето ова? Секако дека се работи за малку јаглен прав - знаеме што му е составот итн. - но токму таа едноставна, банална материја, толку способна да ги нагрди рацете и лицето, на овој млад русокос морнар му даваше некаква мистериозна моќ на фаун, на идол, на вулкан, на меланезиски архипелаг. Тој си беше самиот тој, но и веќе не беше. Поручникот, стоејќи исправено пред Керел кого го посакуваше, а не се осмелуваше да му се приближи, со раката направи еден скоро незабележлив, нервозен гест. Керел ги снимаше, без да дозволи било што да му избега, сите немирни бранови кои извираа од очите фиксирани врз неговите, и од тој притисок, од сета тежина на поручникот, насмевката сé повеќе му се шириеше, до тој степен што му стануваше мачно да ја задржи. Тој ја сфаќаше, сепак, сериозноста на погледот во кој се одразуваше сиот очај на еден маж. Но, напоредно со едно движење на рамената, си помисли:

- "Педер!"

Го презре офицерот. Сé уште се насмевнуваше кога главата му ја окупира едно размислување за непрецизниот поим "педер".

- "Педер, што е тоа? Педер? Дали овој овде е педер?" - си помисли. Полека, додека устата му се затвораше по малку, усните му попримија една брчка на презир. Оваа мисла се разводни и во една состојба на зачмаеност си помисли: "Па и јас, и мене ме имаат натртено". Тогаш забележа дека ги беше стиснал газовите до тој степен што веќе не го допираа платното на панталоните. Оваа лека, но жална мисла предизвика бранување кое преку кичмата му се пренесе до рамената. Со намера да си ја измазни косата околу увото, Керел ја подигна раката. Овој гест му ја откри бледата мишка мазна како стомакот на пастрмка, и беше толку убав што го докрајчи офицерот, од чии очи му се читаше сиот умор. Очите му викаа за милост. Неговиот поглед беше попонизен отколку да паднеше на колена. Керел се осети многу јак. Иако чувствуваше презир кон поручникот, веќе немаше желба да му се подбива. Му се чинеше бесполезно да си ги троши чарите и понатаму. Неговата снага припаѓаше на пеколот, меѓутоа на оној дел од пеколот каде телата и лицата се убави. Керел го чувствуваше правот врз себе исто како што жените под рака и меѓу бедрата ги чувствуваат наборите од штофот што ги прави кралици. Таквото бреме, кое истовремено ја штитеше голотијата на неговото тело, го тераше да се смета за господ. Керел ја подзатвори насмевката. Сега беше сигурен дека поручникот никогаш не ќе му прозбори за часовникот.

- И сега што ќе правите?

- Шо знам. Ја сум Ви на услуга. Само шо доле им треба помош.

Офицерот бргу направи една калкулација. Да го испрати Керел под туш би значело да се уништи најубавиот предмет што досега им бил препуштен за галење на неговите очи. Со оглед на тоа што и така ќе го има морнарот крај себе наредниот ден, подобро би било да го остави таков прекриен со драгоцениот штоф. Можеби во текот на денешниот ден ќе најде згоден момент да слезе во потпалубјето и да го фати во љубовна активност ова страшно џиновско суштество.

- В ред. Можете да си одите.

- ОК, поручнику. Од утре сум тука.

Керел поздрави и се сврти на петиците.

(...)

Керел се врати во магацинот со јаглен. Тоа го правеше по секој извршен злостор. Во почетокот тоа го правеше со идеја дека поради јагленият прав нема да биде препознаен од евентуалните сведоци, но подоцна тоа го правеше затоа што таму се чувствуваше посилен и посигурен, исцрнет од главата до петиците.

(...)

Иако поручникот не се осмелуваше во сета приказна што си ја замисли околу убиството на Вик да го вмеша Керел, сепак не можеше да не се запраша што тоа неговиот ордонанс наоѓа интересно да оди на 'рмбање во магацинот со јаглен. Но беше премногу збунет за да може да ги поврзе двете работи. Така, кога на бродот дојдоа двајцата полицајци кои ја водеа истрагата и го испрашуваа за морнарите, офицерот не ја спомна идејата дека Керел би можело да биде виновникот. Но, се случи следново: додека неговиот негуван јазик и повремените нежни тонови во гласот во очите на останатите офицери лесно проаѓаа како знаци на отменост - самите тие беа навикнати на флексибилен и подмачкан начин на изразување - полицајците не се излажаа и го препознаа педерот во него. Зашто, ако сé уште сметаше дека пред морнарите остава илузија со тоа што ќе си дадеше строг тон на металниот глас, или што телеграфски кратко ќе ги изговореше командите, пред полицајците видно се возбуди. Соочен со нив, со нивниот авторитет, се почувствува виновен и му се откраднаа неколку гестови на луда девојка што си ја признава вината.

Инспекторот Марио сакаше да постави прашање:

- Се извинувам што Ви пречам, поручнику...

- Напротив, напротив. Баш фино.

Но, ваквата случајно и од невнимание изговорена реченица зазвучи малку цинично и ноншалантно. Полицаецот прво си помисли дека поручникот се прави вицкаст и се подналути. Додека возбудата сé повеќе го обземаше поручникот, Марио, ставен во незгодно, со сé побрутален тон, продолжуваше. На вообичаеното прашање:

- "Никогаш ли не сте приметиле ништо сумњиво[2] меѓу Вик е неговите другари?", Себлон го даде следниов одговор, кој на половина беше прекинат со едно подголтнување, што не остана незабележено од инспекторите:

- А што подразбирате под *сумливо*[2]?

Зацрвене поради лапсусот. Се возбуди уште повеќе. На Марио му изгледаа чудни одговорите на поручникот. Во неговиот говор се криеше голема моќ, но во говорот, ете, лежеше и неговата слабост. Сакајќи сепак да се наметне преку таа своја - тивко загрозена - моќ, поручникот рече:

- Зошто би ме интересирале познанствата што овие момчиња ги имаат вон бродот? Дури и ако морнарот Вик е убиен за време на некаква сомнителна авантура, јас тоа не можам да го знам.

- Секако, поручнику, но понекогаш човек ќе чуе нешто.

- Се шегувате. Јас не ги шпионирам моите луѓе. А бидете сигурен дека овие млади момчиња дури и да имаат односи со такви гнасни лица за коишто зборувате, со тоа нема да се расфрлаат. Јас сметам дека нивните среќавања се во најголема тајност...

Виде дека само што не почнал да им пее ода на сите вљубени хомосексуалци. Посака да замолчи. Меѓутоа, сфаќајќи дека ненадејната пауза во говорот би му изгледала сомнително на инспекторот, со опуштен тон додаде:

- Тие одвратни лица имаат фантастична организација...

---

2) Полицаецот Марио за *сомнително* ја употребува придавката louche. Лапсусот на поручникот Себлон е во тоа што ќе изговори *la* louche, што значи кутлача, црпка.

Ова веќе беше премногу. Самиот тој брзо ја увиде двосмисленоста на зборот "фантастична". Ова им беше доволно на полицајците. Без да можат добро да дефинираат што е тоа што го издава поручникот, им се стори дека јазикот на поручникот оддава поддршка на општо осудуваното однесување. Нивното размислување би можело да се изрази со општо употребуван јазик како: "Зборува со симпатија за нив" или "Не оддава впечаток на човек што би им плукнал в лице". Накратко, поручникот беше осомничен. За среќа имаше алиби, бидејќи ноќта кога се случи убиството, беше на бродот. Кога разговорот заврши, но пред полицајците да си заминат, поручникот сакаше да си го наметне капутот од син штоф, и тоа го направи со еден кокетен гест, што, кога стана свесен за него, брзо и неспретно го коригира (...). Од тоа му падна многу незгодно што во себе реши веќе никогаш јавно да не наметне капут.

Керел даде десет франка како придонес за венецот на Вик.

Еве неколку извадоци, истргнати без ред, од интимните белешки на поручникот:

(...)

Има прием на бродот. Палубата е послана со црвени теписи и украсена со зелено собно цвеќе. Морнарите во бело одат натаму-наваму. Керел е рамнодушен. Без да ме забележи, го посматрам: стои со рацете в џеб, малку наведнат наназад, а вратот му е како врат на бик (или тигар, или лав?) од некој асирски барељеф, на којшто му е забиен нож во слабините. Рамнодушен е на веселбата. Си свирка и се насмевнува.

Керел учествува во извлекувањето на еден тежок чамец на кејот: четворица морнари влечат заедно, наведнати нанапред од напорот. Јажето им минува преку левото раме. Керел се сврти и почна да влече наназад. Сигурно не сакаше да личи на впрегнато животно. Виде дека го гледам. Го свртив погледот.

Убавите боси стапала на Керел. Гази по палубата со сета нивна должина и прави големи чекори. И покрај насмевката, лицето му е тажно. Ме потсетува на тагата на убаво силно момче, веќе возрасен човек, фатено во сериозен деликт, додека седи на обвинителна клупа и додека му ја соопштуваат строгата казна. Наспроти неговата насмевка, убавината и безобразноста, наспроти импозантното тело и дрскоста, Керел оддава знаци на неопишливо длабока пониженост. Утрово беше утепан. Погледот му беше уморен.

Керел дремеше на палубата под сончевите зраци. Стоејќи го гледав. Го пиев со очите, а потоа го свртив погледот од страв да не ме види. Од спокојните, долги и безбедни моменти во кои ние двајцата би можеле да лежиме заспани во прегратка, подраги ми се овие моменти на неудобност, мигови кои треба брзо да се уништат затоа што некоја нога не успева да додржи, затоа што некоја рака е лошо свиткана, некоја врата не е притворена, нечија клепка не е затворена. Ги крадам овие моменти. Керел тоа не го знае.

Во очите на мажите и жените кои нé мразат, каква ли мистерија претставува лицето на убавите момчиња за кои постои сомневање дека спијат со мажи. Во бистрото влезе еден русокос младич со строги црти и ноншалантен од. За него рекоа дека "оди со мажи". Офицерите кои ме придружуваа нападно го погледнаа, но без презир. Тоа што го правеше младичот необичен беше заинтригираниот поглед на моите колеги.

Прием на бродот на Адмирал А... Тоа е високо и слабо старче со бела коса. Ретко се смее, но јасно ми е дека зад строгиот изглед, по малку арогантен, се крие голема

благост и добра душа. Се појави во придружба на морнар-стрелец, крупен момок наоружан како за во војна, со опасачи, ножни штитници и шлем што со ремен му се придржуваше за брадата. Нивната појава во мене предизвика чудна емоција на која со задоволство ѝ се навраќам. Нежната кревка силуета на старецот со фини движења надополнета со величествената става на грубијанот! Кога ќе остарам ќе бидам стар офицер со седа коса и ордени, врамен во тврдата мускулатура на еден 20-годишен војник.

На отворено море сме. Бура. Во случај на бродолом што би направил Керел? Дали би се обидел да ме спаси? Не знае дека го сакам. Јас би се обидел да го спасам, но повеќе би сакал тој мене да ме спаси. При бродолом секој го зема она што му е најдраго: виолина, ракопис, фотографии... Керел би ме зел мене... Знам дека попрво би си ја спасил убавината, макар јас да умрам.

Керел, твоето златно срце...

Керел гледаше како еден морнар ја мие палубата. Бидејќи немаше на што да се потпре, си ги стави рацете една врз друга на ременот, веднаш над шлицот. Ставата му беше подгрбавена и под таа тежина работ на панталоните се оптегнуваше како лак.

Ми доаѓа да заплачам што не може во рака да зграпчам еден кур. Својата болка ја урлам на морето, на ноќта, на ѕвездите. Знам дека на задниот дел од палубата има неколку прекрасни примероци на кои не полагам право.

Можеби адмиралот треба само да издаде наредба и неговиот придружник послушно како бајче ќе влезе во кабината, ќе го отвори шлицот и кон усните на адмиралот ќе го пружи прописно напумпаниот кур. До сега не сум видел поелегантен, подобро избалансиран пар од адмиралот и неговиот грубијан. Баш се убави.

Лисабон. Слегов на копно заедно со Капетанот. Бевме по продавници. Во едно бистро своите работи ги ставив безгрижно на земја, подалеку од мене. Капетанот ги надгледуваше без престан. Јасен беше неговиот страв да не ги украдат и тој страв во мене будеше желба да му ги украдат. Незабележително со нога малку ги поместив. Веќе им станувам сојузник на крадците. Ми се гади од простотата на Капетанот.

Керел си ја заборави маицата во мојата кабина. Маицата лежеше на земја. Не се осмелив да ја допрам. Оваа маица со морнарски штрафти имаше снага на леопардова кожа. И уште повеќе. Маичката беше животно што се крие во себе и од кое останува само неговата појава. Но, да ја допрам, или само да ја пружам раката кон неа, ќе се исполни со сите мускули на Керел.

Кадис. Еден црнец танцуваше со роза меѓу забите. Штом музиката ќе продолжеше да свири, тој почнуваше да трепери и да се клати. Ми доаѓа да напишам - како коњ, ја клатеше главата како коњ. Во споредба со него, Керел е бледа, понизна копија.

Керел си ги шие копчињата. Гледам како ја движи раката за подобро да го провлече конецот во иглата. Воопшто не е за потсмев во оваа поза: истиот тој вчера беше притиснал една девојка до дрвото, и имаше победничка насмевка на лицето. Понекогаш кога си го пие кафето Керел знае да го движи филџанот во круг обратно од стрелките на часовникот за да го растопи шеќерот во последните капки, исто како

што прават жените. Но затоа, пет минути пред тоа обично знае да подригне како маж. Така, секој макар и најнезначителен гест на Керел се исполнува со тежината и човечноста на некој претходен, поблагороден гест.

Под зборот "педераст" во Ларус го најдов следниот цитат: "кај едниот од нив откриј големо количество вештачко цвеќе, венци и венчиња, кои веројатно им служеле како украси за време на оргиите."

(...)

На "Одмаздникот" Керел не изгуби ништо од својата притаена ароганција. И покрај тоа што вршеше функција на ордонанс, тој ја зачува својата опасна елеганција. Без да остава впечаток дека нешто работи, сето време се занимаваше со работите на поручникот. Овој, пак, не се осмелуваше веќе да го погледне Керел право в очи по ироничниот одговор на Керел со кој јасно покажа дека е свесен за моќта што ја има врз поручникот. Керел доминираше и во друштво со другите морнари со помош на својата сила и строгост. Неговиот престиж уште повеќе се зголеми кога видоа дека секоја вечер оди во "Ла Ферија". Беше виден и како им ја стиска раката на газда Ноно и жена му, г-ѓа Лизијана. Газда Ноно имаше репутација која одамна го прелета морето. Морнарите зборуваа за Ноно со стравопочит. Беа нестрпливи да го видат борделот, но кога првпат ја здогледаа во една темна и влажна уличка таа руинирана, мочлива зграда со спуштени капаци, малку се зачудија и се вознемирија. Многумина од нив не се осмелија да ја пречекорат портата. Тоа што Керел беше редовен посетител му даде уште повеќе моќ. Никој не ја доведуваше во прашање веродостојноста на приказната за активностите на Керел во "Ла Ферија". Фактот што никогаш не беше виден со проститутка крај себе значеше само едно: дека доаѓа во "Ла Ферија" или како макро или како пријател на газдата. (...) Со ова Керел уживаше авторитет исто колку да имаше униформа со гајтани. Керел се чувствуваше обвиткан во неизмерно голема почит и понекогаш ваквата благосостојба го тераше да се заборави. Стануваше дрзок спрема поручникот, чија потисната похота ја знаеше. Керел злобно се трудеше да го измачува; зачудувачки природно ќе избереше најсугестивна поза: ќе се потпреше на касата од вратата со раката подигната за да му се отвори мишката, или ќе седнеше и ќе ги подвиткаше панталоните за да му се гледаат силните влакнести потколеници, или ќе го вовлечеше стомакот и ќе го надуеше торзото, или, повикан од поручникот, ќе се упатеше кон него со рацете в џеб затегајќи го штофот во близина на шлицот врз курот, маденцата и дрскиот мев. Поручникот излудуваше, но не се осмелуваше ни да се налути ни да приговори, ниту пак да го обожува. Најчудниот спомен за Керел, спомен што си го евоцираше често, се случи на пладне во Александрија, во Египет. Морнарот се појави на бродот. Се смееше тивко, но така што му се гледаа сите заби. Во тоа време лицето му беше исончано одн. позлатено, како што е секогаш со тенот на русокосите. Во некоја арапска градина беше набрал пет-шест гранки мандарини и за да може слободно да мавта со рацете и да ниша со раменатa, ги беше напикал под белото сако. Гранките штрчеа помеѓу реверите на сакото, покрај црната сатенска кравата и му допираа дури до брадата. Овој детаљ за офицерот беше ненадејно откровение на интимата на Керел. Лисјето што sиркаше од јаката на неговото палто, без сомнение му извираше директно од широките гради наместо руно, а можеби на секоја од овие интимни и скапоцени гранчиња висат сјајни маденца, тврди и истовремено нежни. Откако постоја неколку секунди на влезот, Керел стапна на врелиот метален под на палубата и се упати кон другарите. Скоро сиот екипаж беше слезен на копното. Оние што останаа на бродот беа малку удрени в глава од јакото сонце. Еден од момците викна:

- Да си ебе векот! Пази го курево, нема храброст да ги носи в раце!

- Да бе, к'о на свадба да сум тргнал.

Керел мачно ги вадеше гранките кои му се закачуваа за штрафтастата маица и за црната сатенска кравата. Сé уште се смееше.

- Кај ги набра, море?

- Во една градина.

Убиствата на Керел околу него создаваа некаква волшебна жива ограда, но понекогаш му се чинеше како тие полека да венат, така што од оградата остануваше само една рамнодушна крошна. Тоа сознание беше страшно. Без неговите строги механизми на заштита (...) одеднаш стануваше гол и ранлив пред другите мажи. Сепак во такви моменти успеваше да се прибере. Ќе потчукнеше со петицата по подот на "Одмаздникот" и одново ќе ја пронајдеше вистинската смисла на убиствата што ги имаше извршено. Меѓутоа, пред тоа да се случи, во очај дека нема да успее, стануваше сé посуров и кога сакаше да подели нежност. Другарите од екипажот во такви прилики велеа дека збеснал. Со оглед на тоа што Керел никогаш немаше ни другари ни пријатели, се лажеше во своите постапки. Кога ќе се обидеше да се пошегува за да се здобие со нечија наклоност, тој задаваше рана. Повредени, неговите компањони ќе почнеа да протестираат или да се повлекуваат. Керел тогаш упорно продолжуваше со она што го имаше замислено и така навистина збеснуваше. Меѓутоа вистински симпатичните односи помеѓу луѓето се создадени токму од суровоста и омразата. На Керел му се восхитуваа на безобразноста, но и го мразеа, и токму таа омраза гребеше по неговиот мермер и му ја вајаше убавината. Виде дека поручникот го гледа. Се насмевна и тргна кон него. Оддалеченоста од Франција, топлото време и тоа што денес на бродот беше слободен ден, сето тоа ги релаксираше односите помеѓу морнарите и старешините. Керел рече:

- Сакате мандарина поручнику?

Офицерот се приближи насмевнувајќи се. Тогаш се случи следново: додека Керел ја пружаше раката кон една мандарина за да ја скине, офицерот истовремено ја извлече раката од џеб и полека ја пружи кон морнарот, кој во неа го стави својот подарок. Хармонијата на нивните два геста го возбуди офицерот повеќе од било што друго. Тој рече:

- Благодарам морнару.

- Ништо, поручнику.

Керел се сврти кон другарите, откина неколку мандарини и им ги дофрли. Офицерот полека се тргна настрана и со нагласена рамнодушност почна да го лупи овошјето. Во себе си велеше дека неговата љубов кон Керел е чиста љубов бидејќи нивниот прв гест на соединување се изврши според законите на една трогателна хармонија, која ако не е управувана од нивните две души тогаш сигурно е управувана од Љубовта, како единствен ентитет со еден фокус и два зрака. Откако фрли лево-десно еден загрижен поглед, свртувајќи го сосема грбот кон морнарите, ја лапна целата мандарина и еден момент ја задржа во шуплината на образот.

- Секој стар морски волк би требало место тутун да џвака маденца на убави момчиња, си помисли.

Претпазливо ја сврти главата. Керел стоеше, свртен со грб кон поручникот, пред изналегнатите морнари кои од далеку прилегаа на огромна маса од машкост. Поручникот баш го фати моментот кога Керел се наведна напола врз големите нозе облечени во бел штоф, со рацете на бутките, и направи неколку усилби (си го претстави напнатото лице на морнарот и неговата збрчкана насмевка во исчекување на расплетот), по што испушти во правец на поручникот неколку нервозни и суви прдежа. Се доби впечаток дека неговите прочуени бели панталони (Керел ги викаше цепешница) само што не се расцепија од горе до долу. Илјадници "ура" и весели насмевки го поздравија овој потег. Засрамен, поручникот брзо ја сврти главата и се оддалечи.

(...)

Ноќ, отворено море. Ни ноќта ни морето не ме смируваат. Напротив. Доволно е да прође сенката на некој морнар... Мора да е убав. Во сенката, благодарејќи ѝ нејзе, не може а да не биде убав. Бродот во својата утроба пренесува слатки грубијани облечени во сино-бели штрафти. Ја посакувам секоја сенка што ќе ја здогледам. Кого да избереш од овие мажјаци, кој од кој поубави? А оставам еден, веднаш се фаќам за друг. Ме смирува само една мисла, а тоа е дека постои само еден единствен морнар: Морнарот. Секој примерок што ќе го здогледам е всушност само моментна и фрагментарна претстава на Морнарот. Секој примерок ги има сите негови црти: силата, строгоста, убавината, суровоста, итн. освен многукратноста. Секој морнар што ќе прође ми служи за споредба со Морнарот. Сите морнари ги гледам како живи, присутни суштества, но ниту еден од нив одделно не е Морнарот што тие го сочинуваат и којшто може да постои само во мојата имагинација. Оваа помисла ме смирува. Јас го поседувам Морнарот.

Керел е бесен и го навредува десетарот. Десетарот:

- Ќе побарам да Ве казнат.

- А ја ќе ти го шибнам у г'с и ќе ти се измочам за да те измијам од унутра!

Со задоволство ја потпишав казната на Керел. Сепак ќе направам да не стигне до Судот на Морнарицата. Сакам да го направам должник и да знае дека ми должи. Ми се насмевнува. Одеднаш се сетив на ужасната фраза: "Уште мрда" што ја изговараат за смртно ранет човек што се грчи.

Работ на моите офицерски панталони е исто толку битен колку и моите гајтани.

Го сакам морето. Копито на коњ што гази по вода. Борба на Кентаури.

Керел им вели на другарите: -"Пушти ваздух!" или: -"Напрај ветар!". Потоа се пумпа како бродско едро.

(...)

Го сакам. Колегите офицери ми се здодевни. Што не сум морнар самиот! Стојам на ветрот. Студот и главоболката ми го стегаат челото како метална круна. Растам и се топам.

Морнарот е тој во кого ќе се вљубам.

Се сеќавам на еден убав плакат: морнар-стрелец облечен во бело. Опасач и футроли од кожа. До него бајонет. Палма. Зграда. Лицето му е строго, презриво. Ја презира смртта. На осумнаесетгодишна возраст!

- "Нежно да им командувам на вакви цврсти момци, горди што одат во смрт! Продупчениот брод полека да тоне, а јас сам - евентуално придружен од овој стрелец кој е решен да умреме заедно - исправен на предниот дел од бродот да ги гледам убавите момчиња како се даваат!"

Обично за брод што тоне се вели дека тоне во *мракот*.

Дали другите офицери се свесни за мојот проблем, за состојбата во која се наоѓам? Се плашам нешто да не ми се испушти додека разговарам со нив. Утрово буквално бев опседнат од *размисли за млади момци*: крадци, диви воини, макроа,

закрвавени и насмеани ограбувачи, итн... Само ги насетував некаде во мене без фино да ги перципирам. Наеднаш ќе дојдеа организирано во некаква сцена, која потоа брзо ќе исчезнеше. Тоа беа, како што реков, *размисли за млади момци*, кои една или две секунди ми испаруваа низ главата.

Ех да сака да седне, а јас на неговите бутки да си ги потпрам рацете како на фотеља!

Офицер во Морнарицата. Кога бев адолесцент, немав поим дека избирајќи го ова звање ќе си дадам совршено алиби. Во таков случај ергенството е оправдано. Жените не те прашуваат зошто не си се оженил. Наместо тоа, те жалат, бидејќи сметаат дека освен кратки љубовни авантури никогаш не си осознал што е вистинска љубов. Постојано морето. Самотијата. "Жена во секое пристаниште". Никој не ни прашува дали си верен. Ни пријателите. Ни мајка ми. Живот исполнет со морски авантури.

Откако се вљубив во Керел имам тенденција да се покажувам многу поблаг во службата. Љубовта ме смекнува. Колку повеќе го сакам Керел, толку повеќе во мене се оцртува жената, се разнежува, се растажува зашто не е исполнета. Било што што нема врска со моите односи со Керел во мене предизвикува јад и ми доаѓа да се прашам: "Каква корист од ова?"

Повторно го видов Адмирал А... Тој е вдовец, така барем велат, веќе дваесет години. Самиот на себе си е вдовица, блага и насмеана. Типчето што го придружува (шофер му е, а не ордонанс) е славна реинкарнација на неговата плот.

Се враќам на бродот по десетдневно отсуство. Повторната средба со Керел беше благ шок, по малку трагичен. Сиот ден лебди околу една светликава пареа: сериозноста на моето *вра-ќа-ње*. Дефинитивно враќање. Керел знае дека го сакам. Го знае тоа по начинот на којшто го гледам, а јас знам дека знае по неговата презрива, речиси дрска насмевка. Но, сепак, сé на него ми зборува дека верно се труди уште повеќе да му бидам приврзан. На двајцата денес ни беше малку незгодно што само уште повеќе ни ја предочи исклучителноста на денот. Да требаше тој ден да водам љубов со него, не ќе можев. Не само со Керел, туку со било кој друг. Сиот сум обземен од радоста на враќањето.

Оддалеку го следев Керел и покрај ретката магла. Влезе во највалканиот бордел во Брест: "Ла Ферија". Сигурно таму се прави макро. Скриен во една јавна WC кабина ја шпионирав вратата неколку минути. Не излезе.

Денес полнам 32 години. Се чувствувам уморно. И покрај убавата става, ни од далеку не изгледам како него. Дали ќе се смее да ме види гол?

Поминаа веќе два месеца откако Керел ми стана ордонанс. Не можам веќе да му одолевам, доста ми е од бирање зборови, одмерување на секој мој гест. Би сакал да му се фрлам пред нозе за да ме гази, или тој од љубов да ми падне на колена. Би сакал да го разбранувам тоа момче, со кревки запчаници во главата, со тело што е резервоар на невидена сила, компримирана до крајност, поради што станува и опасна, особено ако не ја знаеш целта. Чувствувам вознемиреност како да се наоѓам сам пред командната табла на некаков бомбардер. Што ќе направи со мене? Каде ќе ме однесе? Накај која планетарна катастрофа?

Да повлечам некоја рачка? А со другата што да правам?

Се разбудив од страшен сон. Бевме во штала (ние, десетмина заговорници). Кој од нас ќе *го* убие (не знам кого)? Се јави еден младич. Жртвата не заслужуваше да умре. Гледавме како убиството се извршуваше. Џелатот-доброволец со вила му нанесе неколку убода во зеленкастиот грб на несреќникот. Над жртвата одеднаш се створи огледало, колку да можеме да видиме како лицата ни бледнеат. Колку повеќе грбот на убиениот црвенееше од крв, толку повеќе лицата ни бледнееја. Џелатот очајнички бодеше. Невината жртва, иако грозно страдаше, му помагаше на убиецот. Му кажуваше каде да боде. Жртвата учествуваше во сета драма и покрај прекорот во очите. Ќе ја нагласам убавината на убиецот, како и проклетството што го опкружуваше. Целиот ден ми помина како исфлекан со крвави дамки. Речиси од збор до збор: денешниот ден имаше крвава рана.

(...)

Тоа што Керел беше ордонанс воопшто не го омаловажуваше во очите на неговите другари. Вршејќи ги сите детали на својата функција со благородна едноставност, наутро можеше да се види на палубата како клекнат ги светнува чевлите на поручникот. Наведнатата глава, со шишките преку очи, понекогаш знаеше да ја поткрене: тогаш ќе му се видеше насмевката, и четката во едната, а чевелот во другата рака. Потоа брзо ќе се исправеше и итро, како жонглер, ќе го прибереше приборот за чистење во кутија, и ќе влезеше во кабината. Чекореше брзо и итро, телото везден разиграно.

- Еве, поручнику.

- Одлично. Нема да заборавите да ми ги спрегнете алиштата.

Офицерот не се осмелуваше да се насмевне. Не се осмелуваше пред таа радосна и снажна креатура да ја покаже својата веселост, зашто знаеше дека еден единствен миг на невнимание и ќе му се препушти на sверот без одбрана. Се плашеше од него. Никаква строгост не беше кадра да ја скроти таа насмевка, тоа тело. И покрај тоа, поручникот знаеше дека е силен. Беше малку покрупен од морнарот, но во внатрешноста на телото чувствуваше слабост. Таа слабост беше речиси опиплива и преку неговите мускули зрачеше бранови на страв што му го пумпаа телото.

- Сте слегле на копно вчера?

- Да, поручнику. Десната половина од бродот вчера имаше слободен ден.

- Можевте да ми се кажете. Имав потреба од Вас. Во иднина сакам да ми се јавите кога ќе посакате да слезете.

- Добро поручнику.

Поручникот гледаше како му ја расчистува масата, му ги спрегнува алиштата. Бараше изговор за да му се обрати со ладен тон со цел да предупреди било каква интимност. Претходната вечер отиде до предниот дел на бродот како божем да го бара Керел. Се надеваше дека ќе го види како излегува од кабината во сините панталони и морнарската маица. Но, кога влезе, во собата имаше петмина други морнари, кои веднаш станаа на нозе.

- Мојот ордонанс го нема?

- Не поручнику. Слезе на копно.

- Кој кревет е негов?

Махинално се приближи кон креветот што му го посочија како да сакаше да остави некакво писменце. Потоа несвесно тропна со прстите по перницата како да сакаше да го подмести креветот во отсуство на неговиот драг господар. Од тој гест испаруваше нежност. Излезе понемирен отколку кога влезе. Ете тука спиеше оној покрај кого никогаш нема да спие. Се качи на најгорната палуба и се потпре на оградата. Свртен кон градот, во самотната магла го замислуваше Керел излезен во град како пие и се смее, пее во придружба на девојки и други момци - морнари и докери што ги

запознал за само десетина минути. Потоа повремено Керел излегува од кафеаната и се упатува кон подножјето на тврдината. Таму си ги исфлекува панталоните. Во своите мисли поручникот го следеше Керел. Присуствуваше на измислената сцена во која се флекаа панталоните. Еднаш кога Керел помина покрај една група морнари, еден од нив му укажа дека панталоните му се исфлекани. Поручникот тогаш чу како Керел одговара безобразно: "Тоа ми се трофеите!". "Неговите трофеи", без сомнеж "неговите исплувци!" Свртен кон копното, со чело смрзнато од маглата, си ја замислуваше приказната која скоро сите морнари на бродот ја знаеја и ја прифаќаа како вистинита. Го гледаше Керел пред себе како насмевнувајќи се, ја подига беретката: "Ма овие флеки не се богзнае шо. Тоа ми е од батките шо ми го пушат. Додека ми го шмукаат ги терам да ми се издркаат во ногавиците. Понекад им е срам, али ја ќе ги принудам, и тоа им одговара." "Можеби и мене ќе ме присили да се издркам додека му го пушам!" Лицето и телото на Керел се растураа полека. Керел исчезнуваше со долги чекори, горд на дамките во пределот на потколениците, и без ни најмалку срам. Влегуваше по кафеаните, пиеше црвено вино, пееше, викаше, а потоа излегуваше за да му го удели курот на којшто ќе изразеше желба. Во повеќе наврати, во ова, но и во други пристаништа, поручникот слегуваше на копното и одеше во населбите кајшто често заоѓаа неговите морнари, со надеж дека ќе присуствува на нивните веселби и дека во зачадената толпа ќе го види запаленото лице на Керел. Меѓутоа гајтаните на униформата го тераа бргу да ги напушти таквите места, така што успеваше само да фрли еден брз поглед без било што да види: прозорците на кафеаните беа непросирни од пареата, но она што го назираше зад нив беше уште повозбудливо.

(...)

На Жил не му преостануваше ништо друго освен да го чека возот: поручникот би морало да помине оттука. Дали Жил ќе успее да го препознае? Во мислите без престан си го повторуваше нападот во детали. Се збуни кога помисли дали треба да му се обрати на ти или на Вие. "На ти, фала богу. Треба да го импресионирам." Макар што е чудно еден морнар на старешината да му се обрати на ти, Жил се реши да го стори тоа, и истовремено зажали бидејќи прв пат во животот беше облекол морнарска униформа, и беше расположен најпрво да ја искуси сета смиреност, утеха и наслада што со себе ги носи ритуалот на службата. Со рацете в џеб, Жил чекаше. Маглата му го ледеше лицето и му ја смекнуваше желбата за суровости. Во тоа време од ноќта Керел сигурно сé уште спиеше. Жил чу како возот влегува в станица. По неколку минути, ретки силуети проаѓаа пред него: жени и деца. Срцето побрзо му зачука. Се укажа и поручникот, сам. Жил излезе од јавната WC кабина со оружјето в рака. Кога поручникот беше сосема близу, Жил му се испречи на патот.

- Да не си зинал. Дај ми ја ташната или пукам.

Одеднаш поручникот сфати дека му се пружа шанса да изврши херојско дело. Истовремено зажали што нема сведоци кои ќе им раскажат на другите, пред сé - на Керел. Со тоа херојскиот акт станува бесполезен. Од друга страна, ако не го изврши, ќе ја загуби честа. Но, пак, од очите и тонот на напаѓачот, од сета негова бледа убавина, сфаќаше дека нема алтернатива. (Вака или онака, на крајот морнарот ќе кидне сосе парите). Се понадева за момент дека ќе интервенира некој од патниците, но веднаш потоа дури се исплаши од таквата можност. Рече:

- Не пукајте.

Дали ќе успее да започне дијалог со морнарот, да го врзе со својот речник, и потоа од него да направи пријател? Младоста и дрскоста на напаѓачот го разуверија од таквата можност.

- Да не си мрднал. Да не си писнал. Дај тоа парите.

Во внатрешноста на својот страв, Жил беше смирен. Стравот му даваше храброст

да зборува со сув, отсечен тон. Беше доволно луциден да сфати дека изговарајќи кратки фрази не остава можност да се разврзе дискусија.

- Парите или ти пукнав у стомак.

- Пукајте.

Жил пукна во рамото на поручникот сметајќи дека овој тогаш ќе ја испушти чантата. Истрелот грозно одекна во шуплината што ја создаваа нивните две тела во маглата. Веднаш потоа Жил ја пружи левата рака кон ременот на чантата, влечејќи ја кон себе. Истовремено цевката од револверот ја доближи до очите на поручникот:

- Пушти или те убив.

Поручникот го испушти ременот и Жил се повлече наназад, по што се сврте и брзо исчезна во маглата.

(...)

На "Одмаздникот" Керел и понатаму беше во служба на поручникот, меѓутоа се чинеше дека овој почнува да го презира, што малку го повреди Керел. Поручникот толку се гордееше што беше жртва на еден напад, што во него почна да се развива бацилот на авантурата. Од неговите интимни белешки читаме:

"Не сум му ни најмалку инфериорен на младиов мангуп. Загинав, но не му попуштив на напаѓачот".

(...)

Армијата, како и Воената морнарица, им пружа конфекциска авантура на оние што не се способни да ја водат војната во себе самите. Таа организирана авантура систематски се развива за на крај да се запечати со црвениот орден на Легијата на честа. Но, во самото срце на таквата официјална авантура поручникот штотуку беше избран за една друга, многу посериозна. Не дека веќе почна да се смета за херој, туку тој го осозна необичното чувство да се биде во непосреден, интимен контакт со најпрезрената, највалканата, но и најблагородната општествена активност: вооруженият грабеж. Беше пресретнат на својот пат, нападнат и ограбен. Крадецот изгледаше шармантно. Иако поубаво е самиот да бидеш крадец, не е многу лошо ни да бидеш ограбениот. Поручникот веќе не се ни обидуваше да ги растера соништата во кои сласно се улулкуваше. Беше сигурен дека оваа тајна авантура (што ја водеше со крадецот во четири очи) ќе си остане само нивна. "Никој друг нема поим", си мислеше од збор до збор. Зад строгата фасада на неговото лице, размислуваше: "Мојот напаѓач! Еве го мојот напаѓач! Излегува од маглата со волчешки чекори и ме убива. Ме убива зашто ги бранев парите до смрт". Откако неколку дена помина во бродската амбуланта, се врати во своето биро. Обично се шеташе по палубата со раката в шамија или ќе се испружеше во кабината.

- Да Ви сварам чај поручнику?

- Да, молам.

Само едно жалеше: што напаѓачот не беше баш Керел. "Каква среќа ќе беше да можев да се борам со него за чантата! Конечно ќе ми беше дозволено да си ја покажам храброста. Дали потоа ќе го предадев на полицајците? Чудно прашање. Последниот пат кога беа инспекторите, само што не го издадов, не сакајќи. Дури се прашувам дали од моето држење, од моите одговори, полицаецот не прочита на кого се сомневам. Ми се гадат цајканите, а за малку ќе им помогнев. Луди се ако навистина мислат дека Керел е убиецот на Вик. Ако јас сакав да направам таква претпоставка, тоа беше само за да си инсценирам една љубовна драма. За да му покажам на Керел колку сум му верен! За тој да може, опседнат од злосторот, измачен од грижата на совест, со затреперени слепоочници, со косата мокра од пот, да дојде и да ми се довери! За да можам да му ја ислушам исповедта и да му дадам прошка! За да му пружам утеха во

моите раце и потоа да го следам до во зандана! Само малку да бев поубеден дека тој е убиецот, ќе го предадев, за после да можам да го тешам и да преземам дел од неговата казна! Без да биде свесен, Керел беше во голема опасност! Малку фалеше да го издадам на цајканите!"

Тешко му одеше на поручникот да замисли дека Керел (...) сака да му ги украде парите. Особено тешко успеваше да го замени ликот на лажниот морнар со пиштол в рака со ликот на Керел. Ех, да беше Керел стварно на местото на тој морнар. Ќе се сретнеа и ќе почнеа да се борат, и за време на борбата, додека уморно ќе се отплеткуваа од некој стегнат зафат, ќе се препознаеја, и пак ќе продолжеа да се борат. Во моментите на осаменост поручникот до детали развиваше еден херојски дијалог што тогаш ќе се разврзеше, преку кој неговата најскриена убавина ќе излезеше на површина и ќе го маѓепсаше Керел. Тоа беше краток и сув дијалог, сведен на најбитното. Поручникот со *суверено* смирен глас ќе речеше:

- "Ти си луд, Жо. Фрли го пиштолот. Нема никому да кажам."
- "Не галами и дај ми ги парите."
- "Не".
- "Ќе пукам ако ми се опираш".
- "Пукај".

Навечер поручникот долго се шеташе сам по палубата, опседнат од ваквиот дијалог, на којшто не знаеше каков епилог да му даде. "Потчинет, го фрла оружјето. Но, во тој случај мојот хероизам ќе остане непознат. Наместо тоа, потчинет, стрела, и тоа само затоа што ме почитува, за да биде на мое ниво. Меѓутоа, ако ме убие, ќе умрам без врска, што исто нема смисла". По многу бурно размислување, поручникот се реши за ваков расплет: "Керел стрела, но од силни емоции ме промашува. Само ќе ме рани". По враќањето на бродот, поручникот нема да го поткаже Керел на полицајците и така ќе испадне толку цврст, што Керел ќе се вљуби во него.

- Смеам ли да Ви побарам дводневно отсуство поручнику?

За да го постави прашањето Керел престана да тура чај и ја крена главата, упатувајќи ја насмевката кон леденото лице на поручникот. Овој нагло се тргна. Со сув глас одговори:

- Да, ќе Ви потпишам.

Само неколку дена порано, поручникот ќе беше загрижен. Ќе му поставуваше на Керел прашања што наведуваат на стапица, опишувајќи сé потесни кругови околу најбитното прашање. Дури ќе го начнеше и делумно ќе го поставеше, но никогаш целосно. Керел го нервираше. Неговиот сегашен лик не можеше да ја разбие сликата на дрскиот мангуп што исчезна во утринската магла. "Тоа беше обично детенце. Храбро детенце". Понекогаш засрамено поручникот ќе си помислеше дека е лесно да нападнеш ако знаеш дека жртвата ти е обична стрина. Керел беше толку дрзок што еднаш пред поручникот рече, со нагласена закана спрема крадецот: "Ма зар е можно тој тип да не знаел со кого си има работа?" Очигледно, напаѓачот добро ја знаел нестабилноста на својата жртва и не бил исплашен. Како и да е, Керел чувствуваше дека поручникот се оддалечува од него и тоа баш сега, кога, секако не без задршка и не без илјадници премислувања, беше подготвен да се слее во таа длабока и великодушна нежност што само педер може да ти ја пружи. Што се однесува до поручникот, пак, оваа авантура му овозможи да направи некои размислувања и да заземе некакви ставови, како што веќе опишавме, од каде се подготвуваше доволно голема насилност што ќе му овозможи да го освои Керел.

"Да ме љуби Керел, тоа е да ме љубат сите морнари на Франција. Мојот сакан е концентрат на сета нивна мажественост и наивност".

"Членовите на екипажот на една галија го нарекувале Капетанот: "Нашиот Човек". Со тоа име ја означувале ем неговата суровост ем неговата благост. Јасно ми е дека тој истовремено бил и суров и благ затоа што имал блага насмевка додека издавал наредби за казнување на своите морнари, и тоа не насмевка на усните, туку некаква внатрешна насмевка, нешто како израз на олеснување на неговите скриени органи (џигерот, белите дробови, стомакот, срцето). Тоа олеснување и таа смиреност се манифестирале и во неговиот глас, така што тортурите ги наредувал со смирен поглед и благ тон. Без сомнение од Капетанот, кој е илустрација на мојата желба, си формирав совршена слика, идеал кој не е ни најмалку произволен поради тоа што е моја творба. Галиотите мора исто така да го доживувале. Таквата благост, накалемена на грозната муцка на било кој човек, била производ на нивните очи, или уште повеќе, на нивните срца. Издавајќи наредби за некого да казни, капетанот бил суров. Тој им нанесувал рани на телата на галиотите, им ги копал очите, им ги корнел ноктите (или, поточно, наредувал тоа да се направи) со цел да го почитува законот или уште повеќе за да го одржи стравот, теророт, без коишто тој самиот немало да постои како Капетан. Меѓутоа, иако неговиот чин - а тоа е и мојот чин! - му давал овластувања, кога барал галиотите да се казнат, тоа го правел без омраза (не можел да не го сака елементот благодарејќи на кој тој самиот постоел, со некаква травестирана љубов). Едноставно, тој немилосрдно го преработувал месото што му го испорачувале Кралските двори, но таа преработка ја вршел со некој вид сериозно уживање, и насмеан и тажен. Повторувам дека галиотите во него гледале ем суров ем благ капетан.

- Погоре напишав: "Илустрација на мојата желба". Ако стварно сакам да имам ист таков авторитет, што истовремено буди и страв и љубов, како оној на Капетанот, тогаш мора да се потрудам да ги предизвикам истите чувства кај морнарите. Да ги натерам да ме засакаат. Да им бидам ем татко, ем мачител. Да ги жигосам: да ме мразат. Нема ни да трепнам додека ги мачат. Моите нерви нема ни за момент да затреперат. Полека, полека, ќе се исполнам со огромна моќ. Ќе станам цврст зашто ќе ја контролирам својата милост. Ќе бидам и тажен пред мојата жална комедија: една блага насмевка ќе ги придружува моите наредби изговорени со благ глас.

(...)

Знам дека никогаш нема да го напуштам Керел. Сиот свој живот ќе му го посветам нему. Фиксирајќи го право в очи му реков:

- Малку сте разрок?

Наместо да се налути, да се реши на некаква дрскост, ова сјајно момче ми одговори со ненадејно тажен глас, кој ми разоткри една лесна, но неизлечлива рана:

- Шо сум ја крив за тоа.

Веднаш ми стана јасно дека, ете, ова е пукнатината низ која ќе може да ја влеам мојата нежност. Гледајќи како гордоста му го пробива оклопот, сфатив дека Керел не е од мермер туку од месо.

"Тогаш кога страдам, токму тогаш не сум способен да верувам во Господ. Тешко ми е да прифатам дека треба да му се жалам на некој кој е недофатлив. Во горчината се напаѓам самиот себе, за на крајот да има кому да му се заблагодарам."

"Керел е толку убав и навидум толку чист (...) што ми доаѓа да му ги припишам сите можни гревови. И сега се прашувам дали тоа го правам затоа што сакам да го извалкам Керел, или пак затоа што сакам да го уништам злото, или барем да го направам залудно, неефикасно, така што ќе му дадам човечка форма и тоа формата на човекот кој е симбол на чистото?"

"Оковите на галиотите на времето ги нарекувале: гранки. Какви гроздови носат тие гранки!"

"Што ли прави кога ќе слезе на копно? Во какви ли авантури се впушта? Ем ми прави ем не ми прави задоволство да го замислам како делител на задоволства на било кој случаен минувач изгубен во маглата. Странецот претпазливо ќе му предложи на Керел да го придружува. Без да се зачуди и со насмевка на лицето, Керел тивко ќе почне да го следи. Штом ќе наидат на скришно место, некое ќоше, некој сокак, Керел, сé уште со насмевка и без збор, ќе го отвори шлицот. Странецот ќе клекне. Штом ќе се подигне, ќе му шушне сто франка во рамнодушната рака на Керел и ќе се оддалечи. Керел тогаш ќе се врати на бродот или ќе оди по женски.

"Кога ќе размислам малку врз ова што го напишав, сфаќам дека ваквата сервилна функција, функција на предмет што се смее, не му одговара на Керел. Тој е премногу силен, па ако и понатаму го гледам на опишаниот начин само ќе му ја зголемам силата и на крајот ќе го претворам во машина кадра да ме сомеле без да трепне".

"Веќе реков дека би сакал да е измамник; зад морнарско-детското однесување тој крие насилничко тело, а во него се крие крадец и убиец: таков е Керел, сигурен сум".

"Ми се стори дека го фатив во еден грч на неговата машина, за време на којшто ми ја упати сета своја омраза. Керел *треба* да ме мрази".

"Наместо воин, тој е всушност скапоцен предмет чуван од војниците, предмет каков што сакав и јас да бидам кога станав офицер. Сакав да ме чуваат до нивната смрт, или пак, на ист начин, јас да го жртвувам животот за да ги спасам".

"Само благодарејќи му на Исус можеме да ја величаме скромноста, зашто тој од скромноста направи ни помалку ни повеќе туку Божји знак. Само ако таа скромност е доволно силна, ќе можеме да им се спротивставиме на земјанските сили. А скромноста се раѓа само од понижувањето. Сé друго е само лажна суета".

Последнава од интимните белешки одговара на инцидентот што офицерот не го наведува. Откако доста смело му се обрати на еден докер, се упатија кон sидините за кои што веќе напишавме дека се прекриени со гомна. Срекáта на поручникот така сакаше што кога тој ги свлече панталоните за подобро да се натрти, се испружи долж работ на еден ров, и со стомакот налегна едно гомно. Истиот час миризбата ги обвитка двајцата мажи. Тивко, докерот фати магла. Поручникот остана сам. Се послужи со паднатите лисја кои за среќа беа влажни од маглата, за да си ја исчисти блузата. Срамот ја започна својата работа. Зјапаше во своите бели раце (...) како невешто се беа посветиле на нивната задача. Низ пареата во која полека исчезнуваше пустиот пејзаж уште ги забележа темните ракави на униформата со нивните златни кругови. Знаејќи дека гордоста се раѓа само од понижувањето, офицерот се почувствува во самиот центар на тоа понижување. Почна да ја осознава неговата сопствена нечувствителност. Кога тргна накај бродот, избегнувајќи ги луѓето оддалеку како лепрозен од страв ветарот да не ја рашири неговата миризба, почна да му станува јасно дека секое раѓање во штала е знак на грандиозност. Помислата на Керел (која само му го отежна чистењето затоа што таква нејасна и лицемерно прикриена, се мешаше со миризбата што се шириеше од неговиот стомак) сега се прецизираше. Пред

сликата на Керел поручникот прво почувствува срам, почна да се грчи, но потоа истиот тој срам како да почна низ сите најскриени пори да му влева живот во срцето. Полека, полека, поручникот почна дрско и безгрижно да мисли на Керел. На момент дувна ветарче покрај него. Си помисли, со длабок внатрешен глас: -"Ширам смрдеа! Ширам смрдеа по светот!" Од местото кај што се наоѓаше поручникот Себлон на патот којшто води покрај морето и доковите, едно ветарче почна по светот да ја шири неговата скромност (...).

(...)

Престојот на "Одмаздникот" во Брест се приближуваше кон крајот. Екипажот знаеше дека за неколку дена бродот ќе го запали моторот и ќе отплови. Помислата за тргнување кај Керел се претвори во глува мачнина и неизвесност. Вистина е дека со заминувањето ќе се оддалечи од сплетот на опасните авантури што тука ги имаше, но исто така со заминувањето ќе ја изгуби предноста на познатиот терен. Секој нов момент го оддалечуваше од градот и го врзуваше за бродскиот живот. Керел ја претчувствуваше огромната важност на тој голем челичен пловен објект. Обврската да се отплови кон Балтичкото, или уште подалеку, кон Белото море го загрижуваше. Без да биде свесен, Керел веќе почна да ја трасира иднината. Додека се шеташе по улиците, ги провоцираше девојките. Прво се преправаше дека сака да ја бакне, и ако девојката не пружаше отпор, тој ќе ја оттурнеше од себе. Понекогаш ги бакнуваше до крај, но секогаш упатувајќи им подбивен збор или гримаса. Благодарејќи ѝ на својата кокетност, тој важеше за голем заводник. Ретко кога ќе се задржеше покрај уловената девојка; обично продолжуваше полека по патот, со глатки чекори. Освен вечерва. Среќен што благодарејќи ѝ на г-ѓа Лизијана успеа да ги избегне сувите и нечовечки односи со газда Ноно и Марио, уште и горд што ја изеба љубовницата на сопствениот брат, Керел потсвирнувајќи се шеташе по Сијамска улица. Беше весел и малку пијан. Алкохолот му го загреваше стомакот и му го светнуваше погледот. Се смешкаше.

- Чао, кукле!

Со рака ја прегрна девојката околу раменатa. Таа се сврте и му се препушти на ова големо кавгаџиско тело. Отшетаа заедно. Керел не дочека да излезат од осветлената зона, туку во првата поголема сенка помеѓу две продавници ја залепи девојката до ѕид. Возбудена и незаинтересирана дали некој може да ги види, девојката го гушна силно околу половината. Керел ѝ дуваше во косата, ја бакнуваше по лицето и ѝ шепотеше непристојни зборови на увце, од што таа нервозно се насмевнуваше. Со своите ѝ ги зароби нејзините нозе. Од време на време ќе ја исправеше главата и ќе фрлеше лево-десно еден поглед. Констатацијата дека улицата е доста жива го правеше уште погорд. Неговиот триумф беше јавен. Во тој момент забележа како се приближуваат тројца офицери, меѓу кои беше и поручникот Себлон. Керел не престануваше да ѝ се насмевнува на девојката. Кога офицерите се најдоа покрај нив, Керел уште поцврсто ја стегна девојката и ѝ го брцна јазикот в уста. Истовремено, задржувајќи ја насмевката, сите свои квалитети ги пренасочи кон грбот, раменатa и задникот, со што овие се претворија во неговото вистинско лице, лице на морнар. Керел посака тоа негово лице да се смешка, да предизвика емоции. Толку силно го посака тоа, што едно незабележително треперење му пролази по кичмата. Со ова му го посветуваше на офицерот најскапоценото во себе. Беше сигурен дека поручникот го препозна. Што се однесува до Себлон, неговата прва реакција беше да се упати кон Керел и да го казни затоа што се осмелил на такво непристојно однесување во јавноста. Имаше таков силен респект спрема редот, што макар и малку да ѝ се попушти на недисциплината за него беше рамно на самоуништување. Сепак, не мрдна со прст. Иако од една страна во себе чувствуваше потреба да нареди да се почитува дисциплината, од друга страна, да се прекрши таа иста дисциплина или да се толерира прекршокот, и

тоа во присуство на двајцата колеги, му причинуваше задоволство, му даваше чувство на слобода и го правеше сојузник на прекршителот. На крајот на краиштата сметаше дека е "баш елегантно и вкусно" (тоа се зборовите со кои ментално се послужи) да се покаже весела благонаклоност кон ваков прекрасен пар. Керел ја остави девојката, но не се осмели да се упати кон пристаништето со оглед на тоа што офицерите одеа во таа насока, и затоа тргна во спротивната. Беше среќен, но истовремено и незадоволен. Здогледувајќи го, една девојка се издвои од групата, ја претрча улицата и се најде пред Керел. Ја испружи раката за да му го допре топчето на беретката (тоа носи среќа!), но тогаш овој ѝ врза една страшна шлаканица. Црвена од болка и од срам, девојката се здрви под бесниот поглед на Керел. Пропелтечи:

- Ама ништо лошо не Ви сторив.

Истиот час Керел стана центар на вниманието - или подобро кажано - центар на собранието составено од батки што се подготвуваа да го претепаат. Без да ги помести нозете, Керел полека го вртеше телото. Ја насети опасноста содржана во лицето и држењето на момците. Прво помисли да ги повика морнарите на помош, меѓутоа на видикот немаше ниту еден. Мажите околу него почнаа да му упатуваат навреди и закани. Еден од нив го турна: -"Пичко една! Напаѓаш девојки! Да беше машко..."

- Пазете дечки, има нож.

Керел ги гледаше. Алкохолот му ја драматизираше ситуацијата, ја увеличуваше опасноста. Толпата околу него се колебаше. Немаше ниту една од присутните девојки која не посака убавиот sвер да биде соборен на земја и претепан од останатите мажи, како одмазда за тоа што таа не е неговата сакана. Керел почувствува дека погледот му пламна. На краевите од устата му се појави малку пена. Го здогледа на едната страна големото прозирно лице на поручникот Себлон - кој се врати откако ги беше оставил своите колеги - како зора што се појавува на хоризонтот, се шири и им се придружува на другите зори што се будеа во оние скришни места кајшто ги имаше скриено своите убиства и кражби. Истовремено Керел внимателно ги следеше и заканувачките гестови на мажите од толпата.

- Не биди будала. Дојди со мене.

Откако се проби низ толпата, поручникот пријателски благо ја стави дланката врз раката на Керел. Дури и сега посака да го казни заради пијанството. Не дека се почувствува одговорен за доброто однесување на Морнарицата - напротив - во еден ваков случај, според него, доброто однесување би налагало да се прифати тепачката. Посака да го казни затоа што почувствува потреба да ја прикаже и духовната моќ на своите златни гајтани, а и затоа што го имаше она непријатно чувство што на редот, а со тоа и на вистината, им е нанесена рана. Со зачудувачка луцидност сфати дека не треба да се допре раката што држи оружје, па затоа својата бела дланка ја стави врз другата рака. Конечно му се пружаше шанса за секакви дрскости. Првпат му се обрати на Керел на ти, што во ваквите околности изгледаше сосема нормално. Знаејќи дека во своите интимни белешки поручникот запиша дека кога избрал да стане офицер најбитно му било не да стане шеф во вообичаената смисла туку некој вид на дух што ги анимира мускулестите маси, купиштата нервозно месо, во состојба сме да ја сфатиме неговата нерешителност во овој час. Тој не беше сигурен дека ова семоќно и снажно тело, потечено од пакост и бес, ќе успее да го припитоми и да му го канализира бесот преку своите наредби... Веќе се подготвуваше да ја прими почитта и пакоста на сите присутни жени кога пред нос ќе им го украде најубавиот грубијан, победен и маѓепсан од неговата песна.

- Врати се на бродот. Не сакам да упаднеш во нови авантури. Дај ми го тоа.

Дури тогаш ја пружи раката кон ножот. Но Керел, иако ја прифати интервенцијата на офицерот, одби да му се конфисцира оружјето. Го затвори ножот, притискајќи ја острицата на колкот, и го стави в џеб. Тивко тргна кон толпата и со рака си направи

пат. Толпата го пропушти со гласни протести. Кога поручникот го сретна повторно на пристаништето, Керел беше пијан. Тетеравејќи се, му приjде на офицерот и со сета тежина му ја стави раката на рамо. Рече:

- Ти си прав другар! Другите се стока! Али ти, ти си с'варно другар.

Изнемоштен од пијанството, Керел изгуби рамнотежа, и за да не падне се фати за столпчето за врзување бродови.

- Можеш да ми побараш све шо сакаш.

Пак се заклати. За да го придржи, поручникот го фати околу рамената. Благо му рече:

- Смири се. Да беше друг офицер на мое место исто...

- Не ми е гајле! Само тебе те признавам!

- Не викај, те молам. Не сакам да те уапсат.

Беше среќен што не подлегна на желбата да го казни. Од тој момент поручникот се раздели од толку респектираниот ред. Како божем махинално, но всушност со пресметана прецизност, ја пружи раката кон беретката на Керел. Само ја погали, а потоа со сета тежина ја спушти раката врз Кереловата коса. Керел повторни изгуби рамнотежа. Офицерот го искористи моментот за на своите бедра да ја дочека морнаровата глава.

- Би ми било многу тешко ако отидеш во затвор.

- Стварно? Како да не! Ти си офицер, те боли тебе!

Тогаш Себлон се осмели да го погали по образот и рече:

- Добро знаеш дека не лажам.

Керел со едната рака го прегрна поручникот околу половината и го повлече кон себе, принудувајќи го да се наведне. Силно го бакна в уста. Меѓутоа во следниот гест што го направи со цел да се придигне (му се обеси околу вратот на поручникот) Керел внесе толку многу изгубеност и, за прв пат, малаксаност, што еден бран на женственост, дотечен којзнае од каде, направи од гестот ремек-дело на машка грациозност, зашто неговите раце што како кошничка, пошармантна од букет, беа обвиткани околу главата, се осмелија да ја свлечат од себе својата вообичаена смисла и да навлечат една нова, што ја навестуваше нивната права суштина. Керел се насмевна кога сфати дека се најде толку близу до срамот, на точка од која нема враќање и во која човек го наоѓа својот спокој. Се почувствува толку слабо, толку поразено, што во главата му се формира следнава мисла, тажна мисла затоа што во него евоцираше есенски чувства, деморализираност, деликатни и смртоносни рани:

- Еве како ме победи на мојот сопствен терен.

Утредента комесарот на Полицијата го уапси офицерот.

"Спокоен ќе бидам само кога тој ќе ме ебе, но на таков начин што, набоден, ќе ме чува на своите бедра како што една Пиета го чува мртвиот Исус".

Превод и адаптација: Стилитано Плантажене

Корекција: Δεσποινα "Butcher" Ангеловска

Читавте фрагменти од романот Керел од Брест. Преводот е направен од француски од изданието на Editions Gallimard од 1953. Во него е пренесен интегралниот текст од оригиналното издание објавено во 1947 од безимен издавач. Фрагментите се извадени од следниве страници: 12, 26, 71-87, 115-118, 122-126, 179-182, 198, 231, 232-238, 240-244.

АВТОРЕФЕРЕНТНАТА ПОЕТИКА НА ЖЕНЕ
низ неколку делчиња од романот
Богородица на цвеќето

Можеби оваа приказна нема секогаш да изгледа неприродна и можеби во неа наспроти мојата волја ќе се препознае гласот на крвта: тоа е затоа што знае да ми се случи во сопствената ноќ да се судрам со некоја врата, ослободувајќи го така тескобното сеќавање што ме опседнува од почетокот на светот, но простете ми го тоа. Оваа книга сака само да биде дел од мојот внатрешен живот.

Дали моите книги било кога ќе бидат нешто друго освен причина да ги покажам во азур облечениот војник, анѓел и црнец како си играат со коцкички или семки од овоштѝја во еден мрачен или светол затвор?

Таа на Ледогаз му откри дека поезијата е нешто друго, а не мелодија на линии врз покриени сетила, бидејќи тилот се кинеше на неправилни, јасни, крути, ледени парченца. Тоа беше предупредување.

Ернестина во духот јасно го согледа целиот механизам на драмата, јас исто така. Таа ќе симулира самоубиство. "Ќе кажам дека се убил." Логиката на Ернестина, логиката на сцената, нема никаква врска со она што го нарекуваат веројатност; имено, веројатноста е порекнување на неверојатните побуди. Да не се чудиме, полесно ќе се восхитуваме.

Полека да се тргнат купиштата од засмрден воздух, да се прекинат нитките врз кои чувствата висат како букети од цвеќе, да се види како од не знам која река полна со ѕвезди изнурнува можеби оној циган што го барам, мокар, со лишај во косата, свирејќи виолина, сатански скриен со вратата од скерлетен велур во ноќното кабаре.

Ми се случи еднаш в зори страсно да ги притиснам усните во замрзнатата ограда во улицата Berthe, еднаш пак си ја бакнав сопствената рака, а еднаш, до бесвест возбуден, посакав да се проголтам самиот себе, свртувајќи ја речиси разваленатa уста над главата сакав низ неа да мине целото мое тело, потоа Космосот, да бидам изедена грутка која малку-по малку ќе се сотре: тоа е начинот на којшто ја гледам пропаста на светот. Божествената ѝ се нудеше на ноќта за да биде проголтана во нежноста и засекогаш да остане таму, неисфрлена. Таа е гладна. А наоколу ништо. Уличните писоари празни, а насипот речиси пуст.

КРУНИСУВАЊЕ

(фрагмент од *Богородица на цвеќето*)

Тие ноќе ги посетуваа тесните барови во кои ја немаше свежата радост и невината двосмисленост на припростите забави. Тука се сакаше, но во страв, во некаков ужас што ни го носи и најубавиот сон. Радостите на нашите љубови тажни се, и бидејќи имаме повеќе дух од неделните вљубеници на брегoвите на реките, нашиот дух привлекува несреќа. Смеата овде се раѓа единствено од драма. Таа е крик на болка. Во еден од тие барови: една вечер Божествена на главата стави мала баронска круна од лажни бисери. Налик на орел крунисан од хералдичарите, под пердувите околу вратот прозирни жили. Отспротива седи Слаѓанко. Наоколу, на другите маси, Мимози, Антинеја, Прва Причест! Зборуваат за добрите отсутни пријателки. Влегува Јудита и пред Божествена се поклонува до земја:

- Здраво госпоѓо!

- Глупача - мрмори Божествена.

- Die Puppe hat gesprochen - дофрлува младиот Германец.

Божествена громогласно се смее. Круната од бисери паѓа и се растура. Изрази на сочуство на коишто злонамерноста им дава вистинско богатство на тоналитети: "На Божествена ѝ е одземена круната...! Голема Сврзната...! Сиротка Изопачеиица...!" Малите бисери се тркалаат по стуготината посеана по подот во која изгледаат како стаклени перли кои торбарите за ситни пари им ги продаваат на децата, но овие сепак се налик на перлите што секојдневно ги вденуваме на километри медена жица, со којашто, во другите ќелии, ги оплетуваме мртовечките венци слични на оние што лежат растурени по гробиштата на моето детство, рѓосани, искинати, распаѓајќи се на сонцето и дождот, чувајќи на краевите на поцрнетата жица само анѓелчиња од розов порцелан со сини крила. Сите тетки во кабарето итро клекнаа. Само мажите останаа на нозе. Божествена ја обзема луда пискава смеа. Сите напнато чекаат: тоа е нејзин знак. Таа од веќе отворената уста ја вади вилицата, ја става на глава и, со срцето во грло, но победнички, со променет глас и вовлечени усни, извикува:

- Ех, сраље, мои дами, јас сепак ќе бидам кралица.

ДЕРИДА ЗА ЖЕНЕ

Чудото на розата на Жене (Le Miracle de la Roze) ги одгледува kалемите на сопственото име... Раскршувајќи го, фрагментирајќи, правејќи го со kалемењето тешko препознатливо... постигнува тоа да го освојува просторот налик на некаков притаен воин. Во крајна линија - во текстот, светот - не би останало ништо освен голем потпис, набрекнат од сето претходно проголтано, но исполнет само со самиот себе.

Како логика на Женеовиот текст Дерида овде не поставува некаква анасемиска операција, туку поинаков процес на десигнификирање кое би можеле да го наречеме анатематско.

Во едно од тие движења на *ана* Жене толку, нарочно или не - за што имам своја претпоставка, но тоа не е важно - тивко, внимателно, опседнато, присилно, крадешкум како ноќна птица, ги става своите потписи наместо сите нешта што недостасуваат. Наутро, очекувајќи дека ќе ги препознаеш сите вообичаени нешта, насекаде го пронаоѓаш неговото име, испишано со големи или мали букви, цело или во делови, изобличено или преуредено. Тој е отиден, но ти живееш во неговиот мавзолеј или шупа. Мислеше дека толкуваш, истражуваш, откриваш; но измамен си. Тој на сé го придодаде својот потпис. Тој наголемо го искористи својот потпис. Тој со него афективно дејствуваше врз самиот себе (и дури подоцна ќе се "украси" со циркумфлекс). Тој се обиде точно да напише што се случува меѓу афектот и потписот.

избор и превод: П. Вулкански


МАНИРКУЗАМ 2

Густав Рене Хок

МАНИРИЗАМ (ВТОР ДЕЛ)

Дали Европа од традицијата на иррегуларноста може да црпи обновителска сила? Не ли се во дисхармонијата живи изворите на европскиот дух? Во секој случај, и нашата љубов кон Европа ќе биде подлабока доколку понекогаш ѝ пријдеме и од ноќната ѝ страна, кадешто ја облетуваат демоните, нејзините phantasiai, т.е. сеништата, нејзините грешни мисли, нејзините дрски јазични слики. Самосвесни Европејци ќе бидеме дури тогаш кога ќе престанеме да се раздвојуваме од културните придобивки на Азија и Африка. Една од исконските сили на Европа е во специфичната ингениозна способност за мутации од она што е проблематично, понекогаш дури и од самата опачина. Сега, меѓутоа, мораме да ја подигнеме манирристичката завеса... поради еден краток спелеолошки пролог.



Canccelaria во Рим, Гротеска V

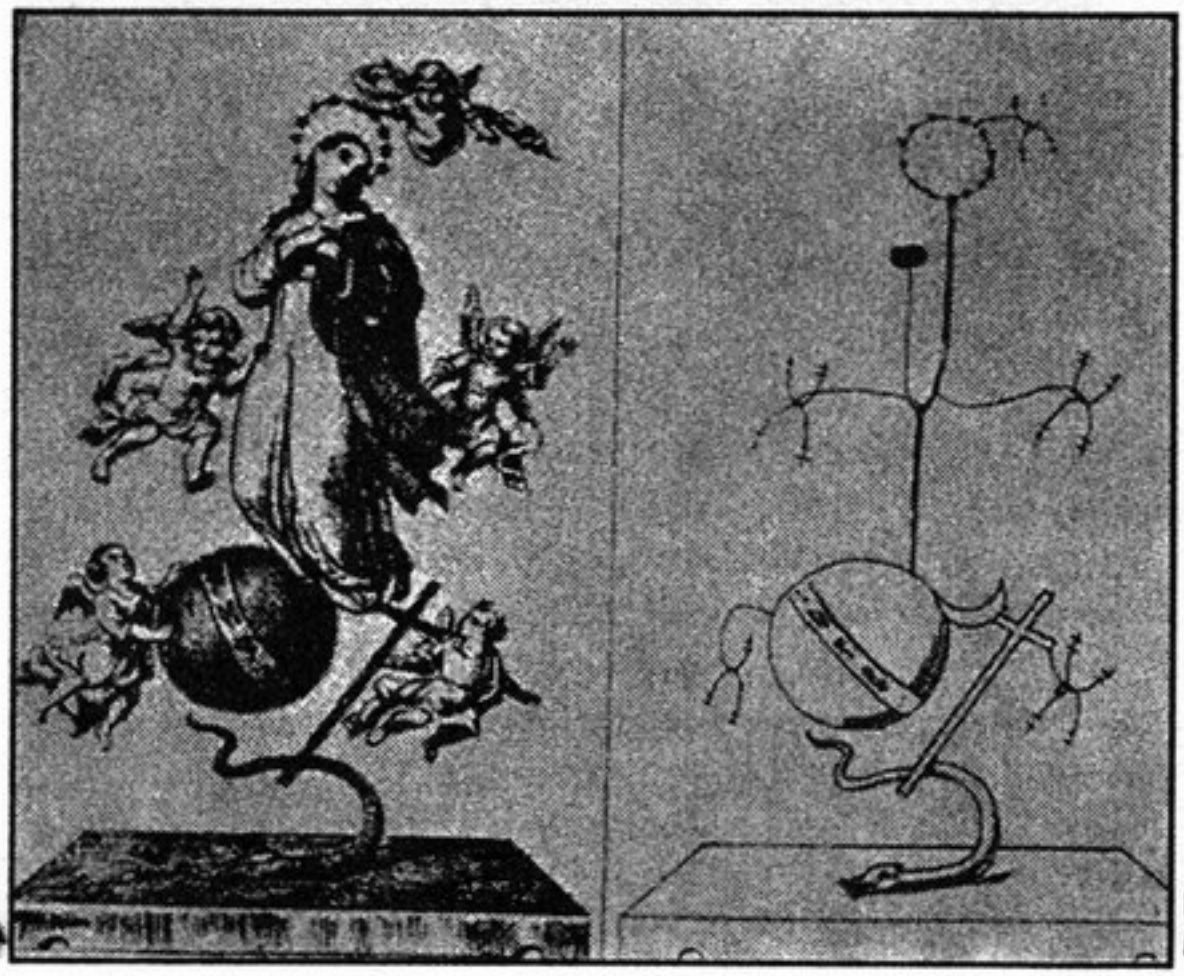
Мало "манирристичко" разјаснување зошто на насловната страна на минатата Маргина имаше мајмуни: Според Аполинариј Сидониј (430-486) "Simius" (за разлика од женскиот род, simia, мајмун, simius овде отприлика значи "мајмунарија") е имитирање на човечката природа. Околу 1200-та "simia" е помоден збор во латинската школска поезија. "Simia" можат да се нарекуваат личности, но и апстрактни поими па и артефакти што измамуваат", пишува Курциус. Мајмунот, значи, го симболизира вештачкото (не шегите и вулгаризмите), намерното, па и она што е натегнато. А што ни нуди мајмунот од Cancellaria-та во Рим? Смокви? Круши? Претпоставуваме дека овде "simia" му одава почест на "маниризмот" на сопственото однесување кога веќе не е "simius".



СКРИЕНИТЕ НАПОНСКИ ПОЛИЊА ВО ЕВРОПА

Mundus subterraneus, подземниот свет во историјата на духот

Во огледалната слика на "модерниот" Европеец се кријат поместени напонски полиња. Тие содржат магнетизам од еден посебен вид. Делуваат или низ јарки светлински сигнали или низ брзото ноќно цутење на отровни цветови. Од хоризонталното рамниште на напнатост на ова денешно секојдневие проблематиката на модерниот човек можно е да се согледа само непотполно. Постојат слоеви на напнатост и во историјата. Кој ќе продре во нив, застанува пред исправените, духовногеолошки структури на проблематичноста. Врз нивните плохи што меѓусебно се допираат и влегуваат едни во други, токму на рабните слоеви, дишат и се чадат хемиските, алхемиските, езотерични, херметични процеси на премин, кризи, гранични ситуации на промени и светскоисториски перипетии на духот - нив посебно ги доживуваат оние "проблематичните" - на човекот којшто не само страда туку е и навреден. Токму тоа скриеното, тој свет во "подземјето" на европскиот дух сé повеќе почнува да го привлекува нашето внимание. Се чини дека пред нашето поколение стои задачата тој *mundus subterraneus* во историјата на европскиот дух со емпириско-критични средства да биде изнесен на дневна светлина. Тој често скриен свет секако е фасцинантен. Богат е со пештери, заплеткани ходници, фосили, безбојни пештерски стоногалки, слепи риби, хиперосетливи лилјаци, сталактити што растат одозгора и сталагмити што се качуваат одоздола. Но уште нешто: во тие влажни ниши на нашите духовни преданија, во тоа ледено сомрачно окружување, врз синкавозелените пештерски карпи, ако имаме среќа, наидуваме на знаци, чудно стилизирани "хиероглифи", на пораки од нашите предци, за коишто природата била чиста демонија, но за која што ја пронашле вистината згрижена во сопствената фантазија, *внатрешниот* одраз на нештата, и затоа тие го потценувале и презирале простиот одраз на природата.



Цртеж за процесијата *Ingegni* во Кампобас



"Во маниризмот уметничката фантазија се издигнува толку високо што сето сторено во претходните столетија изгледа како скромна предигра." (Макс Дворжак, Geschichte der italienischen Kunst im Zetalter der Renaissance, 1927)

Маниризмот и модерната уметност

"Експресионизмот е повеќекратно сроден со маниризмот, проникнат со една специфична спекулативност што им се враќа на патеките зачнати во теоријата на уметноста од 16-иот век, метафизиката на уметноста којашто феноменот на уметничкото создавање го изведува од надсетилното и апсолутното, денес би се рекло од *космичкиот принцип.*" (Е. Панофски, *Idea*, 1924)

Ако сакаме да покажеме кои тенденции, кои поставени проблеми и теории на современата уметност можат да бидат препознаени и во тој период на една снажна "дистурбација" - скришно надевајќи се дека на тој начин ќе влеземе во трагата на изворното подрачје на потеклото на "модерната уметност" - се чини неопходно да се поврзат многубројните далекусежни согледувања на Макс Дворжак, во врска со системот на атрибуирање во уметноста. Ново интересирање и прво подобро разбирање на "барокот" сретнуваме во десетлетието кога се родени најважните мајстори на модерната уметност, меѓу 1880 и 1890. Во новото издание на Мееровиот Лексикон од 1885 пишува: "После тоа време (1880) пак се појавуваат силни склоности за уметноста на барокот и рококото". По 1890-та почнува да се зборува за "необарок" а едновремено настанува импресионизмот. Во 1883-та Хуисманс го објавува своето познато дело *L'Art Moderne*. Во 1911-та излегува еден од првите понови трудови (на К.Х. Бусе) којшто маниризмот како самостоен стил го сместува помеѓу ренесансата и барокот. Првите десетлетија од развивањето на модерната уметност воедно се, значи, и десетлетија на повторното откривање на барокот и првите увиди за посебноста и карактерот на маниризмот. Тоа има душевни и општествени причини, што можеме да го разбереме и од критичкиот однос на Ниче. Уште пред Првата светска војна многумина ја насетуваат надоаѓачката катастрофа. Рационализмот и идеализмот побудуваат сé поголем отпор. "Класичната" природна наука е разнишана, се шират новите мистички учења.

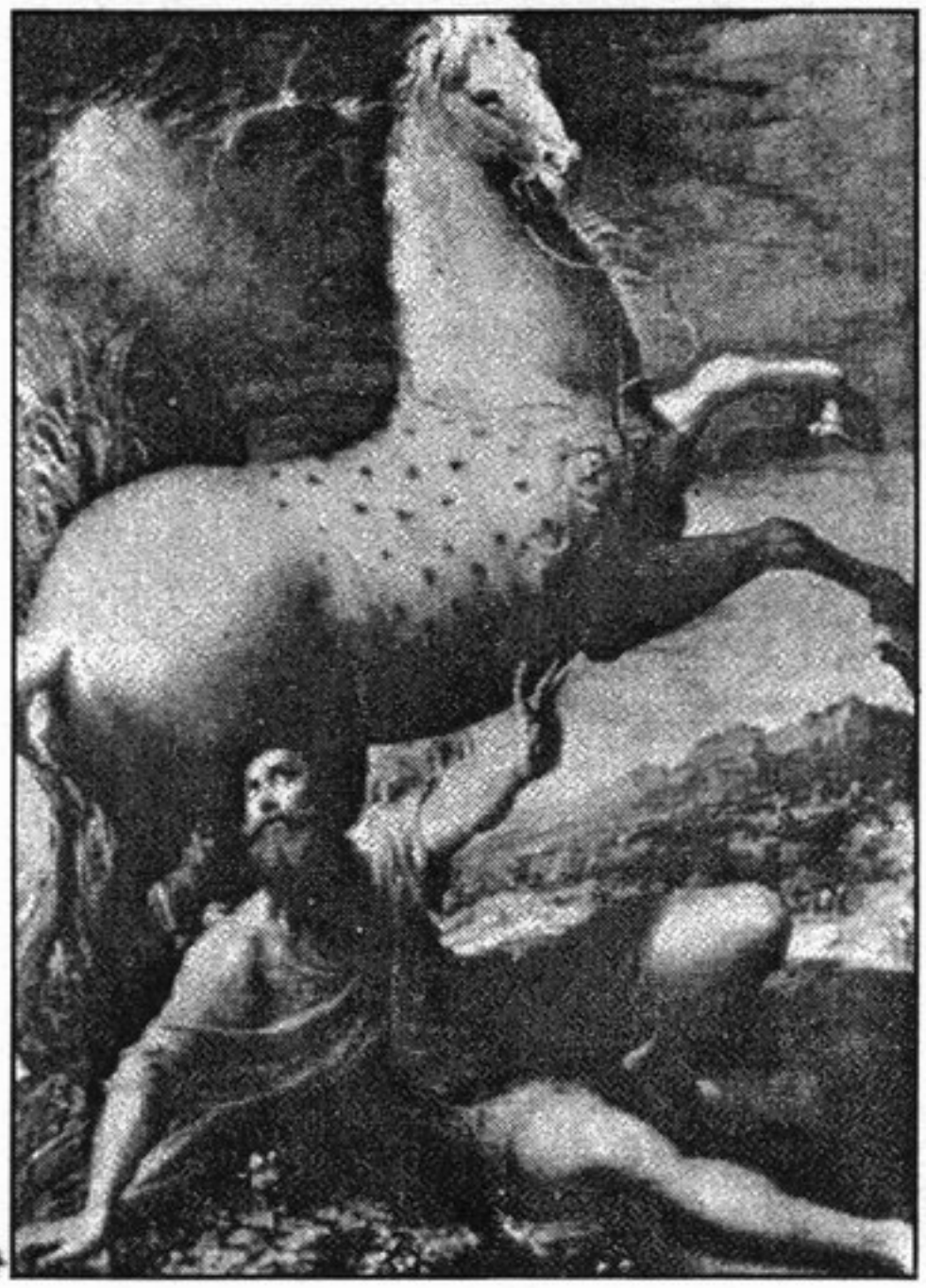


Hartmann Schedel,
Илустрација од *Liber Chronicarum*



Духовниот пресврт во Фиренца

Фиренца околу 1500-та година е пример за слична состојба: во контекст на природонаучните сознанија и новата, антисхоластичка филозофија се раѓа новата антропологија. Во почетокот на 16-иот век во Фиренца модерниот поим за субјективитет сé посилно се одвојува од клопчето на филозофско-теолошките спекулации и магиско-природонаучните претпоставки. *Идејата*, онтологијата на субјективното, притоа се *продлабочува*, а набљудувањето на природата се *збогатува*. Човекот стекнува нови "внатрешни димензии" а природата нови "чудесни" аспекти. Раните тосканскиманиристи треба да се гледаат во таа светлина. Покрај тоа, духовниот пресврт во Фиренца - којшто, меѓу другото, доведува до поимот за "Идеја" како средишен во теоријата на уметноста - ги напојува широките струи на мислења и чувствувања, посебно во магијата и мистиката во Европа, сé до средината на 17-иот век, сé до појавата на "природните системи" на Декарт и Лајбниц, коишто, обајцата, сé уште му припаѓаат на "барокот". Треба да ги земеме предвид барем основните црти на духовните случувања во оваа "Атина на реката Арно" доколку сакаме да го разбереме понатамошното ширење на маниризмот коешто, најнапред, после Фонтенбло ги зафаќа Рим, па Прага, Виена, Минхен, Харлем, Антверпен, потоа Вирцбург и Нирнберг, па сите значајни духовни средишта на Северна и Средна Европа. Маниристичкото учење во чијшто центар стои "Идејата" се шири низ Европа заедно со повторното откривање на антиката. Манеристите исто така ја прифаќаат антиката, но тоа е антика на тнр. *meraviglia*, на необичното и реткото, еротските предизвици, загатки, тајни, па и настраности. Фиренца околу 1500-та станува за Европа од 1550-1660 она што Александрија беше во времето на Хадријан, а потоа, во времето на Клемент *VII* и Павле *III*, таа улога ја презема Рим.



Nicolo Dell' Abate,
Преобратувањето на Св. Павле



За судбината на *Автопортретот во конвексно огледало* (*в. Маргина 22*): 1524-та Пармиџанино заминува за Рим, кадешто, во дворецот на на Клемент *VII*, сметан како *meraviglia* (чудесен) предизвикувал *stupore* (чудење). Своето дело Пармиџанино му го подарува на овој папа кој своите простории во Ангелската тврдина, по Фиренца, ги претворил во второ средиште на европскиот маниризам. Клемент *VII* пак делото му го подарува на влијателниот *enfant terribleu* од тоа време, Пиетро Аретино. Потоа делото доаѓа во посед на венецијанскиот скулптор Алесандро Виторио. Од таму доаѓа до Прага, на дворот на Рудолф *II*, кој е тогашно духовно место за средба на сето најексцентрично во тогашната Европа. Во градот во кој се родени Кафка и Рилке во тоа време како царски гроф дејствува и еден од најоткачените сликари во историјата, Џусепе Арчимболди. *Автопортретот* на Пармиџанино денес се наоѓа во Виена.



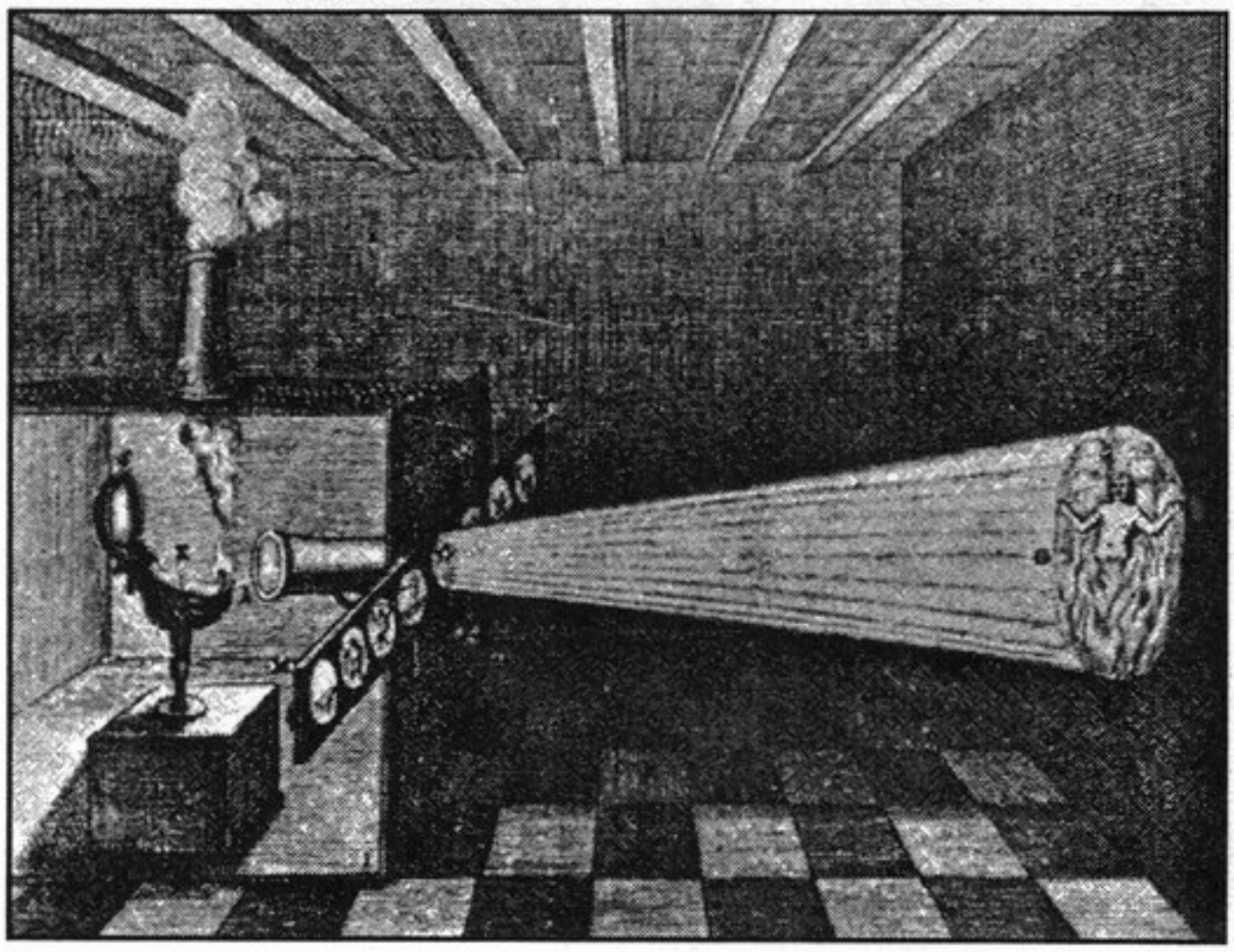
Parmigianino, Мадона со долг врат



Фичино и Мирандола - предвесници на маниризмот

Леонардо и Микеланџело го сочинуваа значајниот преод од високата, односно доцна ренесанса во маниризмот. Ренесансата себеси се смета како наследничка на Атина и Рим на Август, додека на маниризмот му се помили Александрија и Рим на Хадријан. До "преломот" доаѓа веќе во високата ренесанса. Овде споменуваме уште една значајна личност карактеристична за почетокот на европскиот маниризам: Марсиалио Фичино (1433-1499), лекар и филозоф, за кого идеите се метафизички реалитети, а земските нешта се пак само слики, рефлексии на стварноста. Славна е неговата изрека: *Homo deus in terris est* (Човекот е бог на земјата). Во фирентинската доцна ренесанса изреката на Фичино се претвора во програмска формулација: во уметноста душата му е "противничка на Бога". Помеѓу фиктивното и реалното нема граници и оттаму произлегува екстремното уживање во експерименти, непрекинатите обиди субјективниот свет, кој е поврзан со метафизичкиот апсолут, да му се наметне на "објективниот" свет на природата, "материјата", на конвенционалните хармонии и фарисејските "поредоци". Така постепено настанува судирот помеѓу уметникот како "боем", "циган", "фантазер", "за живот неспособен", "лудак" итн. и светот на бирократијата, војската, доцната граѓанштина (раната секогаш била антиконформистичка), конвенционалното "образование".

Друг значаен предвесник, освен Фичино, и откривач на старата ориентална култура, посебно хебрејската, бил Џовани Пико дела Мирандола (1463-1494). И тој дејствувал во Фиренца. Како и Фичино, и тој морал вешто да ја крие својата хетеродоксна теолошко антрополошка мисла, бидејќи на црквата не ѝ бил баш омилен.



Илустрација од книгата Psysiologia на Athanasius Kircher

Марино

"Тврдам дека подобро ги знам правилата од сите педанти комплет; но прво правило е... правовремено да се знае да се скршат сите правила, да се приближиме, значи, до тековите на времето, вкусот на столетието."

Тезауро

"На самите очи им е потребен уште еден пар очи, за да се согледа механизмот на гледањето."

"Животот е царинарница на времето."

Леонардо

*"Секоја постојана величина е делива до бесконечност. Окото што ја набљудува раката и притоа оди од **а** кон **б**, со тоа го преминува просторот **а-б** кој е постојана величина, што значи, до бесконечност делив. Раката што се движи на тој начин непрекинато ги менува положбата и изгледот. Во тие движења можат да се разликуваат аспекти и делумни придвижувања. Таа рака, значи, може да се здобие со бесконечен број ликови што не може да ги согледа никаква сила на фантазијата. Истото се случува кога раката наместо да се спушта од **а** кон **б**, се качува од **б** кон **а**. (...) Ликовите (изгледите) со кои е можно да се здобива одреден чин се, значи, бескрајно различни."*

"Според мое мислење, не чини да се презира кога некој при набљудувањето на петната на sидот, јагленот под скара, облаците, реката што протекува - доаѓа до најнеобични изуми. Генијот на сликарот може да ги проникне тие слики и да создаде композиции на човечки и животински животи, пејсажи, чудовишта, демони и други нешта што ќе му служат на чест... (...) Тоа е како sвонење на камбани низ кое повеќе го наsираме она што како претчувство го носиме во себе."

(Леонардо да Винчи, Трактат за сликарството)



Свесноста за кризата на епохата

Маниризмот не е само израз на духовна криза. Тој воедно е *доаѓање во свеста* на фактот дека светот е разнишан, дека станува збор за криза на епохата (иако без извлекување на општественокритички заклучоци). Политичките збиднувања ниту во ренесансата не се идилични; но сите големи промени како да останувааа потиснати во заднината на свеста, повремено компензирани со надчовечките настојувања да се постигне хармонија. Токму така настана естетскиот сјај, надрелативниот, сетилно блескавиот склад на ренесансата. Но некаде околу 1520-та, годината кога Лутер ја запали папската була, годината на настапот на раните манирист од Фиренца, доаѓа до промени во свеста. Како повторно да се јавува средновековното *misere*, и тоа на еден страшен и нов начин. Десетлетијата од сега па до високиот барок полни се со нови и драматични поводи за такво нешто. 1527-та, кога умира Макијавели, германските, италијанските и шпанските трупи на Карло *V* го освоија и опустошија Рим. Клемент *VII* заедно со уште тринаесет кардинали се затекнал во Ангелската тврдина, а преживеаните уметници, поети, научници и писатели, меѓу нив и Росо и Пармиџанино, заминаа на север. Се чинеше дека сонот за обновениот Рим е отсонуван. Дури и папските гробишта беа плачкосани, црквите опустошени, спомените на империјата разорени. Капетанот Вилхелм вон Саудезел ја беше облекол папската наметка, а војниците преоблечени во кардинали му ги целивале нозете додека овој ги благословувал со вино, на крајот прогласувајќи го Лутер за свој наследник на папскиот престол. Дури четири петини од градот одредено време биле ненаселени. Еразмо 1528-та пишува за тоа "*sacco*": "Тоа не беше само пропаст на тој град, беше тоа крај на светот". Некој друг современик пишува: "Пеколот не е ништо спрема сликата на Рим сега". Па иако некои поединости од извештаите на тнр. очевидци не се потврдени со критички истражувања, 1527-та сепак е судбинска дата, тоа е крај на ренесансата, онака како што 1914-та година е крај на старата Европа.

Тегобноста се шири, особено затоа што таа година изгледа само како увод во цела низа на подоцнежни катастрофи. До 1532-та Сулејман *II* со турските трупи ја опседнувал Виена. Од 1521 до 1538-та војуваат Карло *V* и Франјо *I*. 1529-та во



Fiorentino Rosso,
Глетка од Помпеја



Шведска, Данска и Норвешка доаѓа реформацијата, а ударите врз престолот на Петар забрзано следат: 1530 - Аугсбуршката конфесија (во Аугсбург, Баварија, група кнезови-евангелисти му ги предава верските начела на протестантизмот на Карло V); 1531 - англиканската црква се одвојува од Рим; 1541 - реформација во Женева; судирот меѓу Шпанија и Англија сé повеќе се заострува; почнуваат ослободителните војни во Холандија. На прагот сме на седумнаесеттиот век. Пресметано е дека во тој век во Европа имало само седум години без војна. Војните и гладот станале нормална работа. Шест големи политички движења можеле да се идентификуваат и пред да почне столетието: пропаста на моќта на Шпанија, распаѓањето на Германија, растежот на Франција, пропаста на балтичките држави како и на Шведска, Данска и Полска. Балтичките и "источните прашања" се стопуваат. Се воспоставуваат врски со Азија, Африка и Америка. Би можело да се додаде и пропаѓањето на Италија, расточувањето на универзалните идеи за царство и папство, обликувањето на системот на европските држави; крајот на феудално-рицарското сфаќање за династичка држава, настанувањето на новите социјални структури и стопански системи, акумулацијата на големи капитали во "векот на Фугер" (германско семејство на трговци и банкари коешто владее со бизнисот во Европа во 15 и 16-иот век). Дури мировните спогодби од 1648, 1654, 1659 и 1660 (Вестфалскиот мир, крај на триесетгодишната војна; Пиринејскиот мир меѓу Франција и Шпанија; договорот во Олива, крај на шведско-полската војна; крај на холандско-англиската поморска војна) за подолго време ќе ги зацврстат односите меѓу новите европски држави. Завршени се верските војни. А околу 1660-та, доколку не земеме предвид некои задоцнети појавувања во Германија, маниризмот на 16 и 17-иот век е завршен.

Па сепак целото тоа време е обвиткано во мистичната блескавост на скапоцени камења: дворската култура по рафинираноста и вкусот може да се мери со Александрија и доцниот Рим. По решавачките поттици на фирентинскиот неоплатонизам, новото филозофирање "лишено од претпоставки" зема полн замав. Уметноста и литературата доживуваат најголем процут од времето на стариот Египет и Атина, посебно во периодот 1580-1660. Со откритијата на двете Америки и новите поморски патишта кон Индија не се збогатија само поморските сили туку и книжевноста, науката и ликовните уметности. Но, дури со делувањето и последиците на Тридентскиот концил (1545-1563), значи, по успехот на контрареформацијата, кога се зацврстува меркантилистичкиот систем а во Германија завршуваат верските војни, значи по 1648-та, во високиот барок, почнува соодветен духовно-виталистички полет во смисла на нов оптимизам, желба за еден нов репрезентативен погон. Дури во сосема неманиристичкиот, репрезентативен, висок барок, тегобноста, интелектуалното понирање и разорување на нештата не се, додуша, сосема надвладеани, но стануваат потрезвени. Потоа следуваат просветителството и неокласицизмот, митот за поредок и верата во напредокот. Последиците од француската револуција и наполеоновските војни повторно го изолираат мисловниот и сетилниот субјект. Романтизмот со својата низа од бројни маниристички особини ја фасцинира Европа, сé додека граѓанскиот свет на реставрацијата не се организира за ново "совладување на животот". Но внатре граѓанството веќе по германско-француската војна 1870/71, тнр. "*grands nerveux*" го насетуваат надоаѓачкото зло. Настанува "штимунг" за еден нов маниризам. Неговите најголеми создавачи со своите дела се појавуваат непосредно пред Првата светска војна, 1914-1918, или веднаш по неа.



Уметниците од 1520 до 1650-та ја доживуваат, како и оние родени меѓу 1880-1890, визијата на пропаста. Уште Леонардо сликал апокалиптички слики на потопи и други катаклизми. Со застрашувачка акрибија тој го опишува крајот на светот. Дирер ни дава една визија од сон која нам денес ни наликува на атомска печурка. Уште пред 1520-та Рафаел во фреските од ватиканските ложи прикажал еден особено маниристичен, речиси апстрактен потоп. Слична е визијата и на "модерните" уметници од 20-иот век. Стравот и загубеноста, а не само интелектуалистичките склоности и уживањето во необичности, се стожери на маниристичката свест. Сликата на проклетите во *"Последниот суд"* (1541) на Микеланџело тоа најдобро го покажува.



Michelangelo Buanarotti,
Страшниот суд (дел)

Помеѓу смртта и огнот - Микеланџело

За време на својот престој во Рим, Пол Кле во својот дневник запишува: "Микеланџело најнапред би го ставил меѓу модерните". И современиците суделе слично за творецот на "антикласичните слики" од Паолинската капела кои предизвикувале толкаво влијание. По опустошувањето на Рим, на крајот од ренесансата, по смртта на големите мајстори, Леонардо, Рафаел, Браманте, Фра Бартоломео, Андреа дел Сарто, Микеланџело станува владетел на италијанската уметност, единствениот преживеан од златната ера. Многубројни таленти се инспирирани од него. Новата генерација му се восхитува како на натприродна појава, го нарекуваат божествен. Често го имитираат, дури и учениците на Рафаел. По 1540-та голем дел од европската култура станува "микеланџеловски". Тој самиот, означувајќи ја уметноста како израз на Идејата, го препорачувал стилот "серпентината" и во последните две десетлетија од својот живот покажувал тенденција кон апстрактност, иреално обликување на просторот, дури деформација. Страсната сила на неговата експресивност, "*terribilita*", бескомпромисниот идеализам (и во однесувањето со папите) подеднакво го привлекуваат нашето внимание како и неговата склоност кон едно титанско осамување и кон сатурнската меланхолија. Во една исповед тој пишува, слично како Фичино, дека "сега стојам ту на десната ту на левата нога, губејќи ја рамнотежата, барајќи го својот спас растргнат меѓу порокот и доблеста, измачен



од немирното срце". "Алогичноста" на настаните од тоа време, посебно опседнувањата на Фиренца и Рим - катастрофата, најпосле, како последица на човечката неспособност (Клемент *VII*) го потресуваат исто онолку колку у духовната суровост на инквизицијата. Страшните глетки околу него ја засилуваат неговата склоност кон бунтовништво, па и во примената на "манистичките" изразни средства. Пол Кле пишува во својот дневник: "Колку што светот е пострашен, каков што е денес (1915), толку уметноста е поапстрактна; среќниот живот произведува овоземска уметност". Новата генерација во Рим беше привлечена од Микеланџело не само поради неговото творештво туку и поради начинот на којшто тој ја одбивал корумпираноста на општеството, самообвинувајќи се. Во Последниот суд од Сикстинската капела божјата стрела го погодува него, што го покажува неговиот автопортрет (анаморфички укомпониран во кожата на измаченият свети Вартоломеј). Тоа е "апстракција" произлезена од екстатичка болка а не од потресен интелект. Сепак, станува збор за истото она клеовско опстојување меѓу "смртта и огнот", низ ликот на страдалник и бродоломник; така, имено, стариот Микеланџело се доживувал себеси.



Michelangelo Buanarotti,
Распетие

"Затворен сум како сржта во коска, беден сум и болен, шпирит сум набиен в шише. Станот налик на гроб ме стеснува, пајаците и нивните сестрички ме опкружуваат со своите творби. Секој измачен од глад или придвижен со некаков лек брбори пред мојата врата. Научив да ги разликувам миризбите на различните типови мочка во одводниот канал, смрдеата на лудите загубени во ноќта, мачките и лешинарите, носиите и гнојот: секој кој гледа да џитне такво нешто, ете му го мојот праг. Мојата душа, додуша, е во предност пред моето тело, бидејќи доколку таа чувствува исто не би можел да голтнам ни парченце леб и сирење. Ме тресат кашлица и студ; кога би можел да дишам "долу" од устата не би излегло ни здивче. Истрошен сум, скршен, растргнат, скршен од мака. Сите крчми каде што некогаш одев, мртви се. Мојата радост е маланхолијата, а ме смируваат маките мои. Би бил добар дворски шут, со оваа извештвена колиба среде блескави палати! Пламенот на љубовта згасна, душата е пуста. Се тетеравам како заробена оса. Наликувам на кожна вреќа исполнета со коски и тетиви, а во стомакот носам камења. Моите очи се матни и болни, забите расклатени и тропкаат кога



зборувам. Мојот лик е лик на сениште. Во едното уво имам џајак, во другото штурец. Крчењето на цревата не ми дава да спијам. Љубовта, музите, олуците прекриени со цвеќе, сето е обраснато во плевел. Што сега можат да помогнат сите кукли што ги создадов тогаш кога тргнав да го минам океанот, а заглавив во кал! Толку фалената уметност што толку длабоко ја познавав ме дотера до овде. Сиромашен, стар, зависен. Ако наскоро не умрам, ќе се распладнам!"



Michelangelo Buanarotti, Змеј

(ова е една од последните песни на Микеланџело, од подоцнежните приредувачи исчистена од вулгаризмите со кои тој често се служел)

Да потсетиме: оној што ова го пишува не е само творецот на Последниот суд туку и градителот на куполата на црквата Свети Петар. Колку сево ова е оддалечено од љубовната идила со убавиот млад Томасо Кавалиери или од неоплатонистичкото, мистичко пријателство со Виторио Колон! Колку е далеку оној дрзок и полетен Микеланџело што се спротивставувал на барањата на папата Павле *IV* да се "облечат" некои од ликовите на Последниот суд!

Микеланџело и Рим! Доаѓањето на Микеланџело од Фиренца во Рим, освен славниот стремеж кон повисоките идејни сфери, донесува и нешто друго, пресудно: "трагичното чувство" на животот, потресното знаење за еден крај на епоха, нов начин на гледање кој насетува дека низ смртоносните превирања се назира нешто ново. Микеланџело им припаѓа на оние коишто, како бројните обновители на религијата и (контра)реформаторите (капуцините, езуитите), Рим пак го соочуваат со Апсолутот. Преродбата и не се довршува толку со пустошењето на Рим колку со последните дела на Микеланџело во Рим. Тој град станува ново европско средиште. Но веќе не се работи за повторно раѓање на старото. Напротив! Раѓањето на "новото" е проследено со болка, соочено со смртта. Почнува *новиот век*.

Кршење на правилата - Џордано Бруно

По смртта на Микеланџело во Рим настанува едно мошне агресивно учење за поимот гениј. Негов творец е контроверзниот филозоф запален во Рим на Кампо де Фиори, Џордано Бруно (1548-1600). Тој бил предавач во Витенберг. Можел да го слуша и Хамлет. Тој и е еден од најмодерните, најхамлетски ликови на тогашната Европа. Рано го откриваат токму во Англија. Неговата естетика, славниот дијалог *Degli Eroici Furori*, била напишана во Лондон а објавена во Париз 1585-та. Со тој свој "пантеистички" текст Бруно ја разбудил езотеричната лирика во Англија како и либертинците во Франција. Душевните бездни, она што денес би го нарекле бивство, се гледале во неговите таинствено напнати фигури на смисла, *concetti*. За нас е

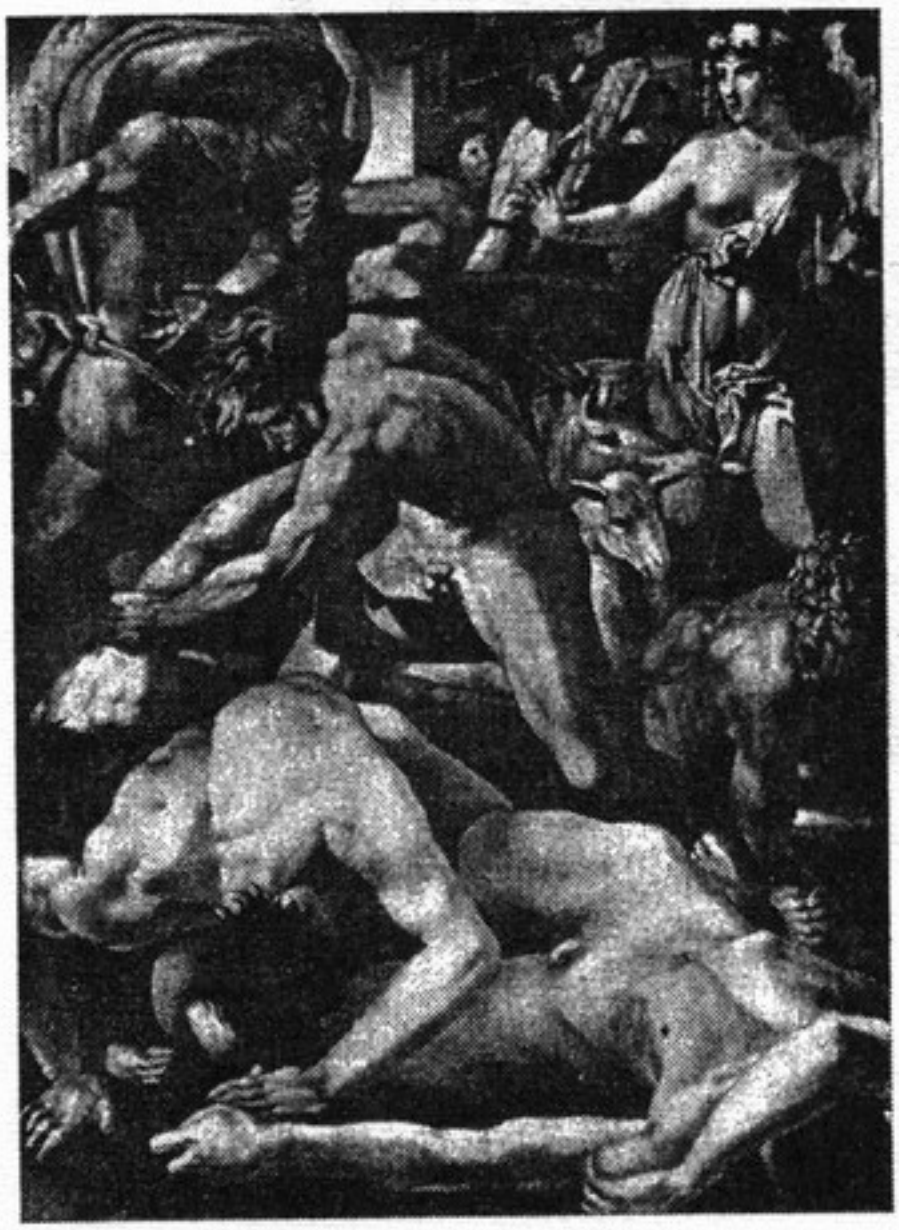


значајно што Бруно за својот особен свет можел да му биде благодарен на Рејмонд Лул, а освен тоа тој придодал некои извонредно делотворни елементи кон *антикласичната* полемика, што биле користени сé до доцниот романтизам. Освен на Платон, Бруно се повикува на магијата на Калдејците, и инсистира на тоа дека вечните поетски извори, ентузијазмот, смртта и љубовта, не треба да бидат ограничени со "правила". "Правил[illegible] во поетската вештина чинат само за оние што повеќе имитираат отколку измисл[illegible]ат." Кој создава поезија само во смисла на големата класична уметност, "ма[illegible]" е што ја имитира "туѓата Муза". Класицистите се конформисти, и стварно [illegible]мо црви". Вистинскиот поет пее "слободен од смртта, чемпресите и пеколот".

Отпорот спрема "класицизмот" во доцната ренесанса добива и пожестоки форми. Современикот и колегата на Галилеј од Падова, Паоло Бени (1552-1625) 1612-та го пишува текстот *Anticrusca* (против класичната академија со истото име). Теза: "Јазикот на старите е необразуван и сиров." Во новата ситуација сé појасно се согледува старата спротивставеност помеѓу "лаконските" атицисти, значи таквите што пишуваат кратко, јасно и прецизно, и "азијанците" што ги сакаат нијансите, хиперболите, јазичните орнаменти, пресврти и закривувања. Тогаш, во 17-иот век, било обичај конзервативните хуманисти да ги нарекуваат маринистите "азијанци". И Грасиан ги разликува двата стила: *estile asiatico* и *estile concizo, laconico*. Меѓу двете струи има големи поети, па сепак Грасиан чувствува поголема симпатија за "азијанците".

Смртта потоа

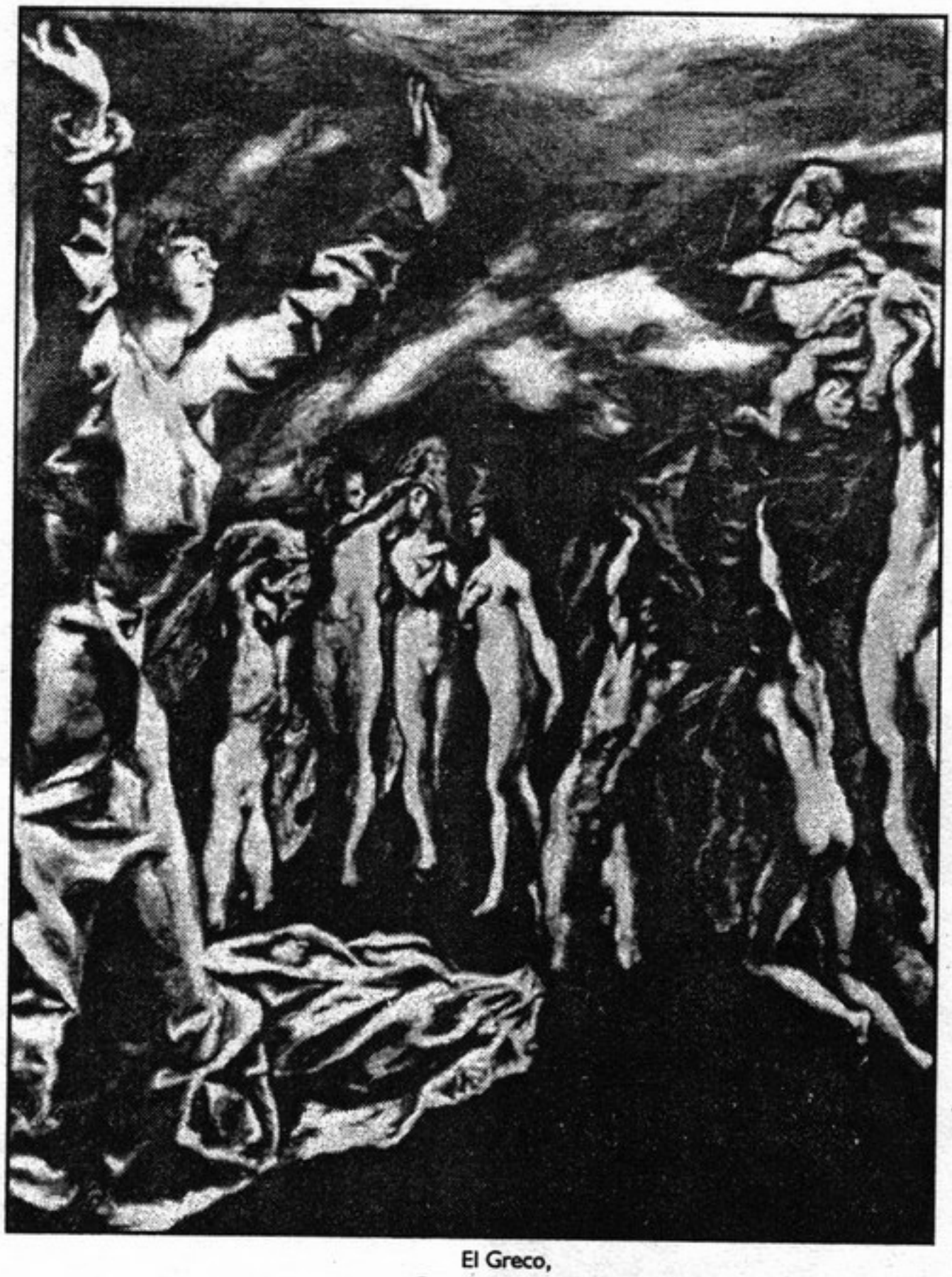
Патувајќи низ Италија Еразмо ги проколнува војните што го попречуваат во разгледувањето на стариниte и во мирните разговори со "полихисторите", неговите современици. Но, тоа и е време на разочарување. Маестетичките периоди на хуманистичката проза, аркадиските разговори меѓу рицарите и принцезите, идеализираната антика - сето тоа губи вредност. Со години траеше смрдеата на труповите со кои беше прекриен Рим. Чумата не бираше. Пред ова масовно умирање се засилува сатурнскиот однос кон смртта и спекулирањето за времето. Тоа се духовни пориви што владеат сé до барокот; после тоа, во високиот барок "смртта" се претвора во обичен репрезентативно-застрашувачки составен дел од реторичките црковни украси во, наводно, новиот "поредок", една орнаментална стравичност.



Fiorentino Rosso,
Мојсиј ги брани Јетровите ќерки



Во периодите од 1540-1660 и од 1850-1950 постои литература на стравот и ужасот, не само во врска со војните, и тоа литература која, во Англија и Франција, на пример, го губи дури и етичкото значење: се работи за уметноста на кабинетите за "чудовишта". Денес можеме да зборуваме за вулгарниот маниризам на масовното доба. Притоа веќе не станува збор за бесмисленоста на војните туку за инсценирање на посебни ефекти, обично поврзани со едвај прикриена порнографија.



El Greco,
Визијата на Иван

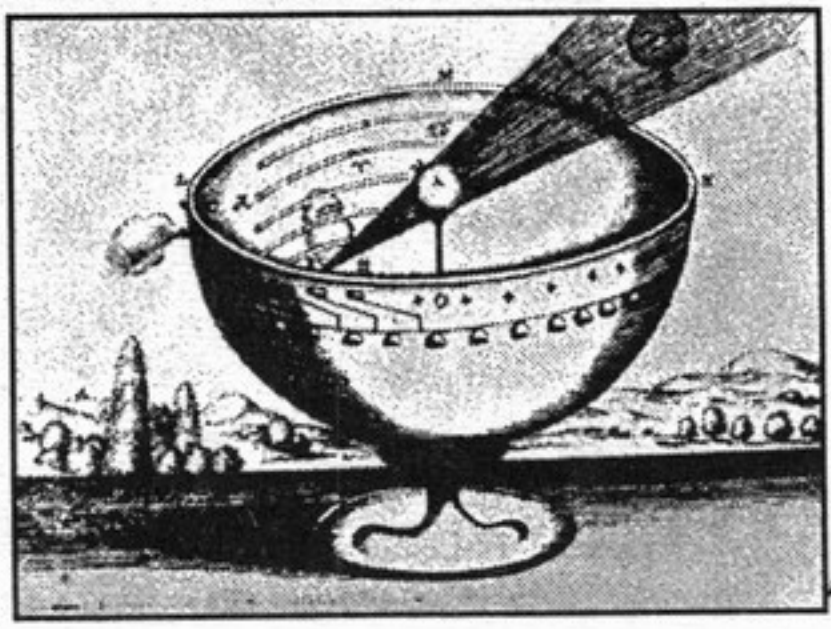


"Највисокиот степен во уметноста - иако ни тој не треба да се одвојува од другите нити пречесто да се користи - е "disegno esterno prodottivo, discorsivo, fantastico", уметноста спротивна на природата, антинатуралната уметност. Таа го претставува сето она што ни го дава нескротената фантазија и многу го помага целокупното творештво на кој било уметник - произведувањето на театарски сцени, фонтани, loggia, градини, свечени сали, храмови, палати, разни предмети за пригодни прилики, машини, гротески, сфери, математички фигури, часовници, химери." (Федерико Зукари, L'idea de'Pittori, Scultori ed Architetti, 1607)

Часовници



Односот на маниристите кон времето најдобро се отсликува во изработката на часовници, во прикажувањето на часовници и во маниристичката литература која беше исто така "опседната со времето" како и дваесетвековната уметност. Подобрите и посовршените часовници тогаш биле доживувани како сензации и нивни собирачи главно биле цареви, кнезови и принцези. Рудолф *II* чијшто двор по Рим стана трето средиште на европскиот манризам, бил најстрасниот собирач на часовници во тогашната Европа. Цела една низа на дворски "саатчии" кај него имале статус на "царски чиновници" - на пример, Џорџ Шнебергер и Јобст Бурги, изумителот на часовникот со нишало и пријател на Кеплер. Многубројните часовници од тоа време го претставуваат едното од најинтересните поглавја во културната историја на маниризмот. Веројатно и Петар Хенлајн (1480-1542, речиси ист животен век како и Понтормо!) го направил првиот џебен часовник со перо: секундата се претвора во "временски атом", во "просторен" поим. Во 16-иот век оживува интересот за Лукреций, античкиот "атомист", споредлив само со оној интерес пројавен за Платон. Онака како што петоаголникот е знак на питагорејците, а петното на челото знак на будистите, часовникот е знак, заштитна ознака на манирите. Примери: во почетокот на 17-иот век Атанасиус Кирхер во својата славна *Физиологија* го цитира "*orologium phantasticum*" и пишува за еден водено-сончев часовник (*слика десно*) што притоа и пее. Во Харсдорферовите Математички и филозофски разоноди (1651), дело цврсто вкоренето во италијанскиот, шпанскиот и францускиот маниризам (гонгоризам, прециозност) може да се види една "вештачка клепсидра" која потсетува на некаков "*ready made*". Друг тип на "фантастичен часовник" претставува една "*laterna magica*", часовник којшто во просторот го "одблескува" времето, а се споменува во делото Болманската градителска вештина на Јохан Јакоб Шублер (*слика горе*).





ВЕШТАЧКА ПРИРОДА

Светата шума во Бомарцо

Во близината на Рим, кај Витерб, веднаш зад гратчето Бомарцо каде што се наоѓа носталгично-величенствениот кастел на Орсини, ги пронаоѓаме, полупрекриени со дрвја и грмушки, огромните скулптури на чудовишта, џинови, суштества од бајки, среде занемаренот парк што потсетува колку на магичните пејсажи на маниристичките графики толку и на "модерните" визии на Макс Ернст. Уште Леонардо и Микеланџело цртале такви монструми, комбинирани суштества, производи на фантазијата и умот. Паркот во Бомарцо, настанат некаде околу 1560-та по налог на Вичино Орсини, четири години пред смртта на Микеланџело, е некаков вид на сликарска и скулпторска *meraviglia*. (Тезауро таквите необичности ги нарекувал "камени метафори") Натписите во паркот ни зборуваат што овој *Sacro bosco* требал да значи: *света шума што не наликува ниту на една друга*. Сé во неа е искривено (и патеките), архитектурата свесно е преполна со грешки и му се спротивставува на нормалното, така што настанува она лудило, онаа *follia* која нешто подоцна Џордано Бруно во својот антикласичен дијалог *Degli Eroici Furoro* (1585) ја препорачуваше како рецепта и најважен порив за уметноста и поезијата. Паркот *Vicina Orsinia* покажува духовна сродност со кабинетите на чудесија на Рудолф *II*, со романтиката на стравот и ужасот во Англија и Франција по 1820-та, со ужасите на надреалистите. Во Светата шума во Бомарцо случувањата наликуваат на оние од сликите на Шагал, но претпоставките се инакви: кнезовите и дендиите заморени од светот овде можеле да ја пронајдат интелектуалната и естетска Аркадија на стравот, стимуланс за стремежот кон ирealното, една нова, вештачка природа внатре и над пејсажот кој е природата сама, едно опредметување на Идејата за природно каде што убавината и ужасот се помешани. Како што во книжевноста темната метафора требала да предизвика "брчкање на веѓите", така еден натпис во паркот препорачува низ овој пејсаж да се минува со "*ciglie inarcate*". Изобличувањето на човечкото тело, ахитектурата, садниците, природата, дури космогонијата, овде се случува низ едно пресметано лудило; се користи свесно, како естетско средство. Убавината мора да биде немилосрдна, терористичка, мора да остава без здив, мора да биде збунувачки демонска. Тоа потсетува на сатанизмот и демонизмот во француската уметност од 19-иот век - на пример, во делата на многу "пограѓанскиот" Редон, но и на надреалистичките градови-џунгли.



Bomarzo, Салата со маски, Слонот, и Змејот кој се бори со кучиња

Можеби европскиот дух тогаш бил, од онаа страна на сите војни и пресврти,



соединет и единствен на своите врвови во една интелектуално-мистичка-настрана игра, во некој тип аристократски презир спрема сето она лесно согледливо и поимливо, во речиси злото, барем самоволно презирање на сето "нормално". Но тоа е само надворешниот аспект на Светата шума од Бомарцо.

Во Бомарцо е пронајден ваков натпис: *Парков си личи само на себеси и на ниеден друг.* Тоа е формулација на маниристичкиот субјективизам опседнат со стремежите кон дистанцирање и разликување. Оттаму е поместеноста на архитектонските законитости и патеките. Целта е да се предизвика вџашеност, чудење. На едно друго место во паркот читаме за "*cose stupende*", запрепастувачките нешта. Знаеме: "*stupore*" е естетска цел на маниристичката поезија.

Фасцинираноста со мистеријата на нештата, камењата, растенијата, животните, луѓето и ѕвездите кај маниристичките творци не е само потреба по посилни средства за надразба. Јаков Беме, на пример, го бара "адамовскиот јазик", изворната комбинација на зборови емитирана од божествениот логос. Но творецот на Бомарцо е многу помалку расположен спекулативно; но и тој ја прикажува мистеријата: потресеноста што ја чувствуваме пред необичното, пред она сосема поинаквото, пред коинцидирачките спротивности, пред хармонизирачкиот учинок што настанува од настрани нешта, дури и со помош на "лошиот вкус". Тоа го сакал непознатиот Корбизие од Бомарцо, да ги поврзе магијата, секуларизираната мистика, сплинот, дендизмот и интровертираната еротичност во едно сублимирачко чувство на "престрашеност". Селаните, на пример, ова место со столетија го сметале за ѓаволско собиралиште и место за сексуални оргии. Извесно е настојувањето она несфатливото да се фати низ "сликовни формули". Петнаесетина години пред Бомарцо, Кардано во својата *Ars Magna* почнал да решава равенки на трета степен.

Бомарцо е маниристички концентрат на Европа која денес речиси се задушува во баналната џунгла од вулгарна плевел. Токму: лавиринт. (Тезауро пишува за една друштвена игра која тогаш била во мода. Се нарекувала "Лавиринтот на Ариосто". Во неа постоеле симболички места и фигури, "Мерлиновата пештера", "Кулата на Атлас" итн. Литературниот узор за оваа игра е "Светата шума" од Бесниот Орландо на Ариосто.)



Bomarzo,
Борба на гиганти



МАНИРИЗМОТ ВО ЛИТЕРАТУРАТА

Душите на буквите

"Она нешто со кое на небото се испишани имињата на книгите за хероите се само ѕвезди, Хиперион, само букви." (Хелдерлин, *Hyperion*)

"Душата е консонирано тело. Хебреите самогласките ги нарекувале души на буквите." (Новалис)

"Кога наутро ќе станам јас ја кажувам целата абецеда, со неа се опфатени сите молитви, па на Господинот Бог му останува само да ги собере буквите и да ги прави молитвите по своја волја. Јас тоа не го можам толку добро, тој знае подобро." (Мошерош, *Чудесните вистинити лица на Филандер од Ситевалд*, 1665)

ARS COMBINATORIA

Амфибискиот ингениум

Книжевниот маниризам не се служи со вештината на комбинирање поради нови измислици, па ни поради јазичното и логичкото изведување. Тој неа ја става во служба на естетската паралогика, *phantastikon*, т.е. со низите од изведеници тој не се служи поради рационалните туку поради ирационалните врски меѓу зборовите, сé со цел да се добијат "ретки" и "необични" метафори и "зачудувачки" симболи. Тесауро, на пример, во врска со поимот "малечок" ги комбинира: продорноста со атомот, зеницата со зрното грашок, скриениот аспект со екстрактот, осилото на пчелата со рибјата крлушт итн. Вештината на комбинирање, значи, служи за "паралогичкото" "*accopiare circonstanze piu lontane*", за ефектното соединување на она најодалеченото, а никако не на она (логички) најблиското. Настанува некаква "парареторика". Кај писателите на трактати во 17-иот век, посебно во Италија, Шпанија и Англија, токму се гледа тоа отстапување од класичната реторика.

Сé уште се оперира со логичко-силогистичките средства, но затоа за да се создаде она антилогичното. "Се бараат" "*argomenti urbanatamente fallaci*", на пријатен начин "измамнички" докази, како и ненадејни *topoi fallaci*, т.е. паралогизми. Дотолку, добро да се пее значи добро да се "лаже" со помош на силогистичко-дијалектичката метода. Тезауро: "Поетските лаги не се ништо друго туку паралогизми." Новалис: "Симболите се мистификации." Пак се наоѓаме пред еден од основните маниристички елементи, познат и во ликовните уметности, пред начелото на реверзибилност.

Сé може да се пре-стори, измени во своја спротивност. Од вештината на комбинирање како средство за осознавање на рационалните врски настанува средство за соѕдавање на *ирационални односи*.



Апструзноста се "бара" методички. На тој начин систематски се создаваат затемнувања, енигматичност, *meraviglia, stupore, novita*. "Во премногу јасните искази", пишува Тезауро, "остроумноста ја губи својата светлина, токму како што пред зори побледуваат ѕвездите". Вистинската поезија свети како ѕвезда во темнина.

Веќе во 17-иот век доаѓа, значи, до деформирање на *artis combinatoriae*. Во трактатот на Грасиан за маниристичката литература, што Менендез Пелајо го нарекува "кодекс на поетскиот интелектуализам", се фалат *correspodencia recondita*, "скриените односи", и тоа во врска со поетот Гонгора. Грасиан препорачува *concordar los extremos repugnantes*, соединување на спротивните крајности". Никогаш доволно тежина и закривеност. Двозначноста ја открива длабочината на тајната. Пофалби добива "амфибискиот ингениум", кој може да се движи низ двојниот свет на поимливи и непоимливи нешта. Нашата Аријаднина нитка, Новалис: "Привидното чекорење од нешто ограничено кон неограниченоста дава една псеудологичка, поетска онтологија". "Магичните букви" на Новалис му ја даваат алхемиската рецепта за неговите "магични шеми на иднината".

Значи, она што маниристите ги привлекувало кон вештината на комбинирање била лавиринтичноста, т.е. пресметливата непресметливост. Тие пронаоѓале дека светот на комбинатоориката е "лавиринт од апстрактни мисли". Па и логичката *ars combinatoria* се смета како "мисловна абецеда". "Таа метода ни ја овозможува нитката на Аријадна низ лавиринтот на светот." (Тезауро) Оној што завладеал со таа *ars magna*, со специфичната *mathesis universalis*, се нарекувал *artista*. Но она што маниристичките поети ги врзува со неа е *превртливоста* на "барањата". Она што му припаѓа на лавиринтот во тој контекст не се расплеткува туку уште подлабоко, до бескрај, се заплеткува.

Јазично-лирската комбинаторика води кон еден одреден метафорички фикционализам, конечно и кон некаков пантеизам на букви. Таа стана возбудлива замена за зборот како носител на метафизичката симболика, за зборот како логос-знак што конкретно се објавува. Секуларизираната комбинаторика води кон современата обеспредметена хиероглифика на буквите.

Значајно е дека комбинатоориката во поновиве времиња се препорачува и при создавањето на романите за космосот, тнр. *science-fiction*. (...) Првото патување низ космосот, слетувањето на Марс и Сатурн, не го опишал Жил Верн тука Атанасиус Кирхер во *Iter extaticum*, 1660-та. Феноменологијата на композицијата може да биде безгранична. Сеедно, не треба да се заборави дека апстрактната кореографија од метафори може пак да доведе до "случајната" механика на сликовни низи, а со тоа и до јазично вкочанети ребусни пејсажи. Мисловната лирика без мисли е само обичен куп зборови, поезија без човек, говор без соговорник. Настанува една езотерична поетска литургија без "автентично опстојување". Таквата литература е замена за религијата. Во неограниченоста на маниристичката вештина на измислување не се содржи само нејзината темнина туку и нејзината ноќна судбина, нејзината длабока бездна, нејзиното химерично, незаситно зачнување на една реченица со друга, збор со збор, буква со буква. Пред очите ни е вавилонската кула, изворниот симбол на конструктивистичкиот хибрид. Начинот со кој беше прекината нејзината изградба, хаосот од измешани јазици, спаѓа во застрашувачките вистини на сите митови. Разбирливо е што Јаков Беме во 17-иот век пак бил во потрага по



lingua adamica, по природниот прајазик, кој пропаднал поради источниот грев и со тоа и ја предизвикал вавилонската помешаност на јазиците.

Готфрид Бен

"Зборовите поседуваат латентна егзистенција. Ми се чини дека тоа е последната мистерија."

"Ја напуштате религијата, го напуштате колективот и влегувате во непрегледни полиња."

Wilhelm Weischedel

"Човекот стреми кон привид затоа што не ги поднесува ниту битието ниту небитието, бидејќи и самиот е творба на привид."

"Вистината се појавува, но откако ќе се појави едновремено се сокрива во својата појавност."

(Abschied vom Bild, 1957)



Cezare Ripa,
Енигма

Затскривање и неудоменост

"Во целината на суштествата незакривеноста секогаш се меша со закривеноста." (Веисцхедел) Доколку го следиме тој темелен онтолошко-дијалектички однос, ќе можеме да останеме при тврдењето: атицизмот и азијанизмот, односно класичноста и маниризмот се два автохтони и законски начини за разбирање на битието. Во двата, секогаш различно, се случуваат излегувања на светлина и затскривања. За атицистичко-класичното разбирање битието се расветлува од една страна, но во него се затскрива токму онаа која е достапна на азијанско-маниристичкото разбирање, и обратно. Ако го следиме Веисцхедел, без било каква инфлација од синтези, и тоа токму во контекст на литературата, ќе можеме да зборуваме не само за



"хијастичкиот" сооднос меѓу класичноста и маниризмот. Сега, и покрај респектирањето на онтолошкото начело, уште појасно ќе ја разбереме различноста на двете позиции: во класиката битието се појавува како нешто што затскрива, суредува, втемелува, дава форма; во маниризмот, спротивно, како нешто што загрозува, предизвикува страв, крши, ја ускратува "вдомеността".

Но и маниризмот, како и класиката, има специфична слабост: овде изманираност, таму "класицоидност". Во мисловниот маниризам слабостите почнуваат веќе со апсолутизирањето на средството, медиумот што посредува во разбирањето на битието, а и со френетичното преценување на сликата воопшто. Веисцхедел наведува едно место кај Фихте, кое на застрашувачки начин потсетува на редуцирањето на битието кон автоматизмот на надреалистичките слики. "Тоа и не е битие... туку слики, тие се единственото постоечко... слики... што со помош на слики зависат од слики... и јас сум една од тие слики; уште повеќе, и не сум тоа, туку само една конфузна слика на слики. Целата реалност се преобразува во некој чудесен сон, а без животот за кој се сонува и духот кому му се сонува; некаков сон кој внатре сонот зависи само од себе." Филозофот на романтичниот идеализам себеси се осознава како алогична асоцијативна низа од метафори! Оној што ја бара вистината метафоричноста секогаш треба да ја доведува во прашање, па и тогаш кога - врзан со времето, како што тоа везден се случува - ја бара темнината со логички или алогички средства, со помош на интелектуалното студенило или со визионерскиот жар. А она што може да се покаже покрај сликите е Ништо, "неспознатливост на затскриено божество".

Разумното соочување на тие два изворни начини на однесување е само начело во некоја нова смисла. Историски е пресудно тоа што атицизмот "рационалистички" ја "лакира" "страотната вест", карактеристична пред сé за митското мислење на неразвиените народи, додека азијанизмот, спротивно (посебно во својот период на "историзирање"), одново ја открива примитивноста и нејзините митски демонски слики "интелектуалистички" пак ги "шифрира".

Страв и лага

Митската елементарност на маниризмот уште повеќе се разјаснува доколку за момент ги разгледаме предлогичките форми на опстојување на човештвото. Доаѓаме до времето кога јазикот, сликите и гестовите многу малку се разликуваат. Така сликовниот јазик (сеедно колку успешен) нé води наназад кон исконските нагони, изворните нагонски структури. Може ли да се одреди што е поблиску до изворот, апсолутот, изобилството слики или недостатокот од нив? Факт е дека метафорите ѝ соодветствуваат на "потребата по апстрактност". Доказ за тоа е што секоја форма на страв од светот во кризни состојби, резултира со специфично изобилие, со некаква инфлација од метафори. Опасните преодни времиња просто водат кон засилена метафоричност.

Во стравот, "меѓу другите појави", се чувствуваат "сличности од најскриен вид". На тој начин - кај тнр. примитивци - настанува магиското мислење. Затоа јазичниот "магизам" во високоцивилизираните периоди е и израз на потиснатиот страв од светот. Посебно метафората е таква форма на однесување која претставува некаков изворен страв од светот, па и некакво бекство од животот. (...) Таквата



метафоричност има свој корен во тнр. "пнеуматски светоглед". И најстарите народи знаат да ги парчосаат зборовите и граматичките врски во магиско-ирониски крпчиња. Тајни букви, тајни зборови, тајни метафори - сето тоа настанува кај неразвиените народи. Таканаречените примитивци поседуваат шифрирани, тајни магиски јазици. Настануваат необични метафори. Крокодилот станува стебло; кралското око скапоцен камен; неговиот јазик лист; неговата става бор; неговата куќа облак небески; Пенисот станува змија, вулвата плод, полниот акт јадење, оплодувањето "сенка што паѓа в море". Во песните на "изворните народи" пронаоѓаме вакви "алогички метафори": Окото ти е козино колено; усните ти се рибин меур. Славниот човек е "големо стебло", богаташот "големо око". Роднините се "распирувачи на огнот".

Истражувањето на сликовниот јазик на "примитивците" води кон следниот заклучок: "Во својата изворна форма метафората е интелектуална самозаштита на поединецот". И еден уште порешителен заклучок: "Метафората е производ на две тенденции: стремежот за потиснување на чувството или мислата чиј што израз е таа во смисла на грев или опасност од табу; и стремежот, наспроти тоа, со помош на "јазична креација" сепак да се овозможи соопштувањето на тие чувства и мисли". И тука пак, па и низ изразните средства на "примитивните" народи, се отсликуваат двата елементарни стила.

ГОНГОРА

По повод шпанската литература на "романтичниот златен век" (*siglo d'oro*), по повод, значи, Калдерон и Сервантес, Фридрих Шлегел пишуваше "за нешто страшно вештачко, длабокоумно и намерно", за "лавиринт од духовни заплети и фантастични уроци, и тој лавиринт во една бујна раскош од бои ги расцутува најмилните и најблагородни цветови што било кога цутеле во романтичната поезија". Сево ова особено се однесува на Луис де Гонгора (1561-1627) и неговите следбеници сé до денес. Гонгора, покрај тоа, заедно се Шекспир и Дон, пред сите други маниристички поети на неговото време се одликува со надмоќна поетска сила.

Црвениот снег

Далеку пред стихот на Пол Елијар, "Земјата е сина како портокал", кај Гонгора наоѓаме една "апсурдна" метафора: "...снежнобел пурпур или црвен снег" (Полифем). "Изворите" се "бисерни змии" (*Soledades*), "чавките" ја испишуваат "прозирната хартија на небото", и тоа со "пердувите од врева на сопствениот лет" (*Soledades*). Од метафоричкото изобилие на Калдерон еве само два примери: "Тоа молчење ме скаменува". А Семирамида, додека го гасне светлото, вели: "Како што јас, убиец поради светлината, затемнувајќи се себеси го згуснувам мракот". За некој девојка Гонгора вели дека со своите "сонценца" (очи) може да ја "исуши Норвешка" а со "обете раце да ја побели Етиопија" (*Soledades*). "По сафирните полиња пасат ѕвездите." (*Soledades*). А еве го и Марино: "Во шталата на небото сончевите коњи пасат надземска храна". (Адон) Гонгора: "армадата е неспокојна шума" (бродовите се изградени од дрва). Девојката која спие е "кристал во сон", дрвото има "зеленосива коса", постои "црн феникс на споменот", "ѭашеноста ѕвера во наметка од



мермер", реката е "пеперутка што во сомрак се обидува да умре", мрежите се "јазлести лавиринти од лен", а морето е "нива од бранови". Еден остров е "желка што плива веќе милион часови не можејќи да допре до работ каде што си игра плимата".

Гонгора умира со помрачен ум. Неговиот дух, кој од светлината создаваше темнина, уште за време на животот тонеше во таинствена загатка. Тој имаше сатурнски карактер, како Понтормо, беше еден од најосетливите реалисти меѓу европските манирист, и мајстор за формите сличен на Калимах, еден голем поет со значајна судбина разбирлива можеби единствено за поетите. Она што во една песна го напиша Жан Кокто за Ел Греко може да се однесува на Гонгора: "Длабоко, во темната смеша од миси, на анѓелите од крилата им го симнуваше сулфурот".

"Славејот, тој звучен атом, пердувест
здив, сирена на шумите, го претвора
јазикот во илјадници звуци."
(Марино)

ШЕКСПИР

Маниристичката метафорика може да води кон еден танц од вербални сеништа што само го од-сликуваат светот, но може да служи и да се расветли изворноста на светот. Никаде не е поголема и помоќна таа модерна дилема отколку во светот на Шекспировите зборови. Англиската поезија од Шекспир до Крашоу во многу нешта претставува врв на европскиот маниризам. Како што веќе навестивме, Англија во голема мера беше поштедена од барокизирањето на маниризмот. Антикласичната поезија, спротивна на онаа што Англичаните ја нарекуваат августовска, многу над просекот во 17-иот век ја има само во Англија и Шпанија.

Во делото на Шекспир (неговата драма беше "растегната метафора") се отвораат безброј аспекти, слично како и во делото на неговиот "маниристички собрат", триста години подоцна, Џемс Џојс. Склоноста на Шекспир кон двозначноста и повеќезначноста на јазикот е израз на еден длабок јазичен расцеп, одредена јазична невиност која станува несигурна, некаков длабок скептицизам карактеристичен за целиот тој период во преод. Во текот на својата проблематична сценска судбина Хамлет барем дваесет пати ги превртува и разигрува зборовите и јазикот. Исто така и Тимон, можеби еден од најмодерните ликови на Шекспир. Кралот Лир, лик што Шекспир го братими со Есхил, во екстремни душевни состојби врие од алогички и деформирани метафори. Шекспир стоеше среде таа пеколна крстосница на јазикот меѓу денес и утре. Кабалистичката, па и новоплатонската убеденост дека зборот апсолутно означува ствар, и дека зборот речиси е ствар, таа убеденост, според некои понови испитувања на неговото дело, Шекспир од време на време ја напуштал. Френсис Бекон, на пример, го навестува Витгенштајн со своите ставови: "Да се сака некој збор значи да се сака некоја слика"; или: "Зборовите не се само ознаки на стварите".



Сепак, Шекспир, и тоа е една од неговите најважни особини, со својата надмоќ добиена од некаква милост стоеше токму среде опојноста на еден свет што самиот себеси си се лишуваше од зборот едновремено со збор создавајќи се. Тој беше изложен на напнатост, но не запаѓаше во нихилистичкиот хиперманиризам на многумина негови современици, ниту пак беше подготвен на компромиси, како што тоа го правеа *augusteans*. Во неговото доцно творештво доаѓа до некакво израмнување. Јазичната мапа сé повеќе станува некаква мудра антропологија. Па сепак - ако го наслушнуваме Шекспир -, откако е разбудена недоумицата, везден останува живо прашањето што се чини јазикот самиот си го постава: *Who is it that can tell me who I am?*

Низ разни изблици книжевната модерна се шириле многу пред ренесансата. Кај Шекспир таа избива со вулканска сила. Затоа понекогаш и не го сметаат за бард и генијален стожер туку, како Фридрих Шлегел, се мисли дека "тој повеќе е бесен и луд поет од движењето *Sturm und Drang* отколку поет со *намера*". Во поновите истражувања често се изразува изненадувањето над она Шекспирово *learaning*, над неговото занаетчиско мајсторство. Тој спаѓа во емпирејот на најголемите инженери и оператори на поезијата. Но не е ниту атицист ниту азијанец, ниту манирист ниту класицист. Тој е само *S-h-a-k-e-s-p-e-a-r-e*, и никој точно не знае што значи тој криптограм. Напишани се стотици книги за во "шифрите" на неговото дело да се побара неговото име, неговото лице. Она што останува неспорно за неговиот идентитет е само таа низа од единаесет букви, таа шифра за највисоката, делфска уметност.

Ослободеност

Два темелни поими на маниристичката литература: дух (*agudeza*) и остроумие (*ingenio*)! Треба да ги објасниме, пак тргнувајќи од појдовните дијалектички состојби на европската литература. Тие го оспособуваат творецот за заменување на буквите, зборовите и слоговите, за вештачко обликување на метафорите, за вештината на комбинирање и за вештината на создавање кончети.

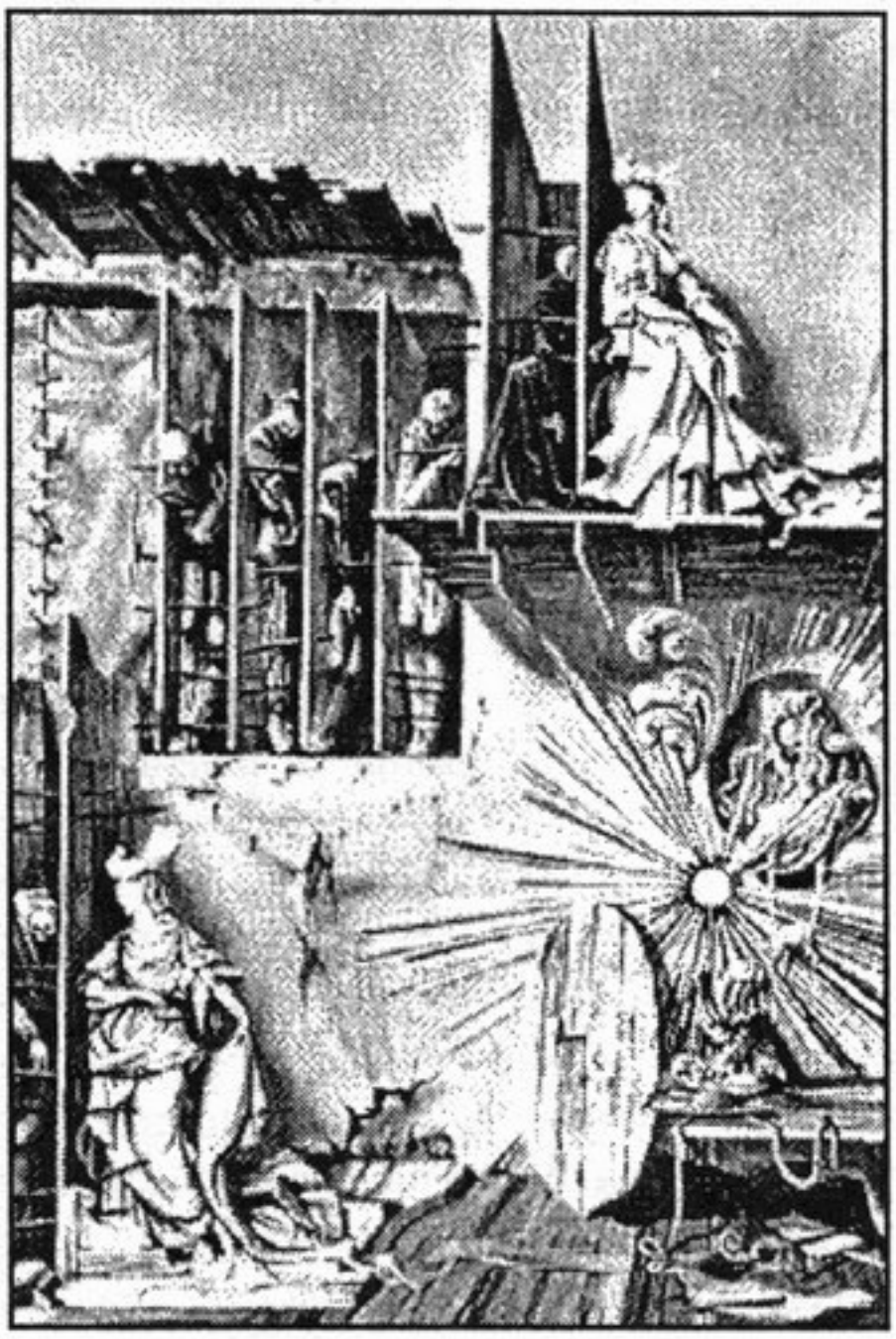
Уште Квинтилијан го прекорувал маниризмот на Овидиј, бидејќи тој, додуша, поседувал ингениум, но таа фантазиска сила не му е доволно контролирана од она што се нарекува *iudicium*, кој ја проценува одмереноста. И Квинтилијан "варваризмите" ги доведува во врска со азијанизмот, односно африканството, па и со Шпанија. Духот и остроумноста се потврда на маниристичките форми на мислење. Тие ги создаваат формалните маниризми. Духот (како *ingenio, wit* итн.) се манифестира, како што тоа јадровито го заклучи Новалис, пред сé во периодите полни со напнатост, во преодните времиња исполнети со судири, или во состојбите на грижа и страв. Духот и остроумноста од тој тип се особини на проблематични карактери (Хамлет) во времиња "исфрлени од зглобовите", и тоа откога постојат големи книжевни култури. Стремежот кон парадоксалното потекнува од доживувањето на сопствената и туѓа парадоксалност.

Политичкиот апсолутизам не гледа позитивно на "ингениозниот" и "акутен" маниризам. Кога Цицерон го кудел манирстичкото азијанство тој, знаеме, се изјаснувал за латинскиот ред. Модерното секогаш е "акутно". Во сите национални држави во Европа што стремеа кон затвореност овие манирстички вредности се сметаа како непотребни "иновации" и опасност. Духот и острумноста се родители на арти-



фициелноста, двосмисленоста, загатката што предизвикува бес, а потоа и на сите либертинци и субверзивни елементи. За време на раниот 16-ти век дворската култура имаше наклонетост кон маниризмот, барем во смисла на "игра", но веќе во елизабетинскиот период цензурата почнува да го стега обрачот. Тие се плашеа од дисонанците на остроумието и скриените а агресивни завитканости на маниристичкиот ингениум (меѓу другите, и Хајне подоцна имаше лоша судбина поради тоа). Дарбите од тој тип свое "огниште" наоѓаа во магиските необични лавиринти, а не во побожните храмови на дозволените традиции. "Духот веќе по својата природа е оспорувач на духовите и боговите", рекол Жан Пол. Според Грасиан, *agudeza*-та "го прави човека орел, анѓел, член на екстравагантни хиерархии".

Голем дел од маниристите биле полиглоти. Оттаму нивниот сон за некое светско лирско есперанто, што Џојс се обиде да го реализира низ една фасцинантно-трезна лудост. *Finnegans Wake* комбинира приближно 20 јазици. На оној што што покрај хебрејскиот, грчкиот и латинскиот не ги познава барем петте најзначајни европски јазици, одредени национално карактеристични "маниризми" на европските народни литератури нема да му бидат доволно разбирливи. И тоа е една од карак-теристиките на маниризмот: полиглотската езотеричност, заменливоста на народните јазици, комбинаториката со она што лингвистички е "оддалечено".



Fabrizio Clerici,
Големата исповед во Палермо



Рускиот мост

Еден од најплодните пејсажи на новата европска лирика, рускиот меѓу 1880 и 1925-та, познат им е речиси само на стручњаците. За Западна Европа тоа е тешка загуба. Кој сака да го проучува европскиот маниризам едвај ќе постигне задоволителен резултат доколку не го познава мостот што во духовно-историска смисла го твори Русија спојувајќи го Запад со Александрија па и Византија, барем што се однесува за нејзиното еминентно значење за техниката на прометот меѓу културите. Без познавањето на извонредната надареност на Русија на преминот на столетието нашата мапа на маниристичката култура секогаш ќе покажува не мали белини.

Да потсетиме само на неколку работи: Кузмин ги напиша Александриските песни, Ердман ги исцрпи сите можни формални маниризми од времето на Калимах. Мајаковски како "некаков Гуливер" се движеше низ опојната џунгла од азијански метафори. Соловјев, еден од придвижувачите на "новата" руска лирика, припаѓаше на едно друштво кое го негуваше нонсенсот во смисла на Шекспир и Едвард Лир. Здружени беа тука мистиката и гротеската. Иванов беше сметан за "александриски волшебник", а неговата сопруга (Лидија) како "азиска" свештеничка на Дионис. Бјели може да се смета за предвесник на Готфрид Бен. Деформацијата тука е тотална, френетична, но претежно поетска. Александар Блок, тој "паднат анѓел" од Петроград, се чувствувал - како Маларме, уште еден генијален манирист - како нов Хамлет. (...) Пастернак, преведувачот на Шекспир, бил споредуван (во Русија) со Џон Дон и Маларме, но тој останал поврзан со некоја само за него карактеристична хиероглифска стварност, со некаков трансцендентален симболизам. Тогаш настанува "имажизмот", преполн со значења, последната сликовна надеж помеѓу надреалноста што се губи и страотната нова реалност на масовниот тоталитаризам. Само помеѓу 1910 и 1922-та во Москва настануваат десетици школи што го "разоруваа јазикот". Уште тогаш на руските критичари им паѓала в очи сличноста со 17-иот век.

Потоа следи "пролетпоезијата". Таа, се разбира, само алегоризираше, како лошата средновековна црковна поезија. Настанува некаква лирско-индустриска метафорика. Ребусната метафора пак почнува да се смета за опасна. Едно од највеличествените духовни доба на Русија се ближи кон својот крај. Во врска со нашите истражувања мора да биде јасно барем тоа дека новиот *творечки* "азијанизам", кој некогаш во Голема Грција се развил од Исток, околу 1900-та снажно продира во Париз, Берлин, Лондон и Њујорк токму од Русија, во наполу современа наполу старинска облека. Словенството со мешавината од остроумност и мистика, виталност и меланхолија, радост пред формата и стравопочит пред неа (и спрема "уметноста") многу придонесе за продуховувањето и повнатрешнувањето на старите формални европски маниризми. И денес тоа се чувствува во многу помладите лирски творби, повеќе од триесет години откако над еден од најнадарените европски народи, како што покажува, меѓу многуте други, и случајот Пастернак, се спушти задушувачкиот капак на простото причинско мислење. Пастернак! Кој може овде да го пречуе циничното прашање на Блок, тоа праазијанско прашање што денес вреди колку за Запад толку и за Исток?



Кој ли е тоа? Гривата се бранува,
А тој низ заби, со шиштав глас:
Предавник!
Уништувач на Русија!
Веројатно поет -
Лебди во етерот...

Маниризам и барок

Во духовната историја на европскиот маниризам пронајдовме како исторски така и елементи кои континуирано се надополнуваат. Тие елементи ќе ни помогнат да се обидеме поостро да го разграничиме маниризмот од барокот. Досега, низ текстов, ние главно се обидувавме да го разграничиме маниризмот од класиката. Тоа е релативно лесно. Многу потешко е да се раздвојат маниризмот и барокот, и тоа така важност да добијат и самосвојноста на секој од "стиловите" и нивната блискост. Тоа раз-ложување е неизбежно доколку сакаме да ја избегнеме збрката која денес сé уште ги оптоварува сознанијата за посебно тешките преодни феномени на европската духовна историја. Со тоа не нудиме аподиктички ставови, туку само назнаки кон понатамошните проучувања. Во секој случај, разграничувањето на маниризмот од барокот бара симултано испитување на уметнички, поетски и музички документи.

Фигурата за погрешно заклучување, *baroco*, уште во 16-иот век, пред и да постои "барокната" уметност, се користеше во една специфична смисла за обележување на посебните формални маниризми. Во почетокот на 17-иот век изразот *argomentare in baroco* одн. *barocco* се користел не само како знак за погрешни заклучоци туку и поради полемично толкување на "чудни" слики, за сето претерано и барано, за лошиот вкус најпосле; значи, гледано историски: за формалните маниризми на античкиот азијанизам. Дури во 18-иот век "барокот" почнува да се согледува како уметнички стил, и тоа, карактеристично, во *Енциклопедијата* на Дидро, во негативен тон: *Baroque*, така пишува, "придавка од архитектурата, е нијанса на бизарност. Негови карактеристики се, доколку се сака, профинетоста, но и, ако така може да се каже, злоупотребата". Одбојниот став и суд спрема она што - крајно конфузно - се нарекувало "барок" се одржал некаде до 1900-та. Со појавувањето на "модерната уметност" настанува одредено одушевување со барокот, но тоа прилично е плод на недоразбирања. "Модерната" авангарда во "барокот" го гледа всушност маниристички изразениот свет, и тоа се докажува дури последниве дваесетина години, кога за барокот се зборува како за специфична посебност.

"Барокните" уметност, литература и музика се служат додуша со формалните маниризми и изрази; па сепак, целиот феномен на "барокот" веќе е во стремежот кон некој нов духовен и политички "поредок", а го причинуваат последиците на противреформацијата и конвенциите на одново зацврстената апсолутистичка дворска култура и сталешко општество. Барокните уметност, литература и музика сé уште поседуваат маниристички елементи и сé уште снажни субјективни изразни вредности, но тие сепак стануваат ограничени од новите класицистички норми. Во "барокот" се допираат маниризмот и класицизмот. Тој е мешавина меѓу "маниризмот" и



"класиката", при што степенот на измешаност во различни европски подрачја и низ разни периоди е различен. Чистиот маниризам, кој покрај "барокот", или во него и под него, понатаму расте, останува засекогаш субјективен, хетеродоксен, антиконформистичен, па и тогаш кога на свој начин е во потрага по мистичните или магиски синтези на светот. Често посегнувајќи кон маниристичките изразни средства (исусовците), барокниот дух тежнее за некој објективен поредок (црква, филозофија, држава, општество), т.е. кон нивно прикажување. Тоа е неговата славна "динамика"! Но, од друга страна, покрај најдобрите дела на Тинторето или Ел Греко кој не ја чувствува таа репрезентативна вкочанетост на барокот! Изворните маниристички црти во барокот стануваат црти на едно волунтаристичко уверување. Тие обележја ги поседува Бернинневиот споменик на гробот на папата Урбан во црквата св. Петар; тој поседува *реставративни* обележја, величајни во изразот. Значи: Маниристичката парареторика со контрареформацијата се реставрира во новокласична, цезаристичка реторика која во темелот ги има *persuadere*, уверувањето, и *docere*, поучувањето, а во корист на новата сила која се вика "*Roma triumfans*". Ни едното ни другото веќе не служат за *delectare*, развеселување, туку само за преобратување. Паралогичкиот кончето одново се преобразува во моралистичка сентенца, во верска или политичка изрека. Од една естетска автономна фигура на смислата настанува одобрена мудра изрека. На инжинерот на кончетите меѓутоа парареториката и паралогизмот *секогаш* му се најважни орудија.

И Курциус мисли дека вистинскиот "поимски пар", паралелен со оној атицизам-азијанизам, е маниризам-класика. Со поимите атицизам-азијанизам владеат уште античките книжевни теории, додека зборот "барок" е вештачки и се појавува подоцна. Зборот *clasicus* е стар, но пренесеното значење "класичен" е многу помладо. И поимот "маниризам" (во теоријата на уметност) е постар (приближно по 1520-та), но тој ја има предноста што како конкретен латински збор со едно од своите значења - *manus* = "уметничка работа", *manu* = "со човекова рака, направено" - е многу посоодветен за суштината на работиве што се обидуваме да ја разјасниме.

Барокната јазична вештина не држи до реткоста туку само одново да пронајде нешто општоприфатено, и тоа не со средства на стегнување туку со емфаза, амплификација, пренагласување, надвладување, нешто што на еден вештачки начин ѝ служи на пропагандата. Барокот е пропагандно реторичен. Маниризмот е антипропагандистички, антиреторичен, т.е. тој е против класичната, атицистичка реторика, а за парареторика. Маниризмот знае за прекумерната елиптично-хиперболична вештина на соединување, додека барокот е за прекумерноста на хиперболичната изнасиленост. Маниризмот значи никако не ја презира вештината на хипербола туку секогаш ја геометризира *contra* елипсата, додека барокот е еднозначно несклон кон елиптични сосредоточувања. Зградата на најголемиот централистички завод на контрареформацијата, *Propaganda fide* во Рим, е проект на "барокниот" Бернини. Ја отвора 1622-та Гргур XV. Дали сега подобро го разбираме тој колку витален толку и антирационален уметник, Бернини? Тасо е оној премин од доцната ренесанса кон маниризмот, а Бернини е преод од маниризмот кон барокот.

избор, превод и подготовка: П. Вулкански

винетата на врвот од страницата: C. Cornelis Van Haarlam, Пад

Хајнер Милер

ХАМЛЕТ-МАШИНА



ХАЈНЕР МИЛЕР, ЕДНА СУДБИНА

Во првиот ден од новата година, не дочекувајќи го блискиот 67-ти роденден, ја напушти сцената на европскиот театар и живот Хајнер Милер, писателот, режисерот и директорот на Берлинер ансамблот. Во 1947-та овој Саксонец доаѓа во источен Берлин и останува таму да живее, без стан и пари, но заедно со Брехт во театарот.
Дури 1968-та кога во минхенскиот Резиденц театар Ханс Лицау го режира текстот *Филоктет*, Хајнер Милер станува познат писател на Запад а сомнителен и непокорен на Исток, но сега тој е веќе материјално обезбеден.
По првите *Приказни од производството*, драмите *Рушителот на надници*, *Коректура*, *Градба* и *Трактор*, доаѓаат првите успеси: *Филоктет*, *Налог*, *сеќавање на една револуција*, *Хамлет-машина*, *Цемент*, *Квартет*, *Германиа смрт*, *Фауст* III *или Милер/Улбрихт*, *Германиа* III и недовршената *Од онаа страна на смртта*.
Прозата *Преселеничка* му донесува забрана за пишување (т.е., во неговиот случај, забрана за објавување). Но тој го објавува под псевдонимот Макс Месер (Мек Ноќ, како од *Операта за три гроша*) телевизискиот колаж *Смртта не е работа*, кој, патем, му го донесува најголемиот хонорар дотогаш.
Неговата последна проза е *Војна без битки* (1992). Песни почнал да пишува дури по операцијата.
Своите драми, како Чехов, Милер ги објавувал дури откако сценски ќе ги проверел. По Брехт, еден од најзначајните режисери-писатели, и тој, како него, поголемиот дел од драмите ги беше напишал како коментар, според Шекспир, Глатков, Лакло, Гете...
Хајнер Милер го имаше, за секој писател скапоценото, искуство на живот во еден извртен сон, во една пародија од социјална утопија за која се определи и на која ѝ остана верен наспроти многуте деформатори. Тој одблиску ја следеше судбината на Брехт и знаеше што не смее да направи доколку сака да остане во добри односи со себе. Не пишуваше мислејќи на цензорите - мое е да пишувам, нивно е да забрануваат! За среќа, имаше излез, бидејќи секоја забрана на Исток ширум му ги отвораше портите на Запад.
Во последната година на својот живот Хајнер Милер се обиде да го подигне торзото на сопствениот споменик; од девет претстави во неговиот Берлинер театар три беа на Брехт а шест на Хајнер Милер! Тој ја очекуваше смртта - не знаеше колку точно време има - брзаше да стигне... но, тука, пред крајот, паѓа завесата! Не е грешка. Режисер е некој друг. *(Огненка Миличевиќ)*

Хајнер Милер

ХАМЛЕТ-МАШИНА

1
СЕМЕЕН АЛБУМ

Бев Хамлет. Стоев на брегот и разговарав со брановите БЛА БЛА БЛА, зад грбот урнатините на Европа. Ѕвоната објавуваа државен погреб, убиецот и вдовицата чекорат со параден чекор зад ковчегот со трупот на кралот. Министрите лицемери ги покажуваат своите лошо платени ужалени лица. ЧИЈ Е ТРУПОТ НА ЛАФЕТОТ / ПО КОГО ПЛАЧАТ НАРЕЧНИЦИТЕ / ТОА Е ЛЕШОТ НА ВЕЛИКАНОТ / ДАРИТЕЛОТ НА МИЛОСРДИЕ шпалир од народ, дело на неговата голема државничка дарба, БЕШЕ ЧОВЕК, САМО ОД СИТЕ ЗЕМА СЃ. Го сопирам лафетот, со острицата од мечот го подигам капакот на ковчегот, острицата на мечот се крши, со тапиот врв го отворам ковчегот, го парчосувам мртвиот татко и го делам неговото месо на насобраните бедници. МЕСО ЗА МЕСОТО. Тагата се претвора во светковина, луѓето џвакаат, светковината ц'цка, во празниот ковчег убиецот ја ебе вдовицата ДА ТИ ПОМОГНАМ СТРИКО, ДА СЕ КАЧИШ, РАШИРИ ГИ НОЗЕТЕ, МАМО. Легнувам на земја, се свиткувам во клопче и го наслушнувам светот како кружи во такт на гниење.

I'AM GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF AH / THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW RICHARD / THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING / OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE / КАКО ГРБА ГО НОСАМ СВОЈОТ ТЕЖОК МОЗОК / ДРУГИОТ КЛОВН ВО КОМУНИСТИЧКАТА ПРОЛЕТ / SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE / LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON

Еве го, доаѓа духот - мојот творец, со секира во черепот. Задржи го тој шешир. Знам дека имаш една дупка повеќе. Додека беше месо, посакував мојата мајка да има една помалку. Барем ќе бев поштеден од себе си. Жените треба да се испозашијат. Колку убав би бил светот без мајки. Би можеле мирно да се поколеме, и тоа со доста големи шанси за успех, кога животот би ни се продолжил или грлото ако остане претесно за врисоци. Што сакаш од мене. Што ти фали. Те покопаа со најголеми почести. Стар паразиту, зарем не ја гледаш крвта на своите чевли. Баш ми е гајле за твојот труп. Биди среќен што од грбот не ти ѕирка дршка од нож. Можеби ќе стигнеш на небо. Што чекаш. Петлите што го најавуваат новиот ден се заклани. Утре нема да се случи.

ЗАРЕМ ЈАС

САМО ЗАТОА ШТО ТОА Е ОБИЧАЈ МОРАМ ДА ГО ЗАБИЈАМ НОЖОТ ВО ПРВОТО МЕСО А ТОГАШ / ПО РЕД И ДРЖЕЈЌИ СЕ ЗА / НЕГОВАТА ДРШКА ДА ОСТАНАМ ПРИКОВАН ЗА / ЗЕМЈАВА ШТО СЕ ВРТИ / ГОСПОДИ, НАПРАВИ ДА ПАДНАМ ОД ШАНКОТ И ДА СИ ГО СКРШАМ ВРАТОТ Појава Хорациј. Соучесник на моите крвави мисли откако ова утро е сокриено со празното небо: ДОАЃАШ ПРЕДОЦНА, ПРИЈАТЕЛУ МОЈ, А ЗА ОВОЈ НАСТАП ДОБИ ГОЛЕМИ ПАРИ / ВО МОЈАТА ТРАГЕДИЈА ВЕЌЕ НЕМА МЕСТО ЗА ТЕБЕ. Хорациј, дали сé уште ме познаваш. Дали си ми пријател, Хорациј. Ако ме познаваш како тогаш можеш да ми бидеш пријател. Или сакаш да го

играш Полоний, кој сака да спие со својата ќерка, прекрасната Офелија. Ене ја, излегува на шлагворт. Види ја како вртка со газето. Трагична улога. Хорацај/Полоний. Знаев дека си актер. И јас сум. Јас го играм Хамлет. Данска е зандана. Меѓу нас е ѕид. Погледни што никнува зад ѕидот. *Exit* Polonius. Мојата мајка е невеста. Нејзините гради ружи, нејзиниот скут дупка, полна со змии. Мамо, зошто си го заборавила својот текст. Јас ќе ти суфлирам ИСПЕРИ ЈА ПОМИСЛАТА НА УБИСТВО ОД СВОЕТО ЛИЦЕ, МОЈ ПРИНЦУ / И НАСМЕВНИ Ѝ СЕ НА НОВАТА ДАНСКА. Ќе ти ја вратам невиноста, мамо, за новиот крал да има крвава свадба. МАЈЧИНСКИОТ СКУТ НЕ Е ЕДНОСМЕРНА УЛИЦА: Сега рацете ќе ти ги заврзам зад грб, бидејќи се гадам од твојата прегратка. Ќе ти ги врзам рацете со твојот невестински вел. Сега ти ја парчосувам венчаницата. Врескај. Тука треба да извикуваш. Ти ги гнасам остатоците од фустанот со земја којашто е мојот татко, со гнасни крпи го допирам твоето лице, твојот стомак, твоите гради. Те земам, мајко, по татковата невидлива трага. Го гушам твојот крик со своите усни. Го препознаваш ли плодот на своето тело. Сега оди на венчавка, курво, што се ширии под данското сонце, тоа подеднакво ги осветлува и живите и мртвите. Ќе ги фрлам остатоците од татковиот труп во клозет. Дворецот нека се задуши во смрдеата на кралските гомна. Пушти ме тогаш, Офелија, да го изедам твоето срце што плаче со моите солзи.

2
ЕВРОПА ЖЕНА

Enormous room. *Офелија. Нејзиното срце е часовник.*

ОФЕЛИЈА (ХОРОТ/ХАМЛЕТ)

Јас сум Офелија чијшто труп го однесе реката. Жената со јаже околу вратот, со исечени вени, со смртоносна доза, НА УСНИТЕ СНЕГ, жена со главата во рерна. Вчера престанав да се убивам. Сега сум сама со своите гради, сама со бутините, со скутот што зјапа празно. Го разбивам инвентарот на својот затвор, столот, масата и креветот, ги расчистувам урнатините на својот стан. Ширум ги отворам вратите за ветрот и крикот на светот. Го кршам прозорецот. Со крвавите раце ги кинам фотографиите на мажите што ги сакав и кои ме употребија врз креветот, на масата, на столот и на подот. Потставам пожар во својот затвор. Го соблеков фустанот. Го фрлам в оган. Од градите го вадам часовникот што беше моето срце. Излегувам на улица облечен во својата крв.

3
СКЕРЦО

Универзитет на мртовци. Шепкање и мрморење. Зад своите споменици-катедри мртвите филозофи ги фрлаат своите книги врз Хамлет. На галеријата балет на мртви жени со исечени вени, предозирани итн. Хамлет ги набљудува како посетител на музеј (театар). Мртвите жени го кинат

костимот на Хамлет. Го соголуваат. Од еден исправен мртовечки сандак со натпис ХАМЛЕТ 1, се појавуваат Клаудиј и Офелија, облечена и нашминкана како курва. Таа прави стриптиз.

Офелија
Сакаш да го изедеш моето срце, Хамлет. *Се смее.*

Хамлет
Со рацете врз лицето
Сакам да бидам жена.

Хамлет се облекува во фустаните на Офелија. Офелија го шминка како курва. Клаудиј безгласно се смее. Тој сега личи на таткото на Хамлет. Офелија на Хамлет му праќа бакнеж и заминува со Клаудиј/таткото на Хамлет во мртовечкиот сандак. Хамлет во поза на курва. Се појавува еден анѓел со лице на грбот: Хорациј. Игра со Хамлет.

Глас(ови) *Од сандакот*
Она што си го убил треба да го сакаш.

Хамлет и Хорациј играат сé побрзо и подиво. Смеа од сандакот. На една лулашка Мадона со рак на дојката. Хорациј го отвора чадорот и го прегрнува Хамлет. Прегрнатите мажи под чадорот како вкаменета слика. Ракот на дојката сјае како сонце.

4
ЧУМА ВО БУДИМ БИТКА ЗА ГРЕНЛАНД

Просторот 2 пред тоа разорен од Офелија. Празни оклопи. Секира во шлемот.

Хамлет
Печката чади во немирниот октомври
A BAD COLD HE HAD OF JUST THE WORS TIME JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR A REVOLUTION
По предградијата цемент цути
Доктор Живаго плаче
над своите волци
ЗИМЕ ПОНЕКОГАШ СЕ СПУШТАА
ВО СЕЛАТА И ГИ РАСТРГНУВАА СЕЛАНИТЕ
Хамлет ги симнува шминката и костимот.

Актеротштогоиграхамлет
Јас не сум Хамлет. Јас веќе не сакам да играм никаква улога. Моите зборови немат веќе ништо да ми соопштат. Моите мисли ја исцицаа крвта со слики. Мојата драма веќе не се случува. Зад мене поставуваат нов декор. Луѓето што мојата драма не ги интересира, за луѓето што се засегнати од мојата драма. А ни мене таа веќе не ме интересира. Ја

напуштам играта. Декоратерите на сцената донесуваат фрижидер. Врз него ставаат три телевизори. Се слуша зуење на фрижидерот. Три програми на телевизорот без тон.

Декорот е споменик и претставува сто пати зголемен човек кој создавал историја. Надеж, претворена во камен. Неговото име е менливо. Но надежта не е исполнета. Спомениkот е срушен. Три години по државниот погреб на обожуваниот и омразен владетел неговите престолонаследници го влечат по правот. Каменчиштето е населено. Во огромните ноздри, во усните школки, во наборите на кожата и униформата на турнатата статуа, живеат бездомниците на главниот град. По рушењето на спомениkот следи, по некое време, востание. Мојата драма, доколку се случи, ќе се случи за време на востанието. Востанието започнува како прошетка. Против сообраќајните прописи за време на работното време. Улиците на пешаците. Тука и таму ќе превртат по некој автомобил. Кошмар за секој фрлач на ножеви: бавно возење низ едносмерната улица кон конечното паркиралиште, опколено од вооружени пешаци. Од работ на тротоарот ги одвлекуваат полицајците што го обезбедуваат патот. Толпата што се движи во насока на владините установи е сопрена од коридор полицајци. Толпата се растура во групи, од групите се подигаат говорници. На балконот на владината установа се појавува човек во лошо сошиен фрак и сам почнува да држи говор. Кога го погодува првиот камен, се сокрива зад балконската врата од армирано стакло. Паролата која бара повеќе слобода станува восклик на јуриш кон владините установи. Тој почнува со разоружување на полицајците, народот потоа зазема две-три јавни згради, затворот, станицата на милицијата, зградата на тајната полиција, ги беси за нозе дузината чиновници верни на режимот. Владата преминува во контранапад. Тенкови на улиците. Ако мојата драма се случи, јас ќе бидам на двата фронта, меѓу фронтовите, однадвор. Стојам обиколен со смрдеата на потта на толпата и со камења ги мавам полицајците, војниците, тенковите, армираното стакло на балконската врата, но зад таа врата ја посматрам толпата што надоаѓа и ја мирисам сопствената пот на ужасот. Се заканувам самиот на себеси со тупаници зад стаклената врата, се гушам згаден, доле во масата се гледам себе исполнет со страв и презир, со пена на устата и со дигната тупаница со која себеси се заканувам, го бесам своето униформирано месо за нозе. Јас сум војник во тенкот, мојата глава под шлемот е празна, со гасениците го задушувам крикот. Јас сум машина. Машина за пишување. Ја затегнувам јамката околу вратот на бунтовниците, под нозете им ја поттргам клупата, јамката им го крши вратот. Јас сум свој сопствен заробеник. Го хранам компјутерот со податоци за себе. Мои улоги се плунка и плункарник, нож и рана, секач и грклан, врат и јаже. Јас сум електронски мозок што крвари во толпата. Воздишка на олеснување зад армираната врата на балконот. Гној од зборови се лачи од мене и капе на поприштето под мене. Мојата драма не се случи. Текстот е загубен. Глумците ги закачија своите маски за шајките во гардеробата и отидоа. Суфлерот гние во својата кутија. Мртвите тела, исполнети со струготини, седат во гледалиштето и не мрдаат. Одам дома да убијам време. Цел и повеќе неделив.

Телевизијата кал наша насушна калта
Гадоста на препарираните зборови наредена радост

Како се пишува зборот ЛАГОДНОСТ
Убиството секојдневно дај ни го денес
Бидејќи твое е ништожеството Згаден сум
Над лагите во кои се верува
Над лажливците и само од нив ми се гади
Над лицата на моќниците со врежани
Траги
Борбата за положба Бирачите на сметки во банка
Гадење Срп целиот блескав од поенти
Одам по улиците крај самопослугите и лицата
Со лузни од битките за нешта
Беда без гордост Беда без достоинство
На ножеви ланци тупаници
Понижени тела на жени
Генерациски надежи
Задушени во крв во глупост во кукавичлук
Смеа од мртви стомаци
Да живее COCA COLA
Давам кралство
За убиец

БЕВ МАГБЕТ. КРАЛОТ МИ ЈА ПОНУДИ СВОЈАТА ТРЕТА НАЛОЖНИЦА: ЈА ПОЗНАВАВ СЕКОЈА БЕМКА НА НЕЈЗИНИТЕ БЕДРА РАСКОЉНИКОВ ВО СРЦЕТО ПОД ЕДИНСТВЕНИОТ КАПУТ СЕКИРА ЗА (ЕДИНСТВЕНИОТ) ЧЕРЕП НА ОНОЈ ДЕРИКОЖА
Во самотијата на аеродромот
Дишам слободно Јас
Привилегирани Моето гадење
Е привилегија
Што ја штити ѕидот
Бодликава жица Затвор

Фотографија на авторот

Веќе не сакам да јадам, да пијам, да дишам, да сакам жена, маж, дете, животно. Веќе не сакам да умирам. Веќе не сакам да убивам.

Ја кинат фотографијата на авторот

Го кршам печатот со кој е запечатено моето месо. Сакам да живеам во своите вени, во сржта на своите коски, во лавиринтот на черепот. Се повлекувам во својата утроба. Пливам во својот измет, во својата крв. Некаде сега кршат нечии тела за јас да можам да живеам во својата крв. Моите мисли се рани на мојот мозок, мојот мозок е лузна. Сакам да бидам машина. Со рацете што грабаат, со нозете што чекорат. Без болка, без мисли.

Екраните се гасат. Од фрижидерот тече крв. Три голи жени: Маркс, Ленин, Мао. Го зборуваат едновремено секој на својот јазик текстот:

СТАНУВА ЗБОР ЗА ТОА ДЕКА ТРЕБА ДА СЕ ИЗМЕНАТ УСЛОВИТЕ ПОД КОИ ЧОВЕК... *Актерот повторно го облекува костимот и ја навлекува маската на Хамлет.*

ОД ДУПКА ДО ДУПКА ВО ПОСЛЕДНАТА ДУПКА
СПРЕПНУВАЈЌИ СЕ
ХАМЛЕТ ДАНСКИОТ ПРИНЦ НА ЦРВИТЕ
ХРАНА МЕЛАНХОЛИЧЕН
ЗАД ГРБ СЕНИШТЕТО ШТО
ГО СОЗДАДЕ
ЗЕЛЕН КАКО МЕСОТО НА ОФЕЛИЈА
ПО ПОРОДУВАЊЕТО
РАСТРГНАТ ВЕДНАШ ПРЕД КРИЧЕЊЕТО
НА ТРЕТИТЕ ПЕТЛИ
ЛУДА ВО SBOHECTA НАМЕТКА
НА ФИЛОЗОФ
ПОЛЗИ НАГОЕН КРВОЛОКУ
В ОКЛОП

Актерот го гази оклопот, со секирата ги располовува главите на Маркс, Ленин, Мао. Снег. Ледено доба.

5

ЗДИВЕНИ ЧЕКААТ / ПОД СТРАШНОТО ОРУЖЈЕ / НА ИЛЈАДАЛЕТНОСТА

Длабоко езеро. Офелија во инвалидска количка. Риби, отпадоци, трупови и делови од трупови плутаат крај неа.

Офелија

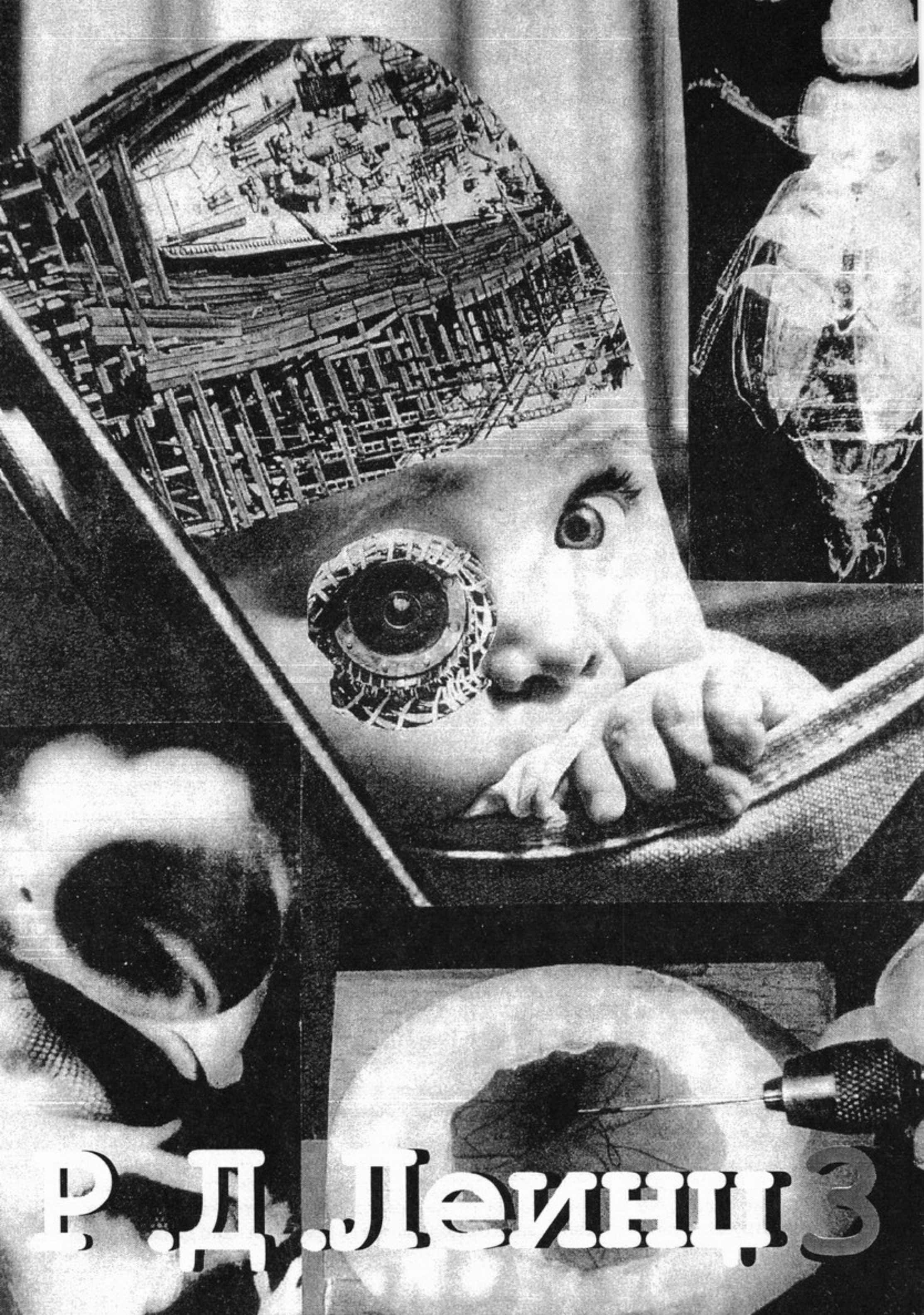
Зборува додека два мажа во лекарски мантили со завои ја врзуваат за стол

Зборува Електра. Од срцето на темнината. Под сонцето на мачењето. Низ метрополите на светот. Во име на жртвите од себе го исфрлам семето што сум го примила. Млекото на своите гради го претворам во смртоносен отров. Го враќам во себе светот што сум го родила. Тој свет го задушувам меѓу бутините. Го покопувам во својот срам. Да живее омразата. Да живее презирот. Да живее побуната. Да живее смртта. Кога со ножеви ќе влезат во вашите спални соби ќе ја дознаете вистината.

Мажите заминуваат. Офелија седи неподвижно, обвиткана со бела газа.

(Heiner Müller, Die Hamletmaschine, 1978)

превод: Г.Н.Ом


Р. Д. Лейнц 3

Роналд Леинц

ЕДНО ДЕСЕТДНЕВНО ПАТУВАЊЕ

Денес Џеси Воткинс е познат скулптор. Ја имам таа чест да му бидам пријател.

Роден е на 31 декември 1899 година. За време на Првата светска војна, во 1916-та, отпловил на море со товарен пароброд. Неговото прво патување било на север на Русија. Истата година, торпедо го погодил неговиот брод во Средоземното море. Во 1932-та служел на еден едреник.

За време на Втората светска војна служел во Кралската морнарица, а крајот на војната го дочекал како заповедник на крајбрежната стража. Во текот на својата кариера на морепловец се запознал со бродоломи, бунт и убиства.

Цртал и сликал од раната младост и со тоа продолжил и на море. Во кратките периоди кога бил на копно повремено посетувал часови во Голдсмитовиот колеџ и во Уметничкото училиште во Челси. Исто така, пишувал и објавувал кратки раскази за морето.

Пред дваесет и седум години Воткинс поминал низ "психотична епизода" која траеше десет дена. Кога во 1964-та разговаравме за тоа го забележав тој разговор со помош на магнетофон, и, со дозвола на Воткинс, ги објавувам овие извадоци од него. Овој материјал говори за себе. Тоа е приказна за неговото патување во внатрешниот простор и време. Општите одлики на таа приказна не се необични, но необична е луцидноста со која се изложени. Иако поминале 27 години од тие доживувања, тој живо ги памтеше и ги вбројуваше меѓу најзначајните доживувања во својот живот.

Пред тоа патување, Џеси се имал преселено во "сосема нова средина". Работел седум дена неделно, сé до доцна во ноќта. Физички, емотивно, духовно - се чувствувал "скршен". Бидејќи овде нас нé интересира само патувањето, нема да навлегуваме поподробно во околностите што му претходеле. Потоа Џеси го каснал пес и раната никако не сакала да зарасне. Отишол во болница, каде што прв пат добил анестезија, по што му ја исчистиле и преврзале раната.

Се вратил дома со автобус и седнал на столче. Неговиот седумгодишен син влегол во собата и Џеси го видел на нов и чуден начин, некако како детето воопшто да не е одвоено од него.

И тогаш започнало.

ПАТУВАЊЕ

"...Одненадеж погледнав на часовникот - радиото беше вклучено и се слушаше некаква музика - ма нешто онака, популарно. Основата на музиката ја чинеше ритам на трамвај. Таа-та-та-таа-таа - нешто како онаа Равеловата мелодија која се повторува во бесконечност. А тогаш - кога тоа се случи - одеднаш почувствував дека времето се движи наназад. Го чувствував тоа време како се враќа и тоа необично чувство... дека времето се враќа... беше најсилното чувство што го имав во тој момент.

Толку силно го чувствував тоа што дури погледнав во часовникот; почувствував, некако, дека часовникот ја поткрепува мојата увереност дека времето се враќа - иако не можев тоа да го видам во движењето на стрелките... Почувствував вознемирување, зашто одеднаш ми се пристори како да се движам

по некаква подвижна лента и дека не можам ништо против тоа - како да лизгам долж, па потоа низ - паѓам всушност - и ...не можам да се сопрам. И тоа... тоа во мене предизвика речиси вистинска паника... Се сеќавам дека отидов во другата соба да видам што е тоа, да се погледнам во огледало - но таму немаше огледало. Отидов во третата соба и таму се погледнав во огледалото: изгледав некако чудно. Ми се стори дека гледам некој којшто... којшто ми е познат...кој е многу чуден и поинаков од мене - така некако чувствував... А тогаш ме опфати необично чувство дека имам моќ да сторам со себе сé што ќе посакам; чувство дека можам да управувам со што ќе посакам - со своите способности, со телото и со сé друго... И тогаш почнав да бладам."

И старото и познатото се гледа на нов и туѓ начин - човек како прв пат да го гледа она што добро го познава. Повеќе нема познати прибежишта. Човек плови наназад низ времето: тргнал на најстарото патување на светот.

Жена ми, многу, така да речам, се загрижи. Влезе и ми рече да седнам, па да легнам на креветот и бидејќи се исплаши отиде до соседот и го викна. Тој беше во државна служба и исто така малку се вознемири. Ме смируваше, а јас му зборував нешто без врска, и тогаш наиде лекарот...а јас се бев разборел за тие чувства што ми се вртеа по главата - мислам околу времето како тече наназад. Се разбира, мене сето тоа ми звучеше сосем разумно. Се враќав и мислев дека се враќам во некој облик на претходните постоења, но на некој начин доста магловито. А тие, јасно, ме гледаа како да сум полудел; можев тоа и да го почувствувам - можев тоа да го видам во нивните погледи и чувствував дека не вреди многу да им се зборува, оти тие очигледно мислеа дека потполно сум се мрднал - а можеби навистина и сум. А тогаш...следната работа - тоа беше колата за брза помош со која ме одведоа..."

Беше однесен на одделението за посматрање.

"Ме трупнаа во кревет...да, се сеќавам дека таа ноќ доживеав нешто грозно зашто...имав чувство дека тогаш...умрев. И чувствував дека во креветите околу мене има други луѓе и мислев дека сите тие други луѓе умреле; и дека се наоѓаа тука - само затоа што чекаа да бидат пренесени на соседното одделение..."

Тој не умрел физички, но неговото "его" умрело. Паралелно со ова губење на егото, со оваа смрт, дојдоа и чувствата за зголеменото значење и истакнатост на сé.

Загубата на егото може да се помеша со телесна смрт. Сликите коишто ги проектира од себе човек може да ги доживее како прогонители. Својот дух кој останал без его може да го побрка со сопственото его и сл. Во такви околности човек може да биде обземен со паника, да стане параноиден, со идеи на однос и влијание, можат да го обземат идеи на големина, итн., итн.

Не мора секоја ваква сметеност да предизвика тревога. Но кој може да гарантира дека човек воопшто не се плаши да умре, или дури - доколку се упатил уште подалеку - да се чувствува овластен да умре?

"...тогаш започнав да навлегувам во тоа...вистинско чувство на движење наназад низ времето. Имав сосем необично чувство дека живеам...не само дека

живеам туку и...како да кажам...и дека чувствувам и дека доживувам - дека сето тоа е во врска со нешто за што ми се пристори дека е...па ете - нешто како животински живо или така нешто. Во еден миг навистина ми се причини дека талкам по некаков предел...по некаков напуштен предел, како да сум некакво животно, како некакво големо животно. Звучи глупаво, но се чувствував како некој носорог или нешто слично и испуштав звуци како носорог. Бев истовремено и исплашен и агресивен и претпазлив. А тогаш...одејќи наназад до уште пораните периоди, се чувствував...некако како некој што воопшто нема мозок и како да се борев за сопственото постоење а против другите, непријателски настроени работи. А надоаѓаа и моменти кога повторно се чувствував како мало дете - и можев...и дури можев да се слушнам себеси како плачам како дете...

Сите тие чувства беа мошне силни и некако стварни, а истовремено бев...бев свесен за нив - знаеш, и понатаму живо ги паметам. Бев свесен дека сето тоа ми се случува, но на некој неодреден начин: како да се посматрав самиот себе, а едновремено го доживував тоа. Чувствував сешто - и тие звуци...поминаа речиси триесет години откога го доживеав тоа... и тие звуци кои сега се малку неповрзани, зашто морам да ги извлекувам од сеќавањето...но сакам да подвлечам дека раскажувам точно онака како што ми се случуваше и дека ништо не дотерувам со некакви измислици или нешто слично...Знам дека имаше моменти кога излегував од тие состојби и кога некако преоѓав во нешто друго и тогаш станував некако луциден...читав - читав весници - ми даваа весници и други работи за читање - но всушност не можев да читам ништо, зашто сé што ќе прочитав беше придружено со огромен број асоцијации. Сакам да кажам - ќе прочитав некој наслов и потоа тој наслов ќе имаше...ќе предизвикаше...вистинска поплава од многу поширoки асоцијации во мене. Читав, и сé што ќе го привлечеше моето внимание како да го попречуваше она што го читав и тогаш сé што ќе го привлечеше моето внимание како да попречуваше - бенг-бенг-бенг... нешто како кога огромен број информации ќе влезе во предметите и тогаш ми стана толку тешко да се носам со сето тоа што веќе не можев да читам. Сé како да имаше многу поголемо - многу, многу поголемо значење од вообичаеното. Добив писмо од жена ми. Се сеќавам на тоа писмо и знам дека ми имаше напишано: "Овде сјае сонцето", и ...како беше...:"Денот е убав". Тоа е една реченица од писмото. Имаше уште многу други реченици - не можам да се сетам на сите реченици во писмото кои разбудија некакви одговори во мене, но на оваа се сеќавам. Напишала: "Овде сјае сонцето". И чувствував дека ако е тоа...а тоа беше писмо од неа...дека тоа е во еден сосема различен свет. Беше тоа во светот во којшто јас никогаш веќе не би можел да престојувам - и тоа прилично ме вознемири - чувствував некако како да сум - како да сум завлегол во некој свет од кој веќе не можам да излезам."

Иако вон сигурното пристаниште на сопствениот идентитет, усидрен во ова време и на ова место, патникот може и понатаму да биде сосема свесен, исто така, и за ова време и ова место.

"Знаеш, бев совршено свесен за себе и за она што ме опкружува".

Џеси чувствуваше дека му пораснале способностите за управување со сопственото тело, и дека може да влијае врз другите.

"...кога стасав во болница заради тоа чувство, тоа силно чувство дека сум во состојба да управувам со себе, мислам со своето тело - ѝ реков на болничарката којашто сакаше да ми го преврзе прстот: "Не морате да се мачите со тоа." Го симнав завојот и реков: " Утре тоа ќе биде во ред ако не се плеткате со тоа и ако го оставите како што е." И знам дека го имав тоа прекрасно чувство дека можам тоа да го сторам иако повредата беше прилично...гадна. Не сакав да им дозволам да стават што и да е на раната, а тие рекоа: "Па добро, во ред, и онака не крвари." - И така го оставија тоа, а следниот ден, раната зарасна совршено. Зарасна зашто...затоа што вложив...го посветив сето мое внимание на тоа сакајќи да зацели. Знам уште дека се проверував самиот себе на човекот што лежеше на моето одделение и кој од време на време беше мошне бучен: стануваше од креветот - имаше претрпено многу гадни операции на стомакот - и претпоставувам дека тоа влијаело на него и веројатно го скршило. Како и да е, тој стануваше од креветот и пцуеше, и викаше и такви работи - јас се чувствував малку вознемирен заради него а малку и сочувствував со него, па така ќе седев во својот кревет и ќе го приморував да легне така што ќе го гледав и ќе мислев на тоа...дали тоа беше само случајно, па затоа се обидував и со друг пациент истовремено и открив...открив дека и него можам да го натерам да легне."

Не би ги отфрлил баш лесно овие можности.

"Чувствував како да имам некој вид...скриени моќи за кои некако неодредено чувствував дека ги имам или дека секој ги има, и иако во тоа време бев морепловец и патував речиси сиот живот немав...сакам да кажам, многу читав додека бев на море, но не читав никаква езотерична литература, ниту тогаш ниту после тоа не сум читал ништо такво...како да кажам...за идеите за преселба на душите или за она, како веќе ти тоа го нарекуваш...за реинкарнација. Но повремено имав чувство на едно огромно патување што ми претстои, едно...сосем фанастично патување и ми се чинеше како да сум стекнал некакво поимање на нештата...нештата коишто веќе долго време се обидував да ги разберам...нешта како добро и зло и така натаму...и дека сега ги решив така што дојдов до заклучок - со сите тие чувства што тогаш ги имав - дека сум повеќе...дека сум нешто повеќе одошто кога и да е си замислував...дека не само што сега постојам, туку и дека сум постоел од самиот почеток, од - како да кажам - од најниските облици на живот па сé до сега и дека тоа е всушност, збир на моите стварни искуства, а дека она што сега го правам, - е повторно доживување на сé. А тогаш пред мене повремено ќе се покажеше - нешто како да гледам надолу - како да гледам некое огромно или...не толку да гледам колку да чувствувам дека пред мене е едно страотно патување, и единствен начин на кој можам да го опишам тоа патување... тоа патување до крајот на сите нешта...до тоа да се биде свесен за сé и...го чувствував тоа толку силно...тоа ненадејно чувство, тоа доживување беше толку многу застрашувачко - што веднаш се обидував да се затворам пред тоа, зашто не можев да го појмам и тоа некако ме растураше. Ме уфрлуваше во некаква состојба на страв - толку силен што не можев да издржам".

"Страв од задачата што сé уште беше пред тебе"?

"Да, од нејзината големина и од тоа што не постоеше начин да го избегнам сето тоа...морав да се соочам со тоа патување. Имав - претпоставувам поради тоа што сум одгледуван во религиозен дух - мајка ми е религиозна - не она да

трча во црква - туку онака, религиозна на вистински начин - таа се обидуваше да нé научи по нешто од религијата и воопшто така, на став кон животот..."

"Чувствувал исклучително јасно" дека нештата се поделени на три нивоа: предворје, средишен свет и повисок свет. Повеќето луѓе чекаа во предворјето да преминат во следното одделение, одделение во кое тој сега беше влегол:

"...тоа како да беше будење. Бев, исто така, свесен за одредена...повисока сфера на некој начин. Сакам да кажам, прилично се снебивам да ги употребувам тие фрази - толку се веќе излитени - знаеш, луѓето говорат за сфери и за слични работи...Единствено што чувствував - а кога го опишувам тоа, тогаш и понатаму ги опишувам чувствата - беше тоа одредено подлабоко доживување одошто кога само ги гледаш нештата...чувствував, имав свест за другата сфера, за другиот слој на постоење кој лежи над - не само предворјето, туку и сегашноста - значи лежи над обете, како некој вид трослојно...постоење..."

"Кој беше најнискиот слој?"

"Најнискиот слој беше нешто како чекална - како чекална."

Ова беше поврзано со доживувањето на времето.

"Не живеев само во тековниот момент, во сегашноста, туку пловев низ времето, и живеев и во едната и во другата временска димензија придодадена кон времето во кое сум сега...Сакам да истакнам дека не прифаќам никаква идеологија. Единствен "идеолошки" дел од она што ти раскажав беше оној дел кога минував низ Голота - зашто таму, некако, се приклонив кон идеологијата на тоа време. Честопати размислував за тоа низ што сé минував тогаш. Се обидов да...ја сфатам смислата на сето тоа, зашто чувствував дека не беше бесмислено - иако претпоставувам дека во очите на другите бев луд бидејќи не живеев во сегашно време - а бидејќи не живеев во сегашно време, веројатно бев неспособен да се однесувам како што треба. Но за сето време го имав тоа чувство дека...се движам наназад, и наназад и нанапред низ времето и дека не живеам само во сегашниот момент. А многу полесно можев да одам наназад отколку нанапред.

Вакво доживување може да предизвика многу голема збрканост и да заврши кобно. Нема никакви гаранции. Џеси доживеа три плана на реалноста наместо вообичаениот еден. Освен минувањето низ Голгота тој не ги поврза со каква и да е идеологија. Немаше никакви мапи.

Но знаеше дека со тоа доживување западнал во состојба на повисока, а не помала стварност, хипер-нормалност а не намалена нормалност. Другите можеби не ги разликуваат овие две можности повеќе од колку што разликуваат креда од сирење. Мораше да биде претпазлив.

"Чувствував дека постојат...богови, не само бог, туку, всушност, богови - суштества кои се далеку над нас, способни да се...носат со ситуацијата со која јас не бев способен да се справам и кои управуваа со работите и...чувствував дека на крајот секој мора да се зафати со таа работа. А токму тоа беше она најлошото: таа помисла дека човекот, кога-тогаш во текот на своето постоење, мора да се зафати со таа работа - макар само за момент - и тогаш стекнува свест за сé. Што е зад тоа - не знам. Во она време, чувствував дека...и самиот бог е лудак...зашто го носеше тој огромен товар на свеста за сé и управување со сите нешта...и дека сите мораме, конечно, да стигнеме до таа точка кога и самите

ќе го доживееме истото...Знам дека тоа звучи сосема сулудо, но тогаш така се чувствував."

Мислиш лудак во таа смисла што луѓето коишто се наоѓаат во состојба во која ти тогаш се наоѓаше ги сметаат за луди?

"Да, токму тоа го мислев кога помислив дека тој...дека е луд. Сé под него или сé што е под него а што го достигнало...мораше да се смета за лудо, зашто во тој момент тој беше презел сé - и тогаш...тука беше тоа патување и секој од нас мораше да помине низ тоа и сé - тука нема бегање...Цел на сé и сето постоење е да те...опреми да тргнеш чекор понатаму, па уште чекор понатаму, па уште еден чекор..."

Џеси чувствуваше дека тоа искуство е степен низ кој секој, на овој или оној начин мора да помине, за да достигне повисок степен на развој.

"...тоа е искуство низ кое сите треба да...еднаш да поминат, но тоа беше само едно единствено...а ги има повеќе - ги има безброј...има огромен број работи со коишто се судираме, кои нé спречуваат постепено да се изградиме така да ја прифатиме реалноста, сé повеќе и повеќе да ја прифатиме стварноста и она што навистина постои - и дека секое избегнување само го одложува тој момент - и тоа ти е како да си тргнал на море во чамец кој, всушност, не е во состојба да им одолее на сите оние бури и бранови што можат да се појават."

Конечно почувствува дека не може веќе да "издржи". Одлучи да се врати.

"Болничарот ми рече дека понекогаш не сум им давал да спијат - толку многу сум зборувал. И тогаш тие...ме фрлија во самица со обложени ѕидови, а јас им реков: "Па не ме ставајте овде", знаеш, им реков: "Јас тоа не можам да го поднесам". Но тие рекоа: "Но ти...мораме да се обидеме и вака, зашто си толку многу гласен" - и така ме ставија во самица, а јас им реков: "Па добро тогаш, оставете ја вратата отворена" и тогаш тие ја оставија вратата отворена и се сеќавам дека таа ноќ ја минав борејќи се со нешто што сакаше...беше тоа некаква љубопитност или спремност да се отворам...да му се предадам на натамошното доживување - а истовремено и паника и чувство дека мојот дух не е веќе во состојба да го прима тоа. И тогаш минав низ Голгота иако никогаш не сум бил она што би можело да се нарече стварно религиозен човек - ниту сега сум и... ги доживеав сите тие чувства. И тогаш тоа доживување стана ...траеше мошне долго и тогаш почнав... тие продолжија да ми даваат седативи за да ме успијат, а јас... едно утро решив дека веќе нема да земам седативи и воопшто, дека ќе престанам со сето тоа, не можев веќе со тоа да се справувам..."

ВРАЌАЊЕ

"Седев на креветот и мислев дека веќе би требало да се потсоберам, да се соединам со своето сегашно јас...токму така чувствував. И така седев на тој кревет и цврсто ги стегав рацете. И токму во тој миг наиде болничарот и ми рече: "Е, сега, повелете земете го ова", а јас му одговорив: "Не сакам веќе тоа да го земам, би требало... што повеќе го земам тоа што ми го давате, толку помалку сум способен да правам што и да е - да мислам - како што ви реков, ќе отидам под мраз." И така останав да седам на креветот и продолжив силно да ги стегам рацете и - претпоставувам на мошне неспретен начин - да се поврзувам со своето сегашно јас...упорно го повторував сопственото име и одеднаш, ете така... одеднаш сфатив дека сé е готово. Готово беше со тие доживувања и тоа беше драматично - беше тоа драматичен крај на сé. И таму беше еден лекар кој

порано бил во морнарица - контраадмирал - хирург-контраадмирал - и ние се спријателивме, зашто, од време на време, многу разговаравме за морето. И тогаш дојде болничарот и рече: "Па не сте го испиле ова", а јас му одговорив "Ви реков дека нема да пијам", тогаш тој рече "Ништо тогаш, одам да го викнам лекарот", а јас реков "Ништо тогаш, одете викнете го лекарот". Тогаш дојде лекарот и јас реков: "сосем сум во состојба да се... однесувам нормално сега", реков "и сега ми е добро". Тој ме погледна, се загледа во моите очи и рече: "Аха, гледам". И потоа се смееше, ете - така беше и од тој момент никогаш повеќе немав такви чувства..."

Џеси се проби низ тоа.

"Но повремено беше премногу исцрпувачко и изискуваше толкав духовен напор што би се плашел повторно да влезам во тоа...

Бев...одненадеж се соочив со нешто толку поголемо од самиот човек, нешто што има толку многу повеќе искуство, и толку многу свест, толку многу повеќе сé... што тоа не може да се поднесе. Тоа ти е како кога во вреќа клинци би паднало нешто меко. ..

Не бев доволно јак за да го доживеам сето тоа. Го искусив за момент или два, но тоа беше како ненадеен блесок на светлина, налет на ветер...така нешто... вперено во тебе така што чувствуваш дека си сосема гол и премногу осамен за да бидеш способен тоа да го трпиш и... чувствуваш дека не си доволно силен. Тоа ти е како кога некое дете или животно би се би се соочиле или одеднаш би станале свесни за тоа како ги доживуваат возрасните на пример. Возрасниот човек доживеал многу што во текот на својот живот и постепено изградил способност да го доживува животот и да гледа на нештата и ... да ги разбира нештата, или дури да ги доживува заради секакви причини - естетски причини, уметнички, верски - секакви причини за доживување на нештата, а кога детето или животното да речеме, одненадеж би биле соочени со тие работи, не би можеле тоа да го поднесат зашто не се доволно силни, не се подготвени за тоа. А јас им гледав в лице на нештата за кои едноставно не бев опремен да се носам со нив. Бев премногу мек, премногу повредлив."

Личност која се наоѓа во ваква состојба може да биде "тешка" за другите, особено ако целото доживување се случува во прилично чудна и неумесна средина на душевните болници - што денес редовно се случува. Вистински лекар-свештеник би ги оспособил луѓето да имаат такви доживувања пред да преминат секаква мерка. Зарем некој треба да умре од глад пред да му се дозволи да јаде? Џеси сепак имаше повеќе среќа од многумина пациенти денес, зашто му биле давани прилично благи седативи во споредба со денешните и зашто не му било препишано "лекување" во форма на електрошокови, длабоко ладење и сл.

Наместо тоа, едноставно ќе го ставеа во самица со обложени ѕидови ако другите не можеа веќе да го поднесат.

"... Ќе морав - чувствувам дека ќе се предадев и дека не ќе сакав да бидам свесен за ништо и дека некако ќе се вовлечев во себе и... ќе престанев да постојам. Чувствував дека веќе не можам тоа да го поднесувам, поминав низ... низ такви стравотии... мислам дека постои една точка до која човек може да поднесува а над која се предава и не може понатаму. И ако јас не можев веќе да поднесувам тогаш - не знам што ќе се случеше - можеби ќе наидеше чувство на ненадејно престанување на сé и ако... ако ми го направеа тоа, не знам што ќе успеев сам - колку ќе бев во состојба да се справам со сето тоа - ако не бев

само затворен во таа самица и... се разбира, во таа самица, со темно обложени ѕидови и со подот и со сето она..."

Го запрашав на кои принципи би требало да почива грижата за луѓето за време на таквото патување.

"...човек е како брод на разбранувано море. Исфрла сидро коешто на бродот му помага да одолее на бурата - тоа им дава одредено чвство на сигурност и на оние на бродот - тоа што знаат дека го имаат тоа сидро што не е закачено за дното туку претставува дел од морето и им овозможува да преживеат - а сé додека мислат дека, заедно со бродот, ќе преживеат, дотогаш и можат да ја поднесуваат бурата и своето доживување. Постепено тие почнуваат - стануваат сосема задоволни во таа бура, иако сидрото би можело да се откачи и слично. Мислам дека ако човек кога и да е ... ако некогаш дојде во ситуација да стекнува такво искуство тој мора да се држи - па ете, да се држи до себе самиот, од една страна, и до тоа искуство, од друга. Нема да биде во состојба, мислам, ако сака да преживее - да избега од сегашноста во која е... заради сето она што порано се случило и на што постепено ја гради... нужната спремност да се справи со сегашната ситуација онаква кава што е. А тој честопати не е спремен за ништо повеќе од тоа. Некои луѓе се поспремни, а некои помалку, но тој во секој случај мора да има одреден вид сидро кое ќе го поврзува со сегашноста и со него самиот онаков каков што е - за да биде способен да доживее макар и мало делче од она што мора да го доживее."

"Значи, на некој начин, би требало за него да се грижат другите луѓе..."

"Други луѓе на кои им веруваш и кои знаат дека треба да се грижат за тебе и кои нема да дозволат струјата да те однесе и да потонеш. Тоа е, како да кажам, само прашање - гледаш, јас мислам дека целата таа работа со доживувањето - е прашање на градење на сопствениот дух. Се сеќавам - да земеме еден обичен пример - кога прв пат запловив на море бев шеснаесетгодишно момче и тргнавме кон северот на Русија и доживеавме навистина страотни бури и морето се прелеваше преку палубата и бродот страотно се нишаше немаше храна, а никогаш во животот не бев доживеал такво нешто. Зашто никогаш не сум бил ниту во интернат, секогаш сум бил дома, секој ден одев на училиште и никогаш не бев бил далеку од мајка ми. И ненадејниот удар од овој груб живот кој во мене предизвика неверојатен страв беше малку повеќе одошто во тој момент можев да поднесам - и... но тогаш, постепено, колку што повеќе влегував во таквиот живот толку повеќе, на почетокот, се обидував да бидам - да се правам храбар. Тогаш постепено почнав да се справувам со тоа и понекогаш ме тешеше фактот дека другите тоа сосем добро го поднесуваа, живееја во таа... како да кажам...средина и се чинеше дека ништо не им недостасува. Тие не сочувствуваа со мене, таму никој за никого нема сочувство, и човек е препуштен сам на себе и на сопствените можности да се соочи со ситуацијата. Јас се соочив со неа и секако, кога сега гледам наназад на тие години се сеќавам дека понекогаш, кога страшните бури ќе ми втераа страв во коските... а честопати подоцна мислев кога проаѓав низ такви бури дека сум сремен да се носам со нив - дека тоа го знам од искуство - и често во мислите се враќав на она време кога бев момче, кога прв пат запловив на море, онаа прва недела, зашто во таа прва недела минавме низ онаа страшна луња, ветер, кога сета бродска кујна

беше збришана, кога веќе немаше храна и сé беше влажно - и бродот се нишаше и навистина се закануваше опасност од бродолом итн. - мислев дека тогаш бев обземен со страв просто затоа што не бев спремен да се соочам со сето тоа. Ми се чини дека не можам поблиску од ова да опишам како се чувствував тогаш - кога ненадејно се соочив со ... тоа огромно искуство...

Мислам дека оние... десет дена или колку веќе беа додека поминував низ тоа - дека тоа секако ме турна малку напред. И се сеќавам кога излегов од болница, а таму бев сé на сé околу три месеци - кога излегов - одеднаш почувствував дека сé е многу, многу постварно отколку што било кога и да е. Тревата беше позелена, сонцето сјаеше посветло, луѓето беа поживи, можев да ги видам појасно. Можев да видам лоши работи и добри работи и сето тоа. Бев многу посвесен."

Има многу нешта во ова и слични доживувања за кои е преку потребно да се пишува. Но ќе се ограничам на неколку важни работи.

Не можеме веќе да тврдиме дека таквото патување е болест што треба да се лекува. Наспроти тоа, самицата со обложени ѕидови сега е застарена и ја заменуваат "усовршени" постапки на лекување.

Кога би можеле престанеме да се лажеме самите себе, би виделе дека таквите "лекувања" (електрошокови, средства за смирување, длабоко ладење - па дури и психоанализата) се начин да се сопре одвивање на овој след.

Зарем не можеме да согледаме дека ова патување не е она што треба да го лекуваме, туку дека тоа е само по себе природен начин на исцелување на нашата сопствена, запрепастувачка отуѓеност што ја нарекуваме нормалност?

Некогаш луѓето намерно тргнувале на такво патување.

Или кога ќе согледале дека, сакале-не сакале, тргнале на такво патување, биле полни со благодарност како да им е укажана посебна милост.

Уште и денес некои луѓе тргнуваат на пат. Но веројатно повеќеминатa се чувствуваат исфрлени од "нормалниот" свет така што се ставени во неодржива позиција. Таквите луѓе не се ориентираат во географијата на внатрешниот простор и време и без водич веројатно брзо ќе заталкаат.

(...)

Би можеле да се надеваме дека општеството ќе создаде места чија првенствена намена би била да им се помогне на луѓето да поминат низ бурните периоди на таквото патување. Но поголем дел од книгата покажува зошто тоа е малку веројатно.

Во оваа особена форма на патување насоката која се зема е назад и во, зашто одамна почнавме да одиме долу и надвор. Тие ќе речат дека назадуваме, се повлекуваме и ја губиме врската со нив. Точно: пед нас е долг, долг пат да се вратиме и да ја воспоставиме врската со стварноста која одамна сме ја загубиле. А бидејќи тие се човечни, загрижени за нас, па дури и нé сакаат, и бидејќи се многу исплашени, ќе се обидат да нé излекуваат. Можеби ќе успеат. Но сé уште има надеж дека тоа нема да им појде од рака.

The Politics of Experience

избор и превод Венка Симовска

Morton Schatzman
ЛУДИЛО И ПОУКИ

Ти најсакана Вистино и Убавино и Правдино: јас поради тебе велам дека е добро и човечно да се сакаат овие работи. Но во своето срце се смеам на твојата љубов. Сепак, не би дозволил ти да ја видиш мојата смеа. Би се смеел во осама.

Мој пријателе, ти си добар и внимателен и мудар: не само тоа, ти си совршен - и јас, исто, зборувам со тебе мудро и внимателно. И сепак, јас сум луд. Но го прикривам моето лудило. Би бил луд во самотија.

Мој пријателе, ти не си мој пријател, но што јас да сторам за да го разбереш тоа? Мојата патека не е и твоја патека, а сепак чекориме заедно, рака под рака.

Халил Џибран, "*Лудакот, неговите приказни и песни*" *(1963)*

Логично е да се верува дека општеството кое ги гледа луѓето како "ментално болни", ги нарекува "ментално болни" и ги третира како "ментално болни", со овие постапки *ја поттикнува* состојбата што самото ја нарекува "ментална болест".

Луѓето во група го етикетираат однесувањето што ги крши групните норми како злосторство, криминал, злонамерност, грешност, себичност, незрелост, глупост, идиотизам, рамнодушност итн. Развиваат критериуми за да пресудат кое однесување ги крши правилата, а потоа и како да го наречат таквото однесување. Тие не можат да употребат ниту една од овие етикети за индивидуи коишто постојано ги кршат правилата. Човекот во некои други времиња и простори ваквото однесување го припишувал на магија, обземеност со духови или демони. Денес, човекот на индувстриското општество истото однесување го гледа како "симптом" на "ментално заболување".

Луѓето во западната култура креирале правила со кои се дефинира што во универзумот ќе биде посматрано како реално или нереално и како внатрешно или надворешно. Ако човекот го гледа реално тоа што велат дека мора да го гледа како нереално, или *vice versa*, или како внатрешно тоа што велат дека мора да се гледа како надворешно, или обратно, и ако дава аргументи за валидноста на своето гледиште што се сметаат за абнормални (или воопшто не аргументира) сигурно ќе го прогласат за "ментално болен". Западното општество ги именува психијатрите за експерти кои испитуваат некои негови членови, за да утврдат дали ги кршат оние правила за чие кршење можат да бидат наречени "ментално болни".

Традицијата на научната медицина го учи докторот да одржува дистинкција меѓу неговиот морален однос кон заболената личност и не-моралниот објективен однос кон нејзината болест. Но, *моралните* гледишта на западното општество јасно му одредуваат на психијатарот кои личности смее да ги дијагностицира како "ментално болни" и кои може да ги третира. Психијатарот, особено ако работи во ментална болница, е притиснат од постоечкиот морал и општествените правила. Тој мора да го негира тоа, ако сака да верува дека се согласува со принципите на научната медицина. Иако гледа "патологија" во однесувањето

што ги крши правилата, *бидејќи* ги крши правилата, тој тоа не го признава, и најчесто не признава дека воопшто ја поврзува дијагнозата со кршење некакви правила. Ако работи во ментална болница, тој им наметнува правила на "пациентите", наградува за покорност и казнува за непокорност, а овие активности ги нарекува "третман". Во понапредните душевни болници, ги поучува пациентите како да мислат, чувствуваат и се однесуваат "соодветно", нарекувајќи го тоа "терапија". Овие маневри создаваат збрка кај многу пациенти и кај нив предизвикуваат "абнормални" одговори, што за психијатрите претставува уште еден доказ за нивната "ментална болест".

Многу "ментални пациенти" отсекогаш ја разбирале оваа ситуација. Дури сега тоа почнаа да го прават и некои научници ви општествените науки, психолози и психијатри. Роналд Д. Леинџ, Арон Естерсон и Дејвид Купер се психијатри од Англија кои што ја воочија потребата за создавање алтернатива на традиционалната ментална болничка нега. Дејвид Купер водел луѓе на надгледување во една душевна болница близу Лондон за да ги испита нивните премиси на однесување и смени многу од вообичаената пракса. Филаделфиската асоцијација* чии што основоположници се Леинџ, Естерсон и Купер, се организираше во неколку самостојни домаќинства во Лондон, во кои луѓето (најмногу од нив пред тоа биле дијагностицирани како "ментално болни") живееја надвор од менталноздравствениот систем. Тие повеќе личат на хипи-комуни отколку на некое, макар и најлиберално, ментално-болничко одделение. Откога ќе ги објаснам причините за постоење на овие институции, ќе ја опишам најголемата од сите нив - "Кингсли Хол".

(...)

Анти-психијатриско одделение

Др. Дејвид Купер, во 1962. година, започна со укинување на хиреархијата во едно одделение во една голема душевна болница близу Лондон. Тој се обидуваше да овозможи поголем степен на слобода во движењето вон вештачките, од конвенционалната психијатрија наметнати улоги на персонал и пациенти. Својот проект го нарече "експеримент во анти-психијатрија".

Персоналот престана да се однесува во рамки на своите ограничени улоги како што е на пример организирање на активности за "пациентите", надгледување на нивната домашна работа во одделението и нивно "третирање". Беа поставени "анти-правила", според кои пациентот сам решава за своето отсуство или присуство на средбите, како и за останувањето надвор од кревет. Под влијание на притисокот од надворешната администрација, персоналот делумно го поврати претходното однесување (во рамки) на воспоставените улоги.

Кингсли Хол *(Kingsley Hall)*

"Кингсли Хол" е име на зграда сместена во источниот крај на Лондон. Беше изградена пред шеесетина години. Составена е од три ката. Во неа можат комотно да живеат околу тринаесет луѓе (секој во своја просторија). Има пространа приземна сала, "соба за игри", трпезарија, дневна соба, две кујни и

---

* *Philadelphia Association Ltd.* е регистрирана како добротворна организација во Велика Британија и САД. Нејзиниот главен интерес е истражување на "менталното здравје", особено на "шизофренијата", како и тренинг и едукација за "ментални болести".

три останати соби кои се користат како соба за медитација, капела и темна просторија за фотографии - вклучувајќи ја и "јавната соба". Кровот е отворен и има градина.

Зградата во минатото често пати била населена или се користела како центар за различни средби. Понекогаш служела и како простор за молитва. Махатма Ганди престојувал во Кингсли Хол за време на посетата на Лондон во 1931. година.

Филаделфиската асоцијација ја изнајми зградата од нејзиниот старателски совет, во Јуни 1965. година. "Заедницата" што овде ја опишувам тогаш се формираше и вклучуваше преку сто индивидуи.* ФА се поврза и со неколку помали заедници што имаа скоро идентична цел со Кингсли Хол. Луѓето во секое "домаќинство" создаваа сопствени правила според кои живееја заедно. Овие "домаќинства" беа дел од значаен социјален експеримент.

Неколку членови на ФА живееја во Кингсли Хол во 1965-1966. Жителите на куќата можеа слободно да бараат совет или помош од нив. ФА финансираше предавања по психијатрија, "анти-психијатрија" и феноменологија во Кингсли Хол и организираше семинари и средби на професионалци од различни полиња.

"Заедницата" беше врска во ланецот на "контра - културни" центри. Во последните три и половина години со станарите на Кингсли Хол се среќаваа различни експериментални театарски групи, научници од Новата Левица, класи од Анти-универзитетот во Лондон, водачи на движењето на "заедниците", *avante-garde* поети, артисти, музичари, танцувачи и фотографи. "Слободното школо од Лондон" таму ја организираше својата прва средба.

Создавачите на "Кингсли Хол" се надеваа дека во "заедницата" ќе ја остварат својата идеја (во зачеток), дека изгубените души можат да се повратат доколку додека минуваат низ лудилото се опкужени со луѓе коишто гледаат на лудилото како шанса да се умре и повторно да се биде роден. Во *Политика на доживувањето* Леинџ вели:

Нема период во историјата на човештвото во кој толку многу се изгубил допирот со природниот *исцелителен* процес, како овој сега, чија последица се луѓето етикетирани како шизофреничари. Ниеден период не ги девалвирал толку, не наметнувал такви забрани и застрашувања против нив, како нашиот сопствен. Наместо душевни болници, вид на услужна фабрика за човечка дегра-дација, нам ни́ е потребно место каде што луѓето кои патуваат подалеку, и последователно можеби се поизгубени од психијатрите и останатите разумни луѓе, ќе можат да го најдат својот пат *понатаму* во внатрешниот простор и време, и повторно да се вратат назад. Наместо *деградирачките* церемонии при психијатарскиот преглед, дијагноза и прогноза, нам ни́ е потребна, за оние кои се спремни (во психијатриската терминологија, тоа се честопати оние кои се на пат кон шизофрен расцеп), *иницијална* церемонија, низ која личноста ќе биде водена со полно социјално охрабрување и одобрување. Психијатарски кажано, бившите пациенти им помагаат на идните пациенти да полудат. (1967, стр. 105).

Кога Фројд ги враќал пациентите (или самиот себе) кон најраните сеќавања, тој открил трауми за кои заклучил дека ги водат нив (или него) кон потиснување на некои делови од сопственото битие. Тој ги разоткривал и ослободувал емоциите со енергијата - претходно закопани и "заврзани" заедно

* Од 1. јуни 1965. до ноември 1968. година, таму живееја 109 луѓе по три дена или повеќе.

со заборавените сеќавања (на настани што се случиле во раното детство и младост). Фројд ги поттикнувал пациентите да се потсетат на своето минато и да ги вратат загубените чувства; со цел повторно да станат една целина. Тој исто така рекол дека знае за делата на луѓето од предисториското време што се одржале како "несвесно" помнење во умот на сите човечки суштества и влијаат врз нивното однесување. Тој никогаш не инсистирал неговите пациенти да се вратат толку назад, далеку пред нивното раѓање, за да се исцелат себеси.

Човечките општества во различни времиња и простори имале доверба во еден "психотераписки" метод кој западниот човек го има заборавено и пригушено: враќање кон Хаосот. За да се излекува, "архаичниот" и "примитивниот" човек се враќал пред искувството на личното минато, пред искувството на своите предци, пред историјата, пред праисторијата, пред времето кога овој свет станал митски; во универзалното вечно време кое претходи на сите почетоци. Тој се дезинтегрирал, или бил дезинтегриран, како личност која постои во историското време и поднесувал психички хаос кој го доживувал како аморфно Битие чија внатрешност е раскината од космогонијата. Неговото повторно раѓање (во постоење) го повторувало создавањето на Вселената од Хаос (види Елијаде, 1960, 1964).

Неколку "враќања" од овој тип се случија во Кингсли Хол. Премногу е рано да се знае дали лекувањето со овој метод е возможно во западната култура, дури и меѓу енклава на луѓе кои дозволуваат тоа да им се случи. "Повторното раѓање" на Мери Барнс (*Mary Barnes*) може да ги охрабри оние кои се спремни за такво искувство.

Мери Барнс има четириесет и пет години. Таа дојде да живее во Кингсли Хол пред три и половина години. Неодамна ми напиша за нејзиното искувство. Еве неколку извадоци.

Во периодот од седумнаесетгодишна до четириесет и двегодишна возраст кога дојдов тука, времето главно го поминував по болници. Една година бев пациент во душевна болница. Преостанато време го поминав во неколку болници, од "страната на персоналот". Бев сестра, а подоцна и негувателка. Кингсли Хол е место каде што искусив вистинско исцелување... Преку искувството на шизофрено распаѓање, дванаесет години пред да дојдам овде, точно знаев што сакав: да одам долу, *назад, пред да бидам родена*, и повторно да се вратам горе.

Таа чувствуваше дека има потреба да се врати во точката од каде што тргнала во погрешна насока, и да се врати назад по друг пат.

Во душевната болница заглавив во моето лудило. Најчесто бев во перници (ќелија полна со нив)... Никој не знаеше зошто - најмалку јас.

Таа излезе од болницата и "некако се држев настрана од болници". "Конечно" дојде кај Р. Д. Леинџ. Тој ѝ вети дека ќе побара место каде што ќе може да го доживее саканото искувството, но сé уште нема идеја каде би било тоа. Мери одбра да "се држи" додека не се најде простор. Поминаа деветнаесет месеци додека Кингсли Хол не беше ставен на располагање. За тоа време таа "се држеше".

По преселувањето во Кингсли Хол го започна долгиот пат на враќање назад.

На почетокот мојот страв беше толку голем што заборавив зошто дојдов.... Одненадеж се сетив: Јас дојдов овде за да се распаднам, да се вратам назад пред моето раѓање и повторно да излезам.

Неколку недели Мери продолжи да ја работи својата работа во болницата (оддалечена еден час одење од Кингсли Хол). Работеше во текот на денот, а навечер доаѓаше овде и "регредираше". Подоцна даде оставка во болницата.

Набрзо, животот ми стана сосема фантастичен. Секоја вечер во Кингсли Хол си ги растргнував алиштата чувствувајќи дека морам да бидам гола. Лежев на подот меѓу моите гомна и течности, ги мачкав зидовите со својот измет. Дивеев и напаѓав низ куќата, или седев врз купот на кујнскиот под. Полусвесна дека полудувам, во мене постоеше ужас за можноста дека нема да знам што правам надвор, подалеку од Кингсли Хол.

Нејзината оставка во болницата беше прифатена.

Темпото растеше. Надолу, надолу, о Боже, ќе се распаднам ли некогаш.

За останатите беше тешко да живеат со неа додека го размачкуваше фецесот по своето тело и по ѕидовите во собата. Нејзината соба беше веднаш до кујната и смрдеата лесно се шириеше. Дали ќе ѝ дозволат да го прави тоа? Дали личноста има право на "смрдлив простор" вон четирите ѕида од неговата или нејзината соба?

Мери престана да јаде цврста храна и посака млеко од шише. Луѓето почнаа да ја ранат. Престана да зборува и долго време едноставно лежеше во кревет.

Во креветот ги држев очите затворени такашто не ги гледав луѓето, но ги слушав.... Единствено допирот беше важен.... Понекогаш моето тело изгледаше разделено, ногата или раката се наоѓаа на другиот крај од собата. Ѕидот стана празен и ми изгледаше дека можам да поминувам низ него како низ голема дупка. Со жива свесност за луѓето, бев физички изолирана во мојата соба, мојата утроба...

Тоа се случуваше пред три години.

Конечно, "се вратив" - бев "препородена". Посакував нова облека, но никако црна (бојата која што пред тоа ја носев)... Излегов надвор од скрамата што ме обвиваше, движејќи се слободно. Открив дека сум одвоена и различна личност од другите.

Оние што ја познаваа беа сведоци дека таа "се врати" назад. Додека беше "долу", започна да слика. Никогаш не го правела тоа пред 1965. година. За да ја создаде својата прва слика, го размачкуваше својот измет со прстите по собните ѕидови.

Минатите три години почна да слика во масло на платно иако сé уште ги користеше прстите. Продаде многу слики и планираше јавна изложба. Создаде

и неколку песни и кратки раскази. Еве го расказот наречен *Шупливото дрво*, што го напиша минатата година.

Постоеше еднаш дрво во шумата кое се чувствуваше многу тажно и осамено, поради стеблото кое што беше шупливо и крошната изгубена во маглината.

Понекогаш маглината толку се згуснуваше што главата ја чувствуваше сосема оделена од стеблото.

Пред другите дрвја, тоа се појавуваше сосема силно, но прилично далечно, па никакво ветре не ги придвижуваше неговите гранки кон нив.

Чувствуваше дека ако се свитка, веднаш ќе се скрши, но сепак растеше понатаму, преморено од стоење исправено.

Така, со олеснување ја дочека снажната бура што го турна на земја. Дрвото беше распукано, неговите гранки раштркани, корењата растргнати, кората подгорена и поцрнета. Чувствуваше зашеметеност и помисли дека главата му е чиста, вон маглината. Чувствуваше како му се исцрпуваат животните сокови и неговото умирање стануваше сé повидливо додека празнината од стеблото зјапаше кон небото.

Останатите дрвја се загледуваа надоле, едвај дишејќи, и воопшто не знаеја дали учтиво да ги потргнат своите гранки или да се обидат да ја покријат празнотијата и црнилото со своето кафено зеленило.

Дрвото стенкаше од сопствениот живот, а се плашеше да не биде задушено од нивниот. Чувствуваше потреба да биде соголено и издадено на ветрот и дождот и сонцето, за да порасне повторно од земјата, цело и кафено.

Тоа знаеше дека од влажноста на дождот ќе пушти нови корења, и од топлината на сонцето ќе распне наоколу нови гранки.

На ветерот неговите гранки се наклонија кон другите дрва и додека нивните лисја шушкаа и шепотеа во темнината и светлината, дрвото се чувствуваше сакано, насмевнувајќи му се на животот.

Не секој што живееше во Кингсли Хол посакуваше или *имаше потреба* да преживее драма со таква јачина. Многумина посакуваа да се ослободат од добронамерното, но погрешно досаѓање на своите семејства или душевните болници. Тие сакаа да живеат во рај каде што ќе можат едноставно да постојат, или да бидат *цу-јан*, преведено како "многу од себе", "спонтани", "ширејќи се одвнатре". (*Watts*, 1958)

За да се разјасни социјалната ситуација, некој мора да претрпи искувство кое е елементарен конституент и нејзин регулатор, а тоа е составено и регулирано од искуството на секој друг во ситуацијата (Леинџ и Купер, 1964 г.). Информациите за *искувството* на живеење во Кингсли Хол се достапни само за посматрачите што живеат во зградата. Замолив неколку личности - жители на Кингсли Хол да поразговараат со мене за сопствените искувства.*

1. Моето прво искувство во Кингсли Хол беше преземање на улога многу различна од било која улога што до тогаш сум ја имал: наместо да бидам некој

---

* Секому од нив објаснив дека планирам да пишувам за Кингсли Хол и дека би сакал да ги вклучам нивните искуства. Сите "насамо" ми зборуваа за сопствените искуства. Ги одбрав токму овие извадоци бидејќи најдобро ги претставуваат погледите што се заеднички за сите.

кој е постојано посматран од другите... ммм... на пример од татковската фигура... Мислам дека најчесто сум бил во позиција во која другите ми кажувале што да правам и некако сум го очекувал тоа;... претпоставувам, барајќи некој вид водство. И тогаш, за прв пат кога дојдов овде *Јас* бев тој што требаше да ги аранжира работите и да донесува одлуки - да ги подготвува работите и да преземе прилично активен дел...

Мислам дека најдобрата работа овде е што *никој не мора да е во право*... Кога си овде, сé поминува - на некој начин. Барам соодветен збор - "прифаќање" на луѓето какви што се, какво што не сум сретнал на ниедно друго место... Тука секој може да направи одреден вид на контакт - вид на разбирање - лесно е да се направи контакт без зборови, имајќи во предвид дека некој однадвор,е ограничен да се увери во таквите размислувања. Има нешто многу единствено во тоа... Не потонуваш во конвенционалности да бидеш учтив или да даваш изјави кои се почитуваат како конвенционална форма на учтивост. Никој не вели: "Приближи се и седни покрај огнот" и "Добро ли си поминавте?" па другата личност да мора повторно да поминува низ денот што поминал... Овде луѓето не го прават тоа. Никој не чувствува обврска да го прави тоа. Јас мислам дека тоа е повеќе чесно. Луѓето не се плашат, ако не сакаат некоја личност - не се плашат ако не се однесуваат пријателски.

2. Вие мора сами да одлучите што ќе правите, бидејќи никој околу вас нема да ви каже што би требало да правите. На најголем број места каде што сум бил, постоеше логиката: или да излезам надвор или да одам на предавања на универзитетот. Ако не се однесував така, некој ќе ме извлечеше надвор и ќе ме прашаше: "Да не си болен?" Сега никој не ми вели дека морам да излегувам надвор и да се мешам меѓу луѓе. Можам сам да одлучам дали сакам да ја напуштам собата. Тука нема надворешна структура, или авторитет, или формално отстапување пред решението дека мора да сториш нешто. Сé зависи од тебе... Овде постојат мали задоволства за мене, како на пример свирење на пијано. Јас сум многу немузикален. Не знам да свирам ниту еден инструмент. Никогаш не сум свирел на инструмент. Овде открив дека можам да го правам тоа: тропав наоколу и создавав звуци. Не се чувствував апсурдно. Исто така, можам и да танцувам. Никогаш пред тоа не сум танцувал пред луѓе. Овде е сосема ОК. Освен тоа, за прв пат во мојот живот, после детството, можам вистински да си играм со друга личност...

3. Главната работа различна од моето семејство и душевните болници кои се потполна спротивност на Кингсли Хол е тоа што овде голем број секакви луѓе доаѓаат да се сретнат и да се обидат заедно да преживеат едни покрај други, да ги преживеат сопствените разлики - да прават врева, намерни несогласувања, да прават работи што ќе ги навредуваат другите - и сé уште да бидат толерирани. Правејќи го ова, можат да станат свесни за другите и за интерефектите што ги предизвикуваат едни на други. Јас сум убеден дека *тоа не се случува во душевните болници*: знам дека не се случува. Таму, (во душевните болници), многу е тешко да се комуницира од било кој аспект, освен во оној дел што луѓето сакаат вие да го играте - па морате да ги научите правилата во нивната шема. Овде наоѓате различни луѓе, можете да се отворите кон нив и да разговарате, да се поврзувате и да градите разбирање. Никогаш една личност не ѝ кажува на друга, што да сака, како да се облекува и јаде... Една од разликите меѓу една безусловна ситуација (Кингсли Хол) и една ограничена ситуација, е

слободата на личноста овде да прави нешто без да се сообразува со моделот според кој другите мислат дека нешто е добро или лошо.

4. Овде секој станува многу чувствителен на важноста што за луѓето го има прашањето: кој ја поддржува многу заводливата мистика за тоа каде е - кој продолжува да се мами самиот себеси. Кога би бил дома, би ми изгледало многу важно тоа што масата за јадење е наместена добро, дека секој го јаде својот колач со вилушка - и дека кај сите овие мали работи постои само една единствена правилност: овој начин на однесување е добар едноставно бидејќи постои....

Отсекогаш сум мислел дека работењето е "добра работа" бидејќи тоа едноставно "е", само затоа што тоа е работење - "а, сите работат, зарем не?" Чувствував дека се подразбира неопходноста од каква било работа, за да се одржувам себе си жив. Како и да е, веќе не верувам во прилично сложеното мистично присуство на неопходноста на работењето - мислам на бесмислената и неисполнувачка работа - која нема ништо со онаа базична физичка неопходност.

Тоа овде го открив, бидејќи овде на многу работи се реагира со поголема чесност. Луѓето со очигледна искреност реагираат на работите што пред тоа ги прифаќале како безусловно вистинити и сигурни... Чувствувам дека оваа вистинита ситуација која претставува *повлекување од социјалната реалност* - добро, од надворешната реалност е возможна. На крај, таа парадоксално овозможува *скоро неизбежно* соочување со *реалноста воопшто*.

Луѓето што живеат веднаш до Кингсли Хол, никогаш нема да им дозволат на тие што се внатре во него, да забораваат дека внатрешноста е внатре во надворешноста, дека имаат различни погледи за тоа што е Вистина и што е Реалност, каде е изворот на Светлината, кој е во Прогонство и кој е во Кралството. Во 23 часот, еден петок навечер, четворица мажи што пијеја во блискиот паб, пробија внатре и почнаа да викаат дека ние сме "лудаци", "зависници од дрога", "тепачи" и "изопаченици" што "смрдат" и "ја обесчестуваат" светата заедница со своето "будалесто" однесување. Госпоѓата од продавницата во близина нé нарече "збирштина од лудаци и хомосексуалци". Децата од соседството го продолжија осумнаесет вековниот обичај да посетуваат лудачко прибежиште за да ги видат жителите. Тие често, самопоканети влегуваа во зградата, разгледуваа и се кикотеа. Момчињата, толку многу пати, со камења ги кршеа прозорците издадени кон улицата, па, една зима решивме да се мрзнеме, наместо да собираме пари за поправка. Децата го отштрафија ѕвончето од предната врата, ја скршија вратата со секира и неколку пати ставаа кучешки глави на подот од приземната сала. Неслогата меѓу луѓето што живеат во зградата и оние вон неа, е во врска со моралот. Сите луѓе донеле заедничка одлука: кои мисли, чувства, постапки, личности и групи ќе ги нарекуваат правилни или неправилни, добри или лоши, нечисти или чисти, вистинити или погрешни, реални или нереални, разумни или неразумни, и така натаму. Западното општество ги испитува луѓето или групи луѓе за да открие дали тие одредени мисли, чувства, случки, луѓе или групи, ги нарекуваат со имиња со коишто се верува дека треба да бидат наречени? Оние што живеат во Кингсли Хол често не ги употребуваат етикетите "коректно", и го знаат тоа. Ако и луѓето од западното општество го прават истото, дали е можно да имаат право на живеење вон менталните

болници? Жителите на Кингсли Хол докажуваат дека е можно. Но, оние што живеат надвор од зградата не се сложуваат со тоа.

Однесувањето на жителите што некои го сметаат за чудно, претставува аларм за луѓето надвор од зградата. Еден дваесетиосум годишен маж кој живее во Кингсли Хол, се шеташе до соседниот паб и до продавницата за кафе, и без да каже ниту збор некому ја испиваше содржината и излегуваше надвор. Ако вратата од некоја куќа беше оставена отворена, тој ќе влезеше и пред некој да го види, ќе седнеше на столче во дневната соба. Никогаш никому не се закануваше, ниту пак закачаше некого, но ги вознемируваше луѓето. Тие му се приближуваа на улица и му даваа небаран совет дека "подобро ќе се чувствува" ако оди во душевна болница. Друг жител ги будеше навечер луѓето од соседната куќа, пуштајќи го касетофонот колку што можеше погласно. Тој го чувствуваше своето тело како да е "умртвено" и откри дека може да му даде "живот" ако пушта гласна музика. Тој не сакаше никого да вознемирува. Кога оние што ги вознемирил се пожалија, тој престана, и се извини.

Жителите на Кингсли Хол повеќе пати се обидуваа да започнат разговор со луѓето од соседството. Чувствувавме дека децата кога ја малтретираа "заедницата" всушност го изразуваа стравот и огорченоста на своите родители кон нас. Еднаш луѓето во Кингсли Хол поканија неколку стотина луѓе од соседството на чајанка, за да им објаснат зошто живеат заедно и да одговорат на било кое прашање. Се појавија само дванаесет луѓе и во тек на сето време не успеаја да ја согледаат целта на "заедницата".

Некои групи од соседството, како на пример групата на "Старите луѓе" и на момчињата, кои редовно се среќаваа во пространата приземна сала, (пред ФА да ја изнајми куќата), продолжија и понатаму со активностите. Еден од домаќините понекогаш свиреше пееше и свиреше на гитара за "Старите луѓе". Додека живеев таму ја издававме салата за неколку шилинга, по едно попладне во неделата на балетска група составена од дваесет девојчиња и нивниот наставник. Тие услуги од страна на "заедницата" создаваа повеќе односи со луѓето што живееја надвор, отколку било кој семинар. Само децата никогаш не престанаа со своето непријателско однесување.

Луѓето што живеат, работат или играат заедно создаваат правила што одредуваат кои делови од нечие тело ќе се доведат во интимност со некои делови од телата на другите. За да знае кои правила да ги применува во одреден случај, секој мора да го знае полот на другите, нивната возраст, нивната брачна состојба, чувствата што ги имаат еден кон друг, дали секој од нив е верен, дали тие кои му се најблиски и најдраги се верни, колку е очигледен за другите нивниот однос итн, итн. Луѓето си забрануваат едни на други да зборуваат за некои од овие правила, дури и да *знаат* дека тие постојат, а покрај тоа, се казнуваат оние што ги прекршуваат. Во ниедно ментално - болничко одделение не е дозволено маж - психијатар да го внесе својот пенис во анусот на машки пациент, иако се сомневам дека многу луѓе во душевните болници воопшто се свесни за ваквото правило или дека некогаш го споменуваат на групните тераписки средби. Споменувањето на правила од овој тип, претпоставувам, ќе биде против правилата на душевните болници, а зборување за овие последниве, ќе прекрши некоја друга група на правила, за кои што никогаш не се говори. Тоа може да е она што некои машки пациенти го посакуваат најмногу, иако може да бидат подвргнати на "лекување", ако го спомнат тоа. Тоа никогаш не се случува и никој не размислува зошто е тоа така, бидејќи е непојмливо во душевна болница да се разгледува темата "што некој друг мисли".

Во Кингсли Хол нема правило што ќе го спречи откривањето на било која тајна, правило кое ќе забрани некои сексуални акти, а ќе дозволи други. Никакво правило не спречува никого да каже: "Ние во зградава се однесуваме *како* да постои правило што им забранува на сите А луѓе да прават *x*, *y* или *z* со сите Б луѓе. Зошто постоиме?" Ова е важно откога студиите за семејствата на "шизофреничарите" покажаа дека овие семејства ги збунуваат своите деца, создавајќи правила што ја забрануваат свесноста за другите правила. Родителите на "шизофреничарите" ги казнуваат своите деца кога не ги почитуваат семејните правила од прв ред, и кога ќе покажат дека знаат за нивното постоење (знаење што ги прекршува правилата од втор ред). (види Хели, 1959; Леинџ, 1968).

Правилата на Кингсли Хол не присилуваат никого да работи за да заработи (ако не сака), ниту пак обврзуваат некого да не работи. Секој плаќа станарина во заедничкиот фонд. Способноста на секого да плати и платежната моќ на "кеш-кутијата" го одредува износот на плаќање. "Заедницата" користи пари од заедничкиот фонд за плаќање храна, греење, струја, поправки и одржувањето на сите соби во зградата, како и за било кое купување за кое ќе се одлучи. Луѓето можат, и ја "претвораат ноќта во ден", или не излегуваат воопшто од кревет ако не сакаат. Жител којшто се обидува да присили друг жител да прави нешто, дрзнувајќи се да претпостави дека тоа е добро за другиот, ќе ги прекрши правилата на групата.

Ако некој сака да живее во Кингсли Хол, мора претходно да ги сретне сите негови жители. Понекогаш го поканuваат да остане на вечера или преку викенд. Може да остане во "заедницата" ако им се допадне или ако ценат дека ќе придонесе за Кингсли Хол. Станарите сметаат дека е најдобро ако постои рамнотежа меѓу бројот на оние што се слободни да се зафатат со секојдневните социјални и економски потреби - да набавуваат храна, мијат садови, рибаат подови, го чистат тоалетот, ја ложат печката, поправаат скршена електрика, плаќаат сметки - и оние што не можат да го прават тоа, или одбрале да не го прават тоа, или пак сакаат да работат само за себе. Луѓето што посегнуваат по бесценетиот Бисер во длабочините на океанот, можат да се удаваат ако некој горе на брегот не го надгледува нивното снабдување со кислород. Тие имаат потреба од други што ќе се грижат за нивните физички барања.

Никој што живее во Кингсли Хол не ги гледа оние што ја вршат работата во надворешниот материјален свет - како "персонал", а оние што не ја вршат - како "пациенти". Ниту еден кастински систем не им забранува на луѓето да се движат слободно од една подгрупа во друга, како што тоа се прави во душевните болници. Ниедна позиција на инситуционализирана моќ не ги подредува сите со инертно неограничено право, со управувачко-покорувачка структура, која делува на тие од "врвот" да ги присилуваат оние што се под нивна власт да присилуваат други што ќе присилуваат трети итн, за да се ограничи слободата на оние од "дното", поради што таа институција постои. Овде никаква организација, никаков закоравен апарат, не наметнува никому потреба да управува со другите, да расподелува одговорности и создава правила. Во Кингсли Хол секој може да преземе обврски во реципрочен однос со другата личност, или другите луѓе, или со "групата". Секој свечено се обврзува на тоа или го раскинува својот завет со иницијатива која потекнува од неговата внатрешност.

Некои посетители се љубопитни кои од станарите биле етикетирани како "шизофреничари" пред да дојдат овде да живеат, а кои станари претходно работеле како "персонал" во душевните болници т.е. биле психијатри, сестри

или социјални работници. Погрешните погодоци можеа да бидат забавни. Гостите понекогаш претпоставуваа за оние што се етикетирани со "шизофренија" дека се вистински лекари и сестри и обратно.

Каде е машинеријата за донесување одлуки? Како се дискутираат предметите, како се разјаснуваат и класифицираат? Како се постигнуваат согласности, а потоа и се извршуваат? "Заедницата" дава различни одговори во различно време. Собирите се најчесто околу маса, или каде и да седнат луѓето кога јадат. Понекогаш се донесуваат одлуки и за време на вечерата. Предмет на разговор може да биде и дека ништо "важно" не се дискутира. Прашањето на смртта и животот на душата се "поважни" отколку дали некој пазарувал, готвел или чистел, но некој мора да ги прави и тие работи, нели? Но кој? Зошто некој би живеел во Кингсли Хол за да прави "само" такви работи? Луѓето понекогаш се сложуваа да се среќаваат во редовни интервали, во одредено време, за да ги споделат сопствените мисли и чувства. Но, може ли автентична средба да биде испланирана ? Најчест случај на среќавање е кога луѓето имаат потреба да се сретнат и разговараат за нешто конкретно.

Кога дојдов да живеам во Кингсли Хол, неколку луѓе медитираа секој ден од 6 до 7 часот наутро. Подоцна, некои од нас се собираа накратко во раните утрински часови, за да дискутираат за соништа од претходната ноќ. Се прашувавме меѓусебе: "дали различни луѓе ги ткаат своите соништа од "дневните остатоци" што потекнуваат од исти случки? Дали едни со други ги преживуваме во текот на денот соништа од претходната ноќ? Или од следната? Не можеме ли да го спречиме меѓусебното доделување улоги во сценариото што го сонуваме кога претпоставуваме дека сме будни? Луѓето го симболизираат "Кингсли Хол" во своите соништа како "ракета во вселената", "камп - илузија насред израелска пувстина", "детска куќа", "дрвена планинска скијачка колиба", "Џекобовото скалило" и "птицата на Синдбад морепловецот".

Развојот на состојбите дозволени во Кингсли Хол не би бил толку слободен во други социјални контексти. Дваесетгодишниот Џозеф, дојде во Кингсли Хол после три години поминати во душевна болница. Тој изјавуваше дека "гласови коваат завера" против него. "Тие" сметаа дека неговите мисли се "лоши" и разговараа меѓу себе дека треба да го осудат и казнат. Тој треба да биде претпазлив сé додека тие го посматраат неговото верување дека тие коваат завера против него.

Џозеф не беше сигурен дали ги халуцинира тие гласови или наслушнува реална завера. Ако гласовите беа "реални", тогаш морале да користат натпросечен начин да ги откријат неговите мисли - како на друг начин гласовите би ги знаеле? И тие мора да комуницирале меѓу себе на необични начини - како инаку тој би ги слушал, но не и гледал. Можеби тие користеле "воздушна контрола". Ако е така, каде се нивните апарати? Тој пресече некои од електричните доводи во зградата и ја прекина телефонската врска за да провери дали гласовите ќе престанат. Провали неколку пати и во собите на другите станари во потрага по таинствената комуникациска апаратура.

Едно утро Џозеф ми кажа дека претходната ноќ имал доживување на "најужасната работа што едно човечко суштество може да си замисли". Го пеплосал "оган" во неподносливи болки.

Следните денови, доцна навечер, тој почна да тропа по вратите од девојчинските соби и да ги буди да му прават друштво за една цигара. Во текот на денот доаѓаше под нивните прозорци и тивко зјапаше во нив. Се закануваше и дека ќе подметне оган во целата зграда.

Луѓето се собираа еднаш дневно да разговараат за неговото однесување. Го поканувавме и него и тој доаѓаше понекогаш. Секогаш си заминуваше по неколку минути и кршеше сé околу зградата. Се сомневаше дека нашите средби беа стапица за свртување на неговото внимание од "вистинската" средба што "тајно" се одржуваше на друго место. Беше ли возможно да се зборува за него без да се прифаќа како вистинита неговата фантазија за "гласовите" што зборуваат за него. Можевме ли да ја негираме заверата, ако тој гледаше на нашите напори за негирање како дел од заверата? Му ја изнесовме *нашата* дилема. Дали неговото однесување ни́ придонесе нешто? Благодарејќи му нему, почнавме да разговараме многу почесто отколку порано. Дали тој поради нас избра да стане жртвено јагне?

Еднаш кога се собравме да разговараме за неговото однесување и нивото на нашата толеранција кон него, тој го стави својот душек на кровот и го полеа со алкохол. Сакаше да потпали оган, но станарите го видоа и го спречија. Кровот е од цемент и никаков оган не може да се прошири. Но тој и понатаму не́ заплашуваше. Можеше да постави оган додека никој не го гледа на место каде што ќе се разгори. Можеше да го доведе во опасност нашиот живот како "заедница", ако дознаеја соседите или полицијата и пожарникарската служба дека човек што ни́ се заканува со пожар држиме надвор од затвор или душевна болница.

Што претставуваше неговото однесување? Вредеше ли ризикот и неприликата во кои што се најдовме додека се обидувавме да го откриеме тоа? Што ќе се случеше со него ако му кажевме да не напушти? Ако ние, кои се обидувавме да го разбереме и да живееме со него, не успевавме во тоа, кој ќе успееше? Одбравме да го продолжиме тој *модус вивенди* и понатаму.

Во позадина на неговото однесување можеа да лежат сексуални фрувстрации. Неговото тело беше "во оган". Тој ги будеше девојките и им нудеше да ја "запалат" неговата "цигара". Чувствуваше дека комуникациите се одвиваат во собите на другите луѓе, а дека тој од нив е исклучен. Ги посматраше девојките низ прозорите. Можеби мислите што "гласовите" ги сметаа за "лоши", беа од сексуална природа. Тој им се спротивставуваше со сексуалното значење на своето однесување. Девојките му велеа дека тој ги нуди со цигара бидејќи нема храброст да ги праша да водат љубов. Мажите му велеа дека не е способен да го згасне оганот на своето тело, бидејќи чувствуваше забрана за мастурбација и секс. Престанаа неговите закани со пожар. Му изложивме дека го ставил нашето трпение пред силен тест и се приближил до прагот на нашата толеранција. Откривме дека со често изложување на нашите чувства кон него ја ладевме ситуацијата, иако не ја елиминиравме потполно.

Свесен сум за клиничките и правните докази за благородното дејство на наметнатите јасни граници што спречуваат вакво однесување уште пред да се појави. Свесен сум и за способноста на луѓето да го препознаат новитетот во дозволувањето тешките ситуации да се развиваат. Нема докази дека традиционалните и вообичаени реакции кон луѓето што кршат правила се најпоучни од сите останати. Џозев ми кажа дека никогаш пред да дојде во Кингсли Хол не му било јасно дека луѓето го праќаат во ментална болница поради неговото застрашувачко поведение. Толку бил самиот престрашен, рече, што не бил слободен да го види нивниот страв, а тие никогаш и не му кажуваа за тоа.

Еден друг станар ми рече:

Секој што живее овде го гледа Кингсли Хол на свој начин... она што е слично кај сите нив... е осуетување или одбивање да го реализираат својот

"идентитет"... заеднички проблем е да се откријат некои внатрешни потреби - и да се најде начин за верување во нив... Потврда на ова е што Кингсли Хол е место, едноставно, каде што некој се соочува со долгото себезаборавање и себеискривување...

Дали "Кингсли Хол" успеа? Небитно прашање: тој не прави штета, тој не лекува. Тој стои тивок, населен со вистински духови; толку тивок, што со даденото време, со дадената среќа, тие ќе можат да го слушнат чукањето на своето срце и да го толкуваат ритмот.

Ја напишав оваа статија во 1969. година. Во заедницата се разговараше дека нема уште долго да постои. Наемот на Филаделфиската асоцијација истекуваше во мај 1970. година. Некои стари станари на Кингсли Хол, предводени од Др. Леон Редлер, оформија нови куќни заедници во Лондон, со слична цел и стил. Со мојот пријател и колега Др. Џозеф Берк и други луѓе (некои од нив живееја во Кингсли Хол), создадовме два центри во Лондон каде што личности во психичка криза ќе можат да живеат и да добијат помош. Ние сме регистрирани како добротворно друштво под името *Arbours Association Limited*.

извадок од книгата
***Laing and Anti-Psychiatry** (1972): Ed. R. Boyers and R. Orrill*
превод: Емилија Георгиевска

Mary Barns

РЕФЛЕКСИЈА

Mary Barnes - живееше во Кингсли Хол неколку години, почнувајќи од 1965 год. Терапевти ѝ беа R.D Laing и J. Berke. Таа беше во состојба на регресија низ која успешно помина, и заедно со Др J. Berke потоа ја напиша книгата Mary Barnes:Two Accounts of a Journey through Madness (MacGibbon ѓ Kee, 1971; Penguin Books, 1973).

Рони (Др Р.Д.Леинџ) ми рече "Она што ти е тебе потребно е анализа дваесет четири часа секојдневно." Јас бев од оние луѓе кои едноставно не можеа да бидат излекувани низ грчевита помош, живеејќи во секојдневни околности. Јас морав да бидам на посебно место, куќа за лудило.

Внатрешната состојба е тоа што е важно. Но само луѓе кои се помалку болни од мене, можат да бидат слободни, целовити во текот на вообичаениот животен курс. Екстремните состојби помагаат да се "однегува", да се открие вистинското јас, но да се оди понатаму во екстремни услови е реткост. Колкумина од оние во затворите, или оние кои физички живеат со семејството во кое се родени, или во мирен манастир, достигнале интеграција, исполнетост, светост? Затоа сме сите ние создадени, и дадено ни е време од овој живот да го достигнеме тоа.

Сепак, никогаш, ниту за момент, ние не "успеваме" самите. Бог, преку другите луѓе, нé води. Тоа е прашање на страдање, но страдањето за многумина од нас значи лудило, а не здравје-светост-исполнетост. Одиме од лажно јас, низ лудило, кон здравје.

(...)

Реткост е за една етаблирана заедница да се прилагоди себеси кон потребите на таквите луѓе, и ако овие луѓе и биле на психотерапија, со сите големи емоционални пресврти што таа ги носи, веројатно е невозможно тие да се вклопат во таканаречените "здрави" животни околности.

Мошне "заплеткана" личност не може да биде ослободена без да ѝ биде дозволено екстремно однесување.

Регресијата е сигуроносен вентил.

Играњето, рушењето, врескањето, цицањето, мокрењето во гаќи, лежењето гол, сé се тоа начини да се пушти лутината во телото, без тоа (телото) да биде повредено.

Лежењето во болна положба, бидувањето сам цел ден, телесната болка, постењето и изолацијата, и сите религиозни правила на сите религии низ вековната пракса, не се можни, во најмала рака не на почетокот, за луѓе кои се многу заплеткани, како што бев јас. Ним мора да им се дозволи, тие мора да се поттикнат да бидат толку "бебиња" колку што сакаат и да бидат емоционално преодгледани додека да бидат во состојба да земат учество во она што може да се нарече повеќе "спиритуално" ниво на развој. Исто како што на едногодишно дете не му даваме седативи или не го седнуваме на колена да медитира, не можеме да имаме повисоки очекувања од една личност во лудило. Во спротивно, постои опасност само да ја протресеме (модерен начин да се стори тоа се електрошоковите) или да го шутнеме во витрина (хроничните оддели на менталните болници). Личноста мора да биде прифатена и разбрана како бебе - и мора да ѝ биде дозволено да живее на тој начин, да го проживее тоа.

Таа смртно копнее да биде сакана, посакувана, прифатена. Таа мора во себе емоционално да го прифати, да го почувствува сиот бес, сета болка од минатото, да мине низ периодите на умртвеност во кои воопшто ништо не може да почувствува, да биде зелена од завист и да мрази поради љубомора. Сепак, таа мора да биде сакана, потполно, таква каква што е, како што се сака бебе.

Исто толку важни колку и разбирањето, се довербата и љубовта. Како што мајката го "познава" своето бебе, така другиот човек може да ја "познава" личноста. Непосредната емоционална реакција не се наоѓа во главата. Таа е во срцето, емоциите се она што се важи. Интелектот и чувствата заедно доаѓаат подоцна. Лудилото е негување, не библиотека. Бебињата цицаат а мајките сакаат. Нека терапевтот се чува од премногу мисли и пишувани зборови (лудилото и неговото разбирање повеќе се налик на контемплација отколку на сува интелектуална активност).

Како "мало бебе" со стегнати очи, лежев "целата" на подот. Сé повеќе беше премногу. Премногу за мојата "целовитост" (подобро беше да бидам "сосема бебе" и интегрирана, отколку да се преправам, да зборувам или да се движам и да бидам расцепена.

Вистината извира од внатре, и живеењето, животот што расте зазема променливи форми и структури за да одговори на потребите на постоењето на личноста. (Освен психотерапевтите, луѓе коишто бев способна да ги "сретнам" во лудилото или да ги "почувствувам" најблиску, беа контемплативните калуѓерки).

Стравот од излегувањето од стегнатата, стереотипна егзистенција во непознатиот за свесноста, одамна заборавен живот, е огромен.

Не инекции и апчиња, туку луѓе кои сакаат и прифаќаат, и знаат како и кога да те остават сам, тоа е она што е потребно. Ако му се даде сонце, растението ќе расте.

Како да се препуштиме, да лежиме, да бидеме носени, да бидеме над зборовите, да лебдиме, е прашање на доверба.

Тоа е доверливиот Бог, низ другиот човек, и не е важно ако таканаречени "грешки" се направени, Бог не нé испушта.

После секоја разурнувачка, потресувачка експлозија, нашиот живот е сé уште тука, поцеловит од порано. Нашата волја е потчинета, но ние сме сé уште слободни, и секој настан е чекор на растеж. Во состојба на лудило, човек е "без зборови"; во допир со "скршената основа" на другата личност, мошне чувствително и фрагилно реагирате или се повлекувате како полжав во својата куќичка. Другиот човек можеби нема поим што е она што го крие, но вие го впивате - како магнет.

Лудилото е прочистување. За да се мине низ него потребен е водич, или, кажано со термините на нашиот денешен свет, психотерапевт. Мора да се мине низ него, не околу, и единствено некој друг може да нé задржи таму.

"Ти си лизгава јагула; колку што повеќе страдаш, толку послободна ќе бидеш" (Др J. Берк) ми велеше.

Кога ќе дадевме сé од себе, ќе добиевме половина, а кога ќе дадевме половина од себе, ќе моравме да дадеме сé.

Џо ме научи многу за ова преку храната. Ако на патот на проаѓање низ лудилото, регресивната состојба на "бебето" од време на време е "прескокната", па по начинот на гледање, чувствување и сл. тоа личи на "мудар стар човек", и допрено е она што може да се нарече мистично искуство, тоа не треба да се

проголта. Тоа е пијалок, освежување, сенковито дрво, прекрасен поглед, пред повторно да се отиде долу.

Минувањето низ лудилото е прашање на вистинска дисциплина и контрола. Така емоциите не́ ослободуваат и не́ служат, наместо да не́ ограничуваат и убиваат. Еден светец го чувствува злото како оган во месо. Многумина од нас повеќе чувствуваат како да не е зло. Нешто е погрешно, ние сме заталкале, сме скршнале од патот.

Чувството на срам, вина што не́ доведуваат до мртвило, го оневозможуваат секое давање и примање на љубов, ја блокираат сета креативност, прават да се чувствуваме како сеништа и ги претвораат нашите души и тела во "живи мртовци" и тоа е многу големо страдање.

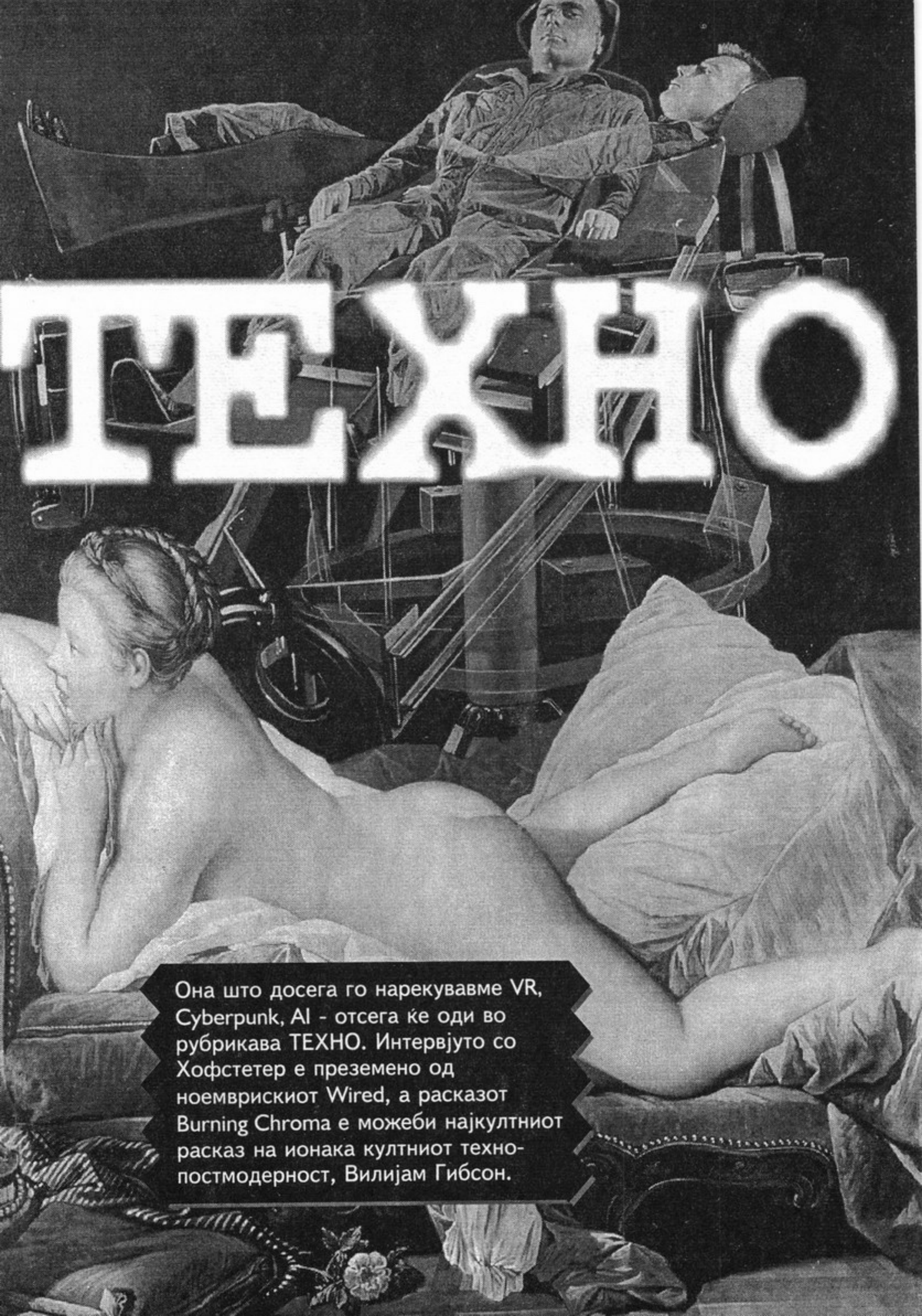
Кога сме тотално заплеткани, чувствата и емоциите не се вистински, скршен е импулсот за бивствување.

За да се одолее, постојат две можности - "врескава агонија" или "жив мртовец".

Да се добие помош за да се направи пауза, да се помине низ лудилото, е мелем.■

извадок од книгата
***Laing and Anti-Psychiatry** (1972): Ed. R. Boyers and R. Orrill*

превод: Венка Симовска



Она што досега го нарекувавме VR, Cyberpunk, AI - отсега ќе оди во рубрикава ТЕХНО. Интервјуто со Хофстетер е преземено од ноемврискиот Wired, а расказот Burning Chroma е можеби најкултниот расказ на ионака култниот техно-постмодерност, Вилијам Гибсон.

Вилијам Гибсон



Како ја запаливме куќата

Превод: Ивица Ивановски

Вилијам Гибсон

КАКО ЈА ЗАПАЛИВМЕ КРОМА

Таа ноќ кога ја запаливме Крома беше жешко. На шеталиштата и плоштадите мушичките самоубиствено налетуваа на неонските светла, но на мансардата на Боби единствениот отсјај доаѓаше од мониторите и од зелените и црвени светлечки диоди на површината на симулаторот за матрици. Го знаев напамет секој чип во Бобиевиот симулатор; изгледаше како обичен Оно-Сендаи VII, "Киберкосмос седум", но толку пати го бев преработил, што тешко би нашле во сиот тој силициум макар кубен милиметар фабрички склоп.

Еден до друг чекавме пред конзолата на симулаторот, внимавајќи на показателот на времето во долниот лев агол од екранот.

- Почни - реков кога дојде моментот, но Боби веќе беше таму, наведнат, уфрлувајќи го со удар од дланката рускиот програм во процепот. Тоа го изведе со одлучна елеганција на клињо кој уфрла ситниш во видео-апаратот, уверен во победата и спремен да постигне низа слободни игри.

Сребрена плима од фосфен ми затрепери пред очите кога матрицата почна да се врти во мојата глава, тродимензионална шаховска плоча, бескрајна и совршено прозирна. Рускиот програм како да потрча кога влеговме во исцртаната карта. Кога некој би бил уфрлен во тој дел од матрицата, би видел бранови од треперливи сенки како се извиваат од малата жолта пирамида која го претставуваше нашиот компјутер. Нашиот програм беше прикриено оружје, создаден да поприми локална боја и да се претстави како итен, приоритетен влез во кој било контекст.

- Честитам - го чув Боби. - Штотуку станавме инспекциска сонда на Комисијата на источната компанија за физија... - Тоа значеше дека летавме низ оптичките влакна со кибернетски еквивалент на пожарна узбуна, но во симулаторот за матрици се чинеше како да летаме точно во средиштето на банката на Кроминте податоци. Сé уште не можев да видам, но знаев дека нé чекаат sидови. Sидови од сенки, sидови од Лед.

Крома: нејзиното симпатично детско лице, глатко како челик, со очи како од дното на некоја Атлантска јама, со студени сиви очи што живееле под некој страшен притисок. Се зборуваше дека самата создава посебни видови рак за оние луѓе кои ѝ се спротивставиле, фантастични, уникатни видови кои убиваат со години. За Крома сешто се зборуваше, ама многу малку убаво.

И затоа ја избришав со сликата на Рики. Рики која клечи во млаз од прашливо сончево светло кое се пробива на мансардата низ челик и стакло; војнички панталони, сандали од розова прозирна пластика, прекрасна линија на грбот додека пребарува по својот најлонски ранец. Ја подига главата и праменот руса коса ѝ го скокотка носот. Се смее, ја закопчува преку градите старата Бобиева окер кошула од излижан памук.

Се смешка.

- Уф, да му се... - рече Боби - штотуку ѝ соопштивме на Крома дека сме барање на Порезното одделение за преглед на сметките и три судски покани на врховниот суд...Чувај се, Џек...

Збогум, Рики. Можеби никогаш повеќе нема да те видам.

Толку е темно во ходниците од Кроминот Лед.

* * *

Боби беше каубој, а Ледот беше негова игра, Лед како ЛЕД, Логички Електронски Детектор. Матрицата е апстрактен приказ на односите меѓу различни системи на податоци. Легалните програмери се вклучуваат во одредени подрачја на своите работодавци и се наоѓаат опкружени со светли облици кои ги претставуваат податоците на корпорациите.

Кули и полиња од податоци се пружаат во безбројниот не-простор на матрицата, сето тоа е договорена електронска халуцинација која го олеснува ракувањето и менувањето на големиот број податоци. Легалните програмери никогаш не ги гледаат sидовите од Лед зад кои работат, сенчестите sидови кои ги сокриваат нивните операции од другите, од уметниците за индустриска шпионажа и муваторите како Боби Квајн.

Боби беше каубој. Боби беше провалувач, крадец кој го испитува продолжениот електронски нервен состав на човештвото, шумечките податоци и бројки во населената, еднобојна, непросторна матрица каде што единствени sвезди се густите купишта информации, а далеку горе светлат корпорациските галаксии и студените спирални краци на воените системи.

Боби беше една од оние младо-стари фаци кои ги гледате како пијат во "Отмениот Губитник", шминка на кафеанчето за компјутерски каубои, кибернетски дилери и муватори. Ние двајцата бевме ортаци.

Боби Квајн и Автоматик Џек. Боби е слаб, блед фраер со темни цвикери, а Џек е тип со опасен изглед и миоелектрична рака. Боби е за софтвери, а Џек е за хардвери; Боби типка по тастатурата, а Џек се бави со работи што можат да помогнат. Така би ви кажале кибицерите во "Отмениот Губитник" пред Боби да одлучи да ја запали Крома. Но можеа и да ви кажат дека Боби почнал да губи во брзина и дека лошо стои со нервите. Боби имаше дваесет и осум, а тоа е прилично за киберленд каубој.

Двајцата бевме добри во она што го работевме, но никако да ја уловиме онаа вистинската главна премија. Јас знаев каде може да се најде права опрема, а Боби си ја сфаќаше работата. Ќе седеше со бела фротирска трака околу челото и ќе удираше по типките побрзо одошто окото може да види, пробиваше низ некои од најлудите Ледови во работата, но тоа се случуваше кога нешто сосема ќе го преокупираше, што значи, прилично ретко. Боби баш и не беше мотивиран, а јас самиот бев морж кој е задоволен што може да плати станарина и да има чиста кошула.

А Боби, тој паѓаше на женски, како тие да се негов сопствен тарот или така нешто; паѓаше на нив како никој друг. Никогаш не сме зборувале за тоа, но кога стана очигледно дека тоа лето почна да губи во својата вештина, сé повеќе време проведуваше во "Отмениот Губитник". Ќе седеше на масата крај отворената врата и ќе ја набљудуваше толпата како се лизга, во ноќите кога мушичките го напаѓаа неонот, а воздухот беше полн со парфем и мирис на набрзина спрчкана храна. Можевте да му ги видите темните очила како преоѓаат преку лицата во минување, и тогаш одлучи дека Рики е таа која ја чекаше, дивата карта која ќе му донесе среќа. Нова карта.

Отидов во Њујорк да го проверам пазарот, да видам каков жежок софтвер има.

Финовото претпријатие има расипан холограм во излогот. МЕТРО ХОЛОГРАФИКС, натпис над црknатите муви обложени со сива прашина. внатре има отпадоци

до колена, складирани крај ѕидовите кои едвај се гледаат од ѓубрето, налегнати полици натрупани со порно-филмови и стари броеви на "Нејшнал Географик".

- Ти треба пиштолче - рече Фин. Тој изгледа како генетски проект на кој му е цел да створи луѓе специјализирани за копање дувла. - Среќен си. Имам нов Смит и Весон, 408 тактички. Има ксенонски проектор под цевката, сфаќаш, батерии во дршката, фрла светлосен млаз со ширина дванаесет цола на педесет метри. Изворот на светло е толку тесен што е невозможно да се забележи. Магија во ноќта.

Пуштив раката да ми падне на тезгата и почнав да тропкам со прстите; сервомоторите во раката почнаа да зујат како уморни комарци. Знаев дека Фин не го поднесува тој звук.

- Сакаш да ја заложиш? - ја допре дуралуминиумската позадина со врв од изгризан молив. - Можеби ти треба нешто потивко? Се држев мирно.

- Не ми треба пиштол, Фин.

- Во ред - рече - добро - и јас престанав да тропкам. - Имам една ствар, а немам поим што е. - Изгледаше невесело. - Ја добив од клинците од потходникот во Џерси минатата недела.

- Фин, кога ти нешто си купил, а да не си знаел што е?

- Мудрецу. - Ми подаде проширен коверт во кој имаше нешто слично на аудиокасета, колку што можеше да се види низ пластичните меурчиња. - Имаа пасош - рече - и кредитни картички и џебен часовник. И ова.

- Сакаш да кажеш дека ја имале содржината на нечии џебови.

Тој кимна.

- Пасошот беше белгиски. Ми изгледаше фалсификуван, па го изгорев. Заедно со картичките. Саатот беше добар, Порше, убава работа.

Очигледно тоа беше некаков воен програм. Извадена од ковертот, стварта изгледаше како шаржер за мала автоматска пушка, обложена со нерефлектирачка црна пластика. На рабовите и аглите светкаше метал; стварта веќе подолго време била во употреба.

- Ќе ти ја дадам евтино, Џек. За љубов на старите времиња.

На тоа морав да се насмеам. Да се добие нешто евтино од Фин слично е на ситуација во која мораш да носиш тежок ковчег десет блокови до аеродромот, а Бог да ти го укине законот на гравитација.

- Ми изгледа руски - реков. - Најверојатно некоја итна контрола на канализацијата во ленинградското предградие. Баш тоа ми треба.

- Знаеш - рече Фин - имам пар кондури постари од тебе. Понекогаш мислам дека имаш исто толку стил како и оние дивјаци од Џерси. Што сакаш да ти кажам, дека е тоа клуч за Кремљ? Твоја работа е да сконташ што е тоа. А јас само ја продавам робата.

Ја купив стварта.

* * *

Бестелесни, свртуваме во Кроминиот дворец од Лед. И брзи сме, брзи. Како да сурфаме на врвот на надоаѓачкиот програм, високо над зовриените системи за откривање на грешки, кои постојано се менуваат. Ние сме сетилни парченца масло што летаат низ сенчестите тунели.

Некаде многу далеку, на мансардата претрупана со челик и стакло, ние имаме тела. Некаде имаме микросекунди, можеби доволно време да се извлечеме.

Ја пробивме нејзината врата маскирани во налози и повици, но одбраната ѝ е посебно наштимана да воочи такви видови службени упади. Нејзиниот најсовршен Лед е сложен така што ги одбива сите барања, налози, побарувачки. Кога ја пробивме првата врата, најголемиот дел од податоците исчезна во срцето на Ледот, зад ѕидовите кои ги гледаме како милји од ходници, лавиринти од сенки. Пет посебни одбранбени појаси им исфрлаа SOS на адвокатските фирми, но вирусот веќе го начна крајниот Лед. Системите за грешки ги голтаат повиците за помош, а нашиот имитаторски потпрограм прегледува сé што не е отповикано со централна наредба.

Рускиот програм најде број во Токио, број кој не се наоѓа на листите, бирајќи ја зачестеноста на повиците, просечната должина на повикот, контролирајќи ја брзината со која Крома ги возвраќа повиците.

- Во ред е, ние сме влезен кодиран сигнал од нејзиниот пријател од Јапонија. Тоа ќе ни помогне.

Јавај, каубоју.

* * *

Боби во женските ја читаше својата иднина; неговите девојки беа знаци на промена на времето и знаеше да преседи цела ноќ во "Отмениот Губитник", чекајќи годишното време да го положи пред него новото лице како карта.

Една ноќ работев до доцна на мансардата, чепкав по еден чип, раката ми беше симната, а прецизниот алат закачен директно за завршетокот на раката.

Боби дојде со девојка која порано не сум ја видел и обично се чувствувам незгодно ако некој непознат ме види како работам со кабли приклучени на тврдите карбонски плочки кои излегуваат од завршетокот. веднаш прийде и ја погледна зголемената слика на екранот и дури тогаш ја забележа мојата алатка како се движи под вакуумски затворената пластична покривка. Ништо не рече, само гледаше. Веќе ми се допаѓаше, така е тоа понекогаш.

- Автоматик Џек, мојот бизнис партнер.

Се насмеа, и ѝ ја стави раката околу струкот, а нешто во неговиот глас ми кажа дека ќе ја поминам ноќта во валкана хотелска соба.

- Чао - рече таа, висока, деветнаесет или дваесетгодишна, и дефинитивно добро опремена. Неколку пеги на носот, очи со боја меѓу темен јантар и бело кафе. Тесни, црни фармерки свиткани до пола лист и тесен пластичен појас, во склад со розовите сандали.

Но сега, кога ја гледам во ноќите во кои сонот тешко доаѓа, ја гледам некаде на работ на големиот град, во чадот, како да е холограм замрзнат во моите очи, во светол фустан кој го носеше некогаш кога ја познавав, во фустан кој едвај досегаше до колената. Голи нозе, долги и прави. Кафената коса прошарана со руси прамени ѝ го сокрива лицето, ветерот дува од некаде, и јас ја гледам како ми мавта за збогум.

Боби изведуваше шоу претурајќи по купот аудио-касети.

- Веќе тргнав, каубоју - реков откопчувајќи ја алатката. Таа внимателно гледаше додека ја ставав раката.

- Можеш ли да поправаш работи? - праша.

- Што и да треба, Автоматик Џек ќе го поправи - штракнав со дуралуминиумските прсти.

Извади мал симстим апарат од појасот и ми ја покажа скинатата шарка на оклопот од касетата.

- Утре - реков.

Боже, боже, си реков себеси додека сонот ме тераше шест ката пониско, на улицата, каква ли ќе биде срекáта на Боби со едно вакво колаче? Да работеа системите на Боби, наскоро ќе се збогатевме. На улицата се насмевнав, се проѕевнав и зедов такси.

Дворецот на Крома се распаѓа, блоковите сенчест Лед светкаат и потемнуваат, јадени од системите на програмерски грешки што фрчат од рускиот програм, се тркалаат од ударите на нашиот централен логички притисок што го разорува и самиот Лед. Системите на програмерски грешки аналогни се на кибернетскиот вирус, саморазмножувачки и голтачки. Постојано ја менуваат одбраната на Крома, ускладени, рушејќи ја и впивајќи ја.

Дали веќе ја парализиравме или некаде ѕвони ѕвончето, трепери црвеното светло? Дали таа знае?

* * *

Фраерката Рики, така ја викаше Боби, и првите неколку недели најверојатно ѝ се чинеше дека сé е нејзино, дека сета таа измешана палета, јасна и светла под неонот, ја чека неа. Само што се беше појавила на сцената и милјите од шеталишта и плоштади станаа нејзини, за моткање, сите продавници и клубови беа нејзини, а Боби беше тука да ја воведе во дивиот, ноќен живот, во зезнатите финеси на мрачното постоење, да ѝ ги објасни сите играчи, нивните имиња и штосови. Покрај него се чувствуваше како дома.

- Што ти се случило со раката? - ме праша една ноќ во "Отмениот Губитник" додека сите тројца пиевме седнати крај една маса во ќошот.

- Летање со змеј - реков - несреќен случај.

- Леташе над житно поле - рече Боби - над местото по име Киев. И така виси Џек во темницата, под ноќното змејче, со педесет кила радарска опрема меѓу колената, а тогаш некој руски глупак случајно му ја отфикарува раката со ласер.

Не се сеќавам како ја сменив темата на разговорот, но ја променив. Уште си умислував дека не ме загрижува Рики, туку тоа што Боби ѝ го прави. Го знаев веќе долго, од завршетокот на војната, и знаев дека се користи со женските како со жетони во играта против времето и градските ноќи; Боби Квајн против срекáта. А Рики се појави токму кога му требаше нешто да го раздвижи, кога му требаше цел. И затоа се нафура на неа, како на симбол на сé што секогаш сакал, а не можел да го има, на сé што имал и не умеел да го зачува.

Не ми се допаѓаше да го слушам додека зборува колку ја сака, а тоа што знаев дека тој во тоа и верува ги правеше уште полоши работите. Беше вистински мајстор во брзо паѓање и брзо опоравување, и тие работи сум ги видел веќе сто пати пред тоа. Баш можеше да си исцрта на цвикерите знак СЛЕДНАТА и тоа со зелени светлечки букви, спремен да го впери во првото интересно лице кое ќе прозуи меѓу масите во "Отмениот Губитник".

Знаев што им прави. Ги претвораше во амблеми, знаци на картата на својот муваторски живот, светилници кои можеше да ги следи низ кафеанските ноќи и неонот. А што друго можеше да му послужи за ориентација? Парите не ги обожуваше заради нив самите, барем не толку за да се лигави за нив. Не го интересираше да

работи за моќ и да доминира над другите; ја мразеше одговорноста која ја носи со себе моќта. во својата вештина имаше малку базична гордост, но тоа не беше доволно за да го фура.

Затоа го фураа женските.

Кога се појави Рики, беше тоа во моментот кога му беше најпотребна женска. Луѓето сé помалку го третираа, а парите во играта шепотеа дека со него веќе не се исплати. Му требаше еден голем погодок, и тоа брзо, затоа што не знаеше никаков друг начин на живот, целиот живот му беше во мување, пресметан на ризик и адреналин и на тоа надприродно утринско студенило кое доаѓа кога секое движење ќе се покаже точно, и кога слаткото купче нечии пари претекува на твојата сметка.

Му дојде време со нешто да се здобие и да исчезне; затоа Рики му се причини повисока и подалечна од било која пред неа, без разлика што беше тука, наполно стварна, човечна, гладна, податлива, прекрасна, возбудена, можеби ѝ беше и досадно, беше секаква - а јас сакав да урлам на него...

Едно попладне, отприлика една недела пред да отидам во Њујорк да го видам Фин, тој излезе. Излезе и нé остави на мансардата да го чекаме поројниот дожд. Половина небо беше засенето со куполата која никогаш не беше довршена, половина небо беше црно и сино од облаци. Стоев кај работната маса, гледав во небото, глупаво од врелото попладне и влагата во воздухот, а таа ме допре, ми го допре рамото и сантиметарот затегната розова лузна која не ја покрива мојата рака. Било кој друг тука да ме допреше, ќе завршеше со скршено рамо или врат...

Нејзе не ѝ го направив тоа. Ноктите ѝ беа црно лакирани, не беа зашилени, туку тркалесто потсечени, а лакот беше само за нијанса потемен од карбонската облога на мојата рака. Раката ѝ се спушти врз мојата, црните нокти се лизгаа по заварените слоеви, сé до анодизираниот зглоб на лактот, до позадината, нејзината мека рака, детските прсти ги опфатија моите, дланката ја притисна на издупчениот дуралуминиум.

Со другата дланка прејде преку фидбек плочките, а целото попладне врнеше, капките тропаа по челикот и јагленосаното стакло над креветот на Боби.

* * *

Sидовите Лед се губат како надзвучни пеперутки направени од сенка. Зад нив е матрицата, илузијата на бескраен простор. Како да ја гледаш снимката на градење на некоја куќа - само што снимката се врти наназад, и уште повеќе е забрзана, а тие sидови се расечени крилја.

Се обидувам да се сетам дека ова место и овој тек се само претстави на нешто, дека не сме "внатре", во компјутерот на Крома, дека сме само поврзани со него, и дека симулаторот за матрици на Бобиевата мансарда ја произведува таа илузија... Централните податоци се појавуваат, изложени и ранливи... Ова е другата страна на Ледот, матрица каква никогаш не сум видел, тоа е она што петнаесет милиони легални оператори го гледаат секој ден и не ни мислат на тоа.

Централните податоци се издигаат над нас како стрмни товарни возови, кодирани со боите за влез. Светлите приоритети, невозможно светли во тоа провидно непостоење, поврзани со безбројни хоризонтали, се детски сини и розови.

Но ледот сé уште сокрива нешто во самиот центар: тоа е срцето на сето богатство на Крома, чистото срце...

Беше доцна попладне кога се вратив од њујоршкото пазарење. Небото не беше баш светло, но на Бобиевиот монитор светкаше дводимензионален приказ на нечии компјутерски одбрани, неонски линии исткаени како некој сецециски килим. Ја исклучив конзолата и мониторот потемне.

Работите на Рики беа расфрлани по работната маса, од најлонските торби испаѓаше облеката и шминката, имаше тука пар црвени каубојски чизми, аудио-касети, и јапонски списанија за симстим ѕвездите. Сето тоа го шутнав под масата, ја симнав раката, заборавајќи дека програмот што го донесов од Фин ми е во десниот џеб од јакната, па морав да плеткам со левата рака додека не го извадив и не го ставив во урарскиот процеп.

Мојата алатка се однесува како рачка на грамофон, онаков што свири на старински плочи, а основата му е под просирен штитник. Она што би бил звучникот на тие стари грамофони кај мене беше дел долг отприлика еден сантиметар. Но тоа не ме интересира додека ги приклучувам каблите на завршетокот на раката - ме интересира зголемувањето, бидејќи црно на бело, ете ја мојата рачичка четириесет пати поголема.

Ја проконтролирав алатката и го зедов ласерот. Ми беше малку тежок, па го смалив мојот сензор за тежина на отприлика четвртина килограм за грам и се фрлив на работа. Под зголемување од четириесет пати работ на касетата со програмот изгледаше како страничниот дел на некој тежок камион.

Ми требаа осум саати да го провалам; три саата со рачката, ласерот и стотина паралелни програми, два саата телефонирање на врската во Колорадо, три саата да го провртам дискот кој можеше да ми го преведе осум години стариот руски технички јазик.

Кириличните алфанумерици почнаа да се тркалаат по мониторот, на половина пат претворајќи се во англиски. Имаше доста празнини, таму каде што речникот налетуваше на специјализирани воени акроними кои ги купив од својата врска во Колорадо, но стекнав некаква слика за тоа што го бев купил од Фин.

Се чувствував како клинец што отишол да купи жилет, а дошол дома со неутронска бомба.

Пак го попушив, си мислев. За кој ѓавол ми е неутронска бомба за улични ситници? Стварчето под штитникот не беше баш за мене. Не знаев дури ни како од неа да се отарасам, каде да побарам купувач. Некој знаеше, но тој некој беше мртов, некој со Порше саат и лажен белгиски пасош, но, во такви кругови никогаш не се мував. Финовите бараби од провинција спукале некого што имал многу тајни врски.

Програмот во урарскиот процеп беше руски воен ледокршач, програм вирус-убиец.

* * *

В зори Боби се врати сам. Јас бев заспал со вреќичка со сендвичи во скутот.

- Сакаш да јадеш? - сé уште поспан го прашав, пружајќи му ги сендвичите. Сонував за програмот, за брановите гладни програмски грешки и имитаторски потпрограми; во сонот, тоа личеше на некое животно, безоблично и лебдечко.

Ги турна сендвичите на страна додека ѝ приоѓаше на конзолата; го вклучи компјутерот. На екранот светна комплицираната слика која ја видов попладнето. Со левата рака го истрив сонот од очите, бидејќи тоа е една од работите кои не

можам да ги направам со десната. Бев заспал обидувајќи се да одлучам дали да му кажам за програмот. Можеби самиот треба да го продадам, да ги задржам парите, да отидам на некое место, да ја прашам Рики дали сака да дојде со мене.

- Чие е тоа? - прашав.

Стоеше во црн памучен дрес, старата кожна јакна му беше префрлена преку рамењата како пелерина. Не се беше бричел неколку дена и изгледаше послаб од обично.

- На Крома - рече.

Раката ми се згрчи, почна да тропка, стравот прејде низ миоелектричните врски и карбонските плочки. Ги испуштив сендвичите, свенатиот зеленчук и светло-жолтите парченца млечен производ ВРЗ неисчистениот дрвен под.

- Наполно си луд - реков.

- Не - рече тој - мислиш дека таа сконта? Не. Инаку веќе ќе бевме мртви. Се уфурав во нејзиниот систем преку тројно сигурниот систем за изнајмување во Момбаса и преку алжирскиот комсат. Таа знаеше дека некој sирка, ама не можеше да го следи трагот.

Ако Крома го следела упадот на Боби во нејзиниот лед, подобро ќе беше да сме мртви. Но, најверојатно тој имаше право, затоа што досега веќе ќе ме собираа од сите страни на Њујорк.

-Зошто неа, Боби? Кажи ми барем една причина...

Крома. Сум ја видел можеби десетина пати во "Отмениот Губитник". Можеби го посетуваше сиромашниот кварт или ја проверуваше состојбата на човештвото, состојба кон која посебно не тежнееше. Слаткото, мало срцевидно лице со пар најлоши очи кои можете да си ги замислите. Изгледаше како четиринаесетгодишна откога ја знаеа луѓето, потполно надвор од нормалниот метаболизам, на некој тежок програм на серуми и хормони. Беше гадна сорта каква што улицата никогаш повеќе не создала, но таа и така повеќе не ѝ припаѓаше на улицата. Беше една од тајфата, член со добра положба во локалната мафија. Се зборуваше дека почнала како дилерка, во времето кога синтетичките питуитарни хормони беа забранети. Но не мораше да продава хормони долго време. Сега беше сопственик на "Куќата на сините светла".

- Квајн, ти си сто насто луд. Кажи ми една нормална причина да ја држиме таа работа на екранот. Треба да се отарасиме од неа и тоа сега...

- Разговарав во "Губитникот" - рече тој симнувајќи ја јакната - со Црниот Мајрон и Свраката Џејн. Џејн знае сé за сексот, и вели дека во тој бизнис лежат сите пари. Се карала со Мајрон дека Крома ги контролира приходите во "Сините светла", а не дека само фигурира за Тајфата.

- Боби, Тајфата - реков - тој збор се користи. Можеш ли тоа да го разбереш? Нема зезање со момците од Тајфата, се сеќаваш? Затоа и сé уште одиме на две нозе.

- Затоа и останавме сиромашни, ортак. - Се наведна во подвижната столица над конзолата, го откопча дресот и се почеша по слабите бели гради. - Но не уште за долго.

- А јас мислам дека нашето партнерство е засекогаш раскинато.

Тогаш ми се насмевна. Беше тоа навистина лудачки насмев, див и сосредоточен, и тој момент знаев дека ни најмалку не му беше грижа за умирањето.

- Слушај - реков - имам нешто пари. Зошто не ги земеш и не одиш со подземна до Мајами, а после да фатиш лет до Монтиго Беј? Ти треба одмор, човече. Мораш малце да се средиш.

- Џек - рече тој, типкајќи по тастатурата - посреден сум од било кога.

Неонскиот килим на екранот затрепери и се разбуди кога во него влезе анимацискиот програм, линиите Лед се плетеа со хипнотичка фреквенција како некоја жива мандала. Боби и понатаму типкаше и движењето се успори; обликот се расточи, стана помалку комплициран и се претвори во алтернација меѓу два јасни облика. Првокласна работа, а јас мислев дека веќе не е така добар.

- Еве - рече - гледаш? Чекај. Еве го. Еве го пак. Тешко е да го забележиш. Тоа е тоа. Се појавува секој саат и дваесет минути, како моментен пренос до нивниот комсат. Би можеле со години да живееме од она што таа им го плаќа неделно во негативни камати.

- Чиј е тој комсат?

- Циришки. На нејзините банкари. Тоа е нејзината штедна книшка, Џек. Таму одат парите. Свраката Џејн имаше право.

И понатаму стоев. Раката престана да ми тропка.

- Па, што направи во Њујорк, ортак? Имаш ли нешто што би ми помогнало да го пресечам нејзиниот Лед. Ќе ни треба сé што можеме да набавиме.

Го гледав в очи, воздржувајќи се да не ја погледнам рачката и урарскиот процеп. Под капакот беше рускиот програм.

Диви карти, променлива среќа.

- Каде е Рики? - го прашав, приоѓајќи ѝ на конзолата, преправајќи се дека ги проучувам облиците на екранот.

- Со пријателите - слегна со рамениците - клинци, сите се уфурани во симстим. - Отсутно се насмеа. - Ќе го направам тоа за неа.

- Ќе размислам за ова, Боби. Ако сакаш да се вратам, не гибај ништо.

- Го правам тоа за неа - рече додека вратата се затвораше зад мене. - Знаеш дека е така.

* * *

Долу, долу, програмот е тобоган низ бледиот лавиринт од сенчести sидови, сивите катедрални простори меѓу посветлите кули. Со полна брзина.

Црниот Лед. Не мисли на него. Црниот Лед.

Многу се зборува во "Отмениот Губитник"; црниот Лед е дел од митологијата. Лед кој убива. Илегален, но зар не сме и сите ние? Некој вид повратно невролошко оружје, а со такво се поврзуваш само еднаш. Како некој одвратен Збор кој го јаде умот од внатре. Како епилептички грч кој трае и трае додека не остане веќе ништо...

А ние тргнуваме во длабочината на Кроминиот дворец.

Се обидувам да се присоберам, бидејќи нагло ми снемува воздух, чувствувам мачнина, нервите ми попуштаат. Страв ми е од студениот Збор кој чека таму долу во темницата.

* * *

Излегов и ја побарав Рики; ја најдов во едно кафеанче со дечко што имаше "Сендаи" очи, а напола заздравените шавови му се шириа како лузни од очните празнини. Таа имаше на масата отворен каталог, од кој од дузина фотографии се насмевнуваше Тали Ишам, девојка со "Зајс Икон" очи.

Нејзиниот мал симстим апарат беше една од работите кои ги фрлив под работната маса минатата ноќ, а го поправив дента по денот кога ја запознав. Поминуваше саати вклучена во него, со контактната трака околу челото како некоја пластична тијара. Тали Ишам беше нејзината омилена ѕвезда и со контактната трака на челото таа исчезнуваше некаде во снимените чувства на најголемата ѕвезда на симстимот. Симулирани стимулуси: светот - или барем неговите интересни делови - како што ги доживува Тали Ишам. Тали леташе во црн Фокер авион преку пустелиите во Аризона. Тали нуркаше во резерватот на островот Тук. Тали се движеше по журките со супербогаташи на приватните грчки острови, каде што малите бели пристаништа се бисерно јасни во зората.

Всушност, таа доста личеше на Тали, истиот тен и јагодици. Ми се чинеше само дека Рики има појака уста. Таа не сакаше да биде Тали Ишам, но копнееше по нејзината работа. Тоа ѝ беше амбиција, да влезе во симстимот. Боби на тоа само се смееше. Затоа таа мене ми зборуваше за тоа. - Како би изгледала со пар вакви? - ќе прашаше, држејќи ја страницата со фотографијата на Тали Ишам и нејзините сини "Зајс Икон" очи до своите жолто-кафени очи. Веќе два пати ги беше оперирала рожниците, но тоа не беше доволно. Сакаше Иконки. Марка на ѕвездите. Многу скапи.

- Уште бараш очи? - ја прашав додека седнував.

- Тигар само што ги доби - рече таа. Ми делуваше уморно.

Тигар беше толку задоволен со своите Сендајки што мораше да се смешка, но се сомневам дека инаку ќе се смееше. Изгледаше вообичаено добро, како секој по седмата посета на хируршкиот бутик; веројатно ќе го помине остатокот од животот однесувајќи се отприлика како медиска ѕвезда на одредена сезона - не баш копија, но не и нешто оригинално.

- "Сендаи", нели? - му се насмевнав и јас нему.

Тој кимна. Го набљудував додека се обидуваше да ме одмери така како што мислеше дека професионалните симстим ѕвезди гледаат. Се преправаше дека снима. Ми се чинеше дека предолго ја гледа мојата рака. - Ќе бидат одлични за периферно гледање кога мускулите ќе зараснат - рече тој, а јас забележав како внимателно посега по шолјата дупло еспресо. "Сендаи" очите се познати по грешките во перцепција на длабочината и незгодите со гаранцијата, меѓу другото.

- Тигар утре заминува во Холивуд.

- А потоа можеби во Чиба Сити, зар не? - му се насмевнав. Не ми го врати насмевот. - Имаш понуда, Тигру? Познаваш некој агент?

- Само проверувам - рече тој тивко. Тогаш стана и си отиде. На брзина се збогува со Рики, но не и со мене.

- На овој клинец очните нерви ќе почнат да му се расипуваат можеби веќе за шест месеци. Го знаеш тоа, Рики? Сендајките се забранети во Англија, Данска, во многу земји. Не можеш да ги надоместиш нервите.

- Еј, Џек, немој да ми држиш предавање. - Зеде една од моите кифли и го грицкаше крајчето.

- Мислев дека сум твој советник, малечка.

- Даа. Па, Тигар не е баш бистар, но сите знаат за Сендајките. Единствено нив може да си ги приушти. Рискира. Ако добие работа, може да ги замени.

- Со овие? - покажав на "Зајс Икон" каталогот. - Тоа стои, Рики. Доволно си паметна да не се впушташ во таков ризик.

Таа кимна.

- Сакам Иконки.

- Ако одиш кај Боби, кажи му да се смири додека не се чуеме.

- Добро. Работа?

- Работа - реков. Но беше тоа лудило.

Го испив кафето, и таа ја изеде мојата кифла. Тогаш ја испратив до мансардата на Боби. Телефонирав петнаесет пати, секој пат од друга говорница.

Работа. Чисто лудило.

Со еден збор, ни требаа шест недели да ја подготвиме провалата, шест недели во кои Боби ми зборуваше колку ја сака. Работев колку што можев повеќе, само да не го слушам тоа.

Поголемиот дел од работата се состоеше од телефонски разговори. Секој од моите први петнаесет посредни разговори создаде нови петнаесет. Барав посебна услуга, за која Боби и јас мислевме дека нужно спаѓа во тајната светска економија и која нема повеќе од пет муштерии одеднаш. Таква услуга никогаш не се рекламира.

Баравме нешто најтешко, пералница на пари способна да исчисти супер камен во готово, да го пренесе и потоа да заборави на тоа.

Ниеден од разговорите не користеше, за најпосле Фин да ме упати на она што ни требаше. Отидов во Њујорк да побарам една одредена справичка, затоа што инаку ќе банкротиравме плаќајќи ги сите оние повици.

Му го изложив проблемот колку што можев позавиткано.

- Макао - рече тој.

- Макао?

- Семејството Лонг Хум. Берзијански брокери.

Имаше и нивен број. - Ако ти треба параван, прашај некого кој е веќе параван.

Семејството Лонг Хум беше толку подмолно што мојот суптилен приод кон проблемот изгледаше како тактичка атомска војна. Боби два пати мораше да лета во Хонг Конг да ја договори работата. Брзо ни снемуваа пари. Уште не знам зошто се согласив на сето тоа; се плашев од Крома, но никогаш толку не посакував да се збогатам.

Се обидував да си речам дека е добра идеја да се запали "Куќата на сините светла", затоа што тоа место беше навистина морничаво - но не ми успеваше. Не ми се допаѓаа "Сините светла"; таму имав минато една ужасно депресивна вечер, но тоа не беше изговор за она што сакавме да ѝ го направиме на Крома. Всушност, делумно се сомневав дека ќе загинеме при обидот. Дури и со овој убиствен програм, шансите не беа на наша страна.

Боби беше задлабочен во пишување на серија команди кои ќе ги уфрлиме во самиот центар на Кроминиот компјутер. Тоа ќе биде моја работа, затоа што рацете на Боби ќе бидат полни додека ќе се обидува да го совлада рускиот програм, за овој да не тргне право во убивање. Беше премногу комплициран за нас да го преработиме, па тој ќе се обиде да го задржи оние две секунди кои ми се мене потребни.

Договорив работа со уличниот штемер, со име Мајлс. Тој ќе ја следи Рики таа вечер кога ќе работиме, ќе ја држи на око и ќе ми телефонира во одредено време. Ако ме нема, или ако не му одговорам на одреден начин, му реков, нека ја грабне и нека ја стави на првиот воз кој заминува. Му дадов плико со пари и порака за неа.

Боби не мислеше на тоа како ќе се одвиваат работите ако зезнеме. Постојано зборуваше колку ја сака, каде ќе одат потоа, како ќе ги трошат парите.

- Прво купи ѝ пар Иконки, човече, таа сака. Сериозно е уфурана во симстимот.

- Ej - рече тој, дигајќи го погледот од тастатурата - нема да мора да работи. Ќе успееме, Џек. Таа ми носи среќа. Веќе никогаш нема да мора да работи.

- Ти носи среќа - реков. - Јас не сум бил среќен. Не се сеќавам кога сум бил среќен. Си ја видел ли својата среќа неодамна?

Не ја видел, а не сум ја видел ни јас. Двајцата бевме презафатени.

Ми недостасуваше таа. Тоа ме потсети на онаа ноќ во "Куќата на сините светла", бидејќи тогаш ми недостасуваше некоја друга. Прво се напив, а после жестоко удрив по вазопресинските инхалатори. Ако женската што стварно ти значи реши да те остави, пијачката и вазопресинот се врвна работа во мазохистичката фармакологија; пијачката те расплакува, а вазопресинот те тера на сеќавање, и тоа стварно се сеќаваш на сé. Клинички, таа работа се користи против старечка амнезија, но на улицата се користи за други работи. И така добив повторно доживување на лошите работи; несреќата е во тоа што лошото го добиваш заедно со доброто. Се сеќавав на сé - на животинската екстаза, што таа рече на тоа и како си отиде без да се сврти.

Не се сеќавам како одлучив да одам во "Сините светла", ни како стигнав до таму, во куќата на тивки ходници, имаше таму и водопад, или беше тоа само холограм на водопад. Имав многу пари таа ноќ: некој добро му платил на Боби за три секунди да отвори нечиј Лед.

Ми се чини дека не им се свиќав на типовите на влезот, ама парите им изгледаа во ред. Морав уште доста да испијам пред да го направам она за што дојдов. Тогаш на барменот му продадов некој штос за прикриени некрофили, па ни тоа не запали. Тогаш некој голем тип упорно ме нарекуваше "воен херој", а тоа не ми се допаѓаше. Ми се чини дека му покажав неколку штосеви со раката пред да се изгасат светлата, и се разбудив два дена потоа во модул за спиење на некое друго место. И седев на тесниот пенлив душек и плачев.

Има и полоши работи од осаменоста. Само што стварта што ја продаваат во "Сините светла" е толку популарна што е речиси легална.

Во самото срце на темнината, во самиот центар, системите на грешки ја параат темницата со вирови светло, прозирните мечови заминуваат од нас, вртејќи се; лебдиме во средиштето на немата успорена експлозија, парченца Лед отпаѓаат засекогаш, а гласот на Боби пристига низ светлосните години на електронската илузија на бездната.

- Запали го тој гад, не можам да задржувам...

Рускиот програм се издига меѓу кули податоци и ги брише боите. А јас го вклучувам домашниот програм на Боби во средиштето на Кроминото ладно срце. Моментниот пренос се вклучува, пулсот на збиената информација шиба право, покрај згуснатите кули на темнината, тоа е рускиот програм, а Боби се бори да ја контролира таа клучна секунда. Сé уште необликуваната сенчеста рака посегнува од темната кула, но предоцна.

Успеавме.

Матрицата се склопува околу мене како оригами.

А мансардата смрди на пот и изгорени спојки.

Ми се причини како да ја слушам Крома како вриска со сиров метален крик, но тоа е невозможно.

* * *

Боби се смееше со насолзени очи. Мерачот на времето во аголот покажуваше дека поминало 07:24:05. Ни требаа помалку од осум минути да ја запалиме.

Забележав дека рускиот програм се растопил во процепите.

Најголемиот дел од циришката сметка на Крома го пративме на дузина добротворни организации низ светот. Имаше таму премногу пари самите да ги запалиме и знаевме дека мораме да ја скршиме, уништиме или ќе ни седне на врат. Земавме помалку од десет посто и ги пративме право кај Лонг Хум во Макао. Од тоа, тие зедоа шеесет посто, а остатокот ни го пратија преку закукулениот дел на хонгконшката берза. Помина саат време пред парите да почнат да пристигаат на двете сметки кои ги отворивме во Цирих.

Гледав како нулите се трупаат зад бесмислената бројка на мониторот. Бев богат.

А тогаш зазвони телефонот. Се јави Мајлс. Скоро ја бев заборавил лозинката.

- Еј, Џек, човече, не конташ...Во што е работата? Со таа твоја девојка, мислам? Има нешто чудно...

- Што? Кажи ми.

- Ја следев, како што ми кажа, секогаш зад неа, а да не ме види. Отиде до "Губитникот", остана малку, а потоа со подземна. Отиде во "Сините светла"...

- Каде отиде?

- На задната врата. "Само за вработени". Ни во сон не би можел да поминам покрај нивните стражари.

- И сега е таму?

- Не е, човече, ја изгубив. Овде е лудница, се чини дека ги затворија "Сините светла", и тоа за секогаш, сто аларми ечат, сите трчаат, цајканите се во тешка опрема... Сешто се случува, разни типови во одела, адвокати, коли со службени таблички...

- Мајлс, каде отиде?

- Ја изгубив, Џек.

- Слушај, Мајлс, задржи ги парите од ковертот, сфаќаш?

- Сериозно? Слушај, стварно ми е жал, јас...

Ја спуштив слушалката.

- Чекај само да ѝ кажеме - зборуваше Боби триејќи се со пешкир по градите.

- Кажи ѝ сам, каубоју. Јас одам да прошетам.

Излегов во ноќта и неонот, пуштив толпата да ме понесе, бев слеп, сакав да бидам само дел на големиот организам, само уште едно од лебдечките делчиња на свеста под небото. Не мислев, само ставав нога пред нога, но наскоро почнав да мислам и сé ми стана јасно. И требаа пари.

Мислев и на Крома. Како ја уништивме, кркнавме, како да сме ѝ го пресекле грклanот. Ноќта која мене ме носеше преку плоштадите и шеталиштата, неа ќе ја лови, а таа немаше каде да се сокрие. Колку ли нејзини непријатели има само во оваа толпа? Колку ли од нив ќе тргнат, сега кога не ги кочи стравот од нејзините пари? И запаливме сé што имаше. Се најде повторно на улица. Се сомневав дека ќе ја доживее зората.

Конечно се сетив на кафеанчето, она во кое го видов Тигар.

Нејзините темни очила зборуваа сé, големи темни стакла со размачкана трага од кармин во аголот на едното стакло.

- Еј, Рики - реков, спремен кога ги симна.

Сини. Тали Ишам сини. Јасно се гледаше натписот по кој се познати, секоја зеница беше опкружена со мали букви ЗАЈС ИКОН, како златни точкички.

- Прекрасни се - реков. Шминката ги прекриваше гребаниците. Бо толку добра работа нема лузни. - Си заработила пари.

- Да. - Тогаш затрепери. - Но веќе нема, барем не на тој начин.

- Мислам дека тоа место веќе не работи.

- Ох. - Лицето ѝ беше потполно мирно. Новите сини очи беа сосема мирни и длабоки.

- Нема врска. Боби те чека. Само што потегнавме добар камен.

- Не. Морам да одам. Знам дека тој тоа нема да го разбере, но морам да одам.

Кимнав, гледајќи ја својата рака како се подига за да ја прими нејзината; таа рака како да не беше дел од мене, но таа се држеше за неа како да е.

- Имам карта до Холивуд. Тигар знае некои луѓе кај кои можам да останам. Можеби ќе отидам во Чиба Сити.

Имаше право за Боби. Се вратив заедно со неа. Не ја разбра. Но таа веќе ѝ послужи на својата цел, што се однесува до Боби, и сакав да ѝ кажам да не жали за него, затоа што гледав дека ѝ е жал. Тој дури не ни излезе во ходникот откако таа си ги спакува работите. И ги однесов торбите и ја бакнав, ѝ ја расипав шминката и нешто во мене се дигна, како убиствениот програм кога се издигна над податоците на Крома. За момент го изгубив здивот и не можев да прозборам ни збор. А таа мораше да го фати авионот.

Боби беше склопчен во столицата пред мониторот, зјапајќи во својата низа од нули. Имаше очила на очите и знаев дека вечер ќе биде во "Отмениот Губитник", проверувајќи ја ситуацијата, чекајќи некој да му каже каков ќе му биде животот. Според мене, нема да му биде многу поинаков. Поудобен можеби, но тој секогаш ќе ја чека новата карта.

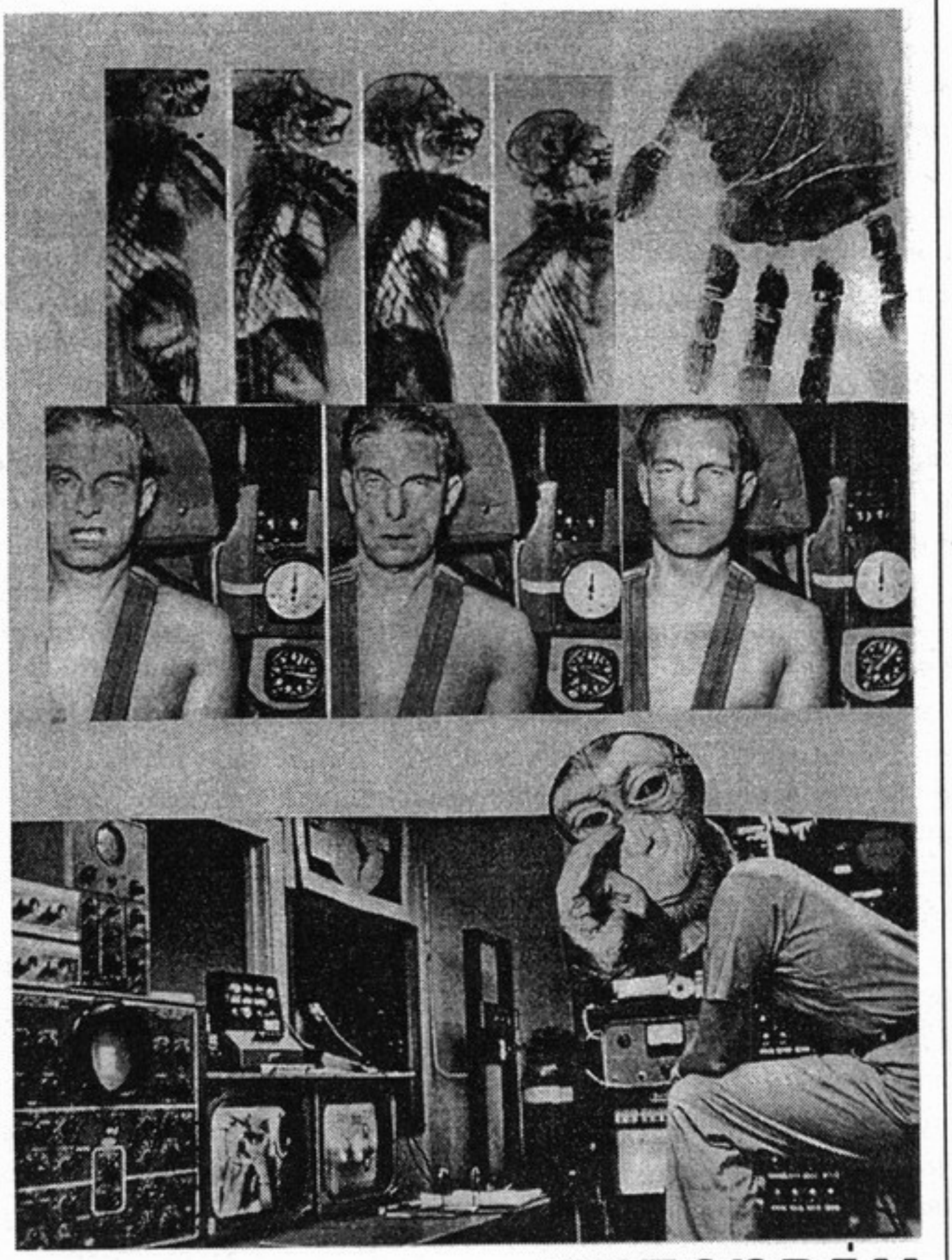
Се обидував да не ја замислам во "Куќата на сините светла", како работи во тричасовни смени, во состојба слична на длабок сон, додека телото и условните рефлекси ѝ се грижат за работата. Муштериите никогаш не се жалат дека се преправа, бидејќи тоа беа вистински оргазми. Но таа ги чувствуваше, ако воопшто ги чувствуваше, како слаби сребрени пламенчиња некаде на работ на сонот. Да, тоа е толку популарна работа, што е речиси легална. Муштериите се распнати меѓу желбата да бидат со некој и желбата да бидат сами, а така таа работа се викала и пред невроелектрониката да овозможи да ги добијат и двете.

Го зедов телефонот и ја побарав нејзината авио-компанија. Го кажав нејзиното право име и бројот на летот. - Го заменува - реков - со лет за Чиба Сити, Да, така е, Јапонија. - Ја турнав својата кредитна картичка во процепот и го отчукав бројот на својата легитимација. - Со прва класа. - Се слушна далечно зуење додека ја проверуваа состојбата на мојата сметка. - Повратна карта, ве молам.

Најверојатно повратната тура ја подигнала во пари или не ѝ ни требала, бидејќи никогаш не се врати. И понекогаш, доцна ноќе, поминувам покрај излозите со постери од најновите симстим ѕвезди кои зјапаат во мене со прекрасните, идентични очи на тие скоро еднакви лица, и понекогаш очите се нејзини, но никогаш, никогаш ниедно лице не е како нејзиното, и ја гледам на работ на тој зовриен град, во ноќта, и таа ми мавта за збогум.

ѿревод: Биљана Црвенковска

Даглас Хофстетер



интервју

ПО АНАЛОГИЈА

РАЗГОВОР СО НАЈЗНАЧАЈНИОТ СОВРЕМЕН ИСТРАЖУВАЧ НА ВЕШТАЧКАТА ИНТЕЛИГЕНЦИЈА, ДАГЛАС ХОФСТЕТЕР, АВТОР НА КНИГАТА "ГЕДЕЛ, ЕШЕР, БАХ"

1979 година Даглас Хофстетер избива во јавноста со една книга толку многу надвор од вообичаеното, која му ја донесува Пулицеровата Награда за прво дело на нејзиниот млад автор. Насловена како "Гедел, Ешер, Бах: Блесокот на Една Генијалност" , *тоа беше еден голем опус од 777 страници преполни со густи дијаграми за повратни врски, духовити параболи за знаењето и интелектуални досетки кои извонредно ги забавуваа математичарите. И сето тоа беше компјутерски подготвено за печат од нејзиниот хакерски автор. Книгата стана бестселер, и во 1980-тите години можеше да се најде на полиците на секој оној кој имаше било каква врска со новите области на кибернетиката, вештачката интелигенција и компјутерската наука - но колкумина ја читаат или пак разбираат барем една третина од книгата, не е баш јасно. Но скоро секој втор автор кој после тоа пишувал во истата област, барем еднаш се повикал на легендарната "Гедел Ешер, Бах".*

Хофстетер, исто ненадејно како што излезе на сцената, исто така и исчезна. Започна да ја пишува книгата додека беше апсолвент и по нејзиниот чудесен и неочекуван успех, тој повторно се врати во лабораторијата и помина години обидувајќи се да ги спроведе своите идеи во реалните системи. Тој одвреме навреме ги објавуваше своите резултати во строго технички списанија, но многу малку пишуваше за верниот лаички читател. Сега, по 15 години, Хофстетер објави уште една значајна книга. Таа е повеќе техничка, но сепак има нота на духовитост. "Флуидни концепти и креативни аналогии: Компјутерски модели на фундаменталните механизми на мислата".

Оние читатели кои се надеваат дека ќе ја најдат досетливоста на "Гедел, Ешер, Бах" *ќе бидат разочарани: оваа книга е вистинска наука. Таа се обидува да ги постави основните кодови на креативноста - како доаѓа до тој креативен пресврт во мислата , без оглед колку мал. Идеите на Хофстетер се, како и обично, толку оригинални и надвор од сите шеми, така што малкумина знаат што со нив понатаму. На свој дискретен начин, Хофстетер е најзначајниот истражувач на вештачката интелигенција на нашето време. Со него разговараше Кевин Кели од списанието* Wired.

W Wired: Присетувајќи се, би можеле ли да ни кажете за што навистина се работеше во вашата прва книга "Гедел, Ешер, Бах"?

▶Хофстетер: Гледам дека многумина не разбраа што книгата навистина се обидуваше да направи. Многумина не гледаа подалеку од насловот. Тие ќе ги прочитаа трите збора - Гедел, Ешер, Бах - и ако знаеја кои се тие луѓе, ќе речеа: "Па ова е книга за математика, уметност и музика".

Она за што навистина беше "Гедел, Ешер, Бах" - и јас мислам дека сум го кажал и повторувал безброј пати - беше зборот JAC, СВЕСНОСТА. Се работеше за тоа како размислувањето произлегува од добро скриените механизми, некаде длабоко, кои тешко дека ги разбираме. Како, не само размислувањето, туку и нашето сознание за самите себеси и нашето сознавање на свесноста, нé одделуваат од другите сложени нешта. Како разбирањето на автореферентноста може да ни помогне во објаснувањето на свесноста за да можеме еден дeн да ја препознаеме во внатрешноста на некои многу комплицирани структури како што е компјутерската машинерија. Се обидував да разберам што е битието, а што душата. Што е тоа што прави свеста да избива од чисти електронски протекувања низ жици.

Но сепак, многумина оваа книга ја сметаа за некаков вид на голема интердисциплинарна палава игра со единствена цел, да забавува. Всушност, забавата беше само шлаг на тортата. Во почеток, книгата беше само за начинот на кој доказот на Геделовата Теорема се протнуваше среде тврдините на Principia Mathematica од Бертран Расел и Алфред Норт Вајтхед. Си помислив, Еве една структура која се обидува да избега од себесознанието, но кога нештата ќе станат доволно комплексни и доволно заплеткани, одненадеж - бум - *тоа* во себе содржи модел за себе. За мене тоа беше трикот кој ја крие свесноста.

Така, во почетокот немаше дијалози, немаше шеги, игри на зборови, ниту пак споменување на Ешер или Бах. Но кога го чукав ракописот, некаде во 1974-та, заклучив дека е напишан во незрел стил. Одлучив да ги вметнам дијалозите и Ешер, така што разиграноста стана второстепен - но исклучително значаен - дел од книгата.

Многумина се сосредоточија само на тие делови и ја сфаќаа книгата како една голема игра. Мојата цел беше книгата да ги поттикне филозофите, луѓето кои размислуваат за умот и свесноста, и само мал број навистина виде што сакав да кажам, но повеќето само го гледаа сјајот. Во тоа време мислев дека сум изгубил многу со пишувањето на една книга како оваа толку рано во мојата кариера, бидејќи никој веќе не ме сфаќаше сериозно.

W Навистина ?

►Секако, претерувам кога велам "никој", бидејќи многу од луѓето на кои им се восхитував од областа на когнитивната наука и философијата ме сфаќаа сериозно. Но повеќето ја карактеризираа книгата како популаризирање или како долго и заплеткано но забавно претставување на Геделовата Теорема, зачинето со еден куп луди работи, како молекуларната биологија, Зен, слики и досетки.

Од друга страна, претпоставувам дека ако философите напишеа "Ова е капитално дело за свеста ", а не кажеа ништо за игрите со зборови, јас сепак ќе бев навреден и нажален. Во било кој случај ќе се почувствував малку оштетен. *(Се смее.)*

Она што книгата навистина го направи беше да заинтересира многу млади луѓе. Стотици луѓе ми пишаа велејќи дека таа ги поттикнала во насока на проучување на компјутерската наука или когнитивните науки или философијата. А тоа е секогаш убаво. Но честопати книгата беше сметана за чисто тропање.

W Дали затоа вашата нова книга, *Флуидни концепти и креативни аналогии* има повеќе сериозен, демек-ова-е-наука шмек?

►Па изгледа дека дојдов до степенот кога, по многу години истражување на ова поле, почувствував дека морам да имам книга која ги опфаќа сите овие теми на начин кој е што е можно подиректен и поискрен. Така, на извесен начин, би можело

да се каже дека се обидував да го побијам она што порано сум го направил. Но, се работи за нешто повеќе од тоа. Јас не ставив претерано многу украси; како и да е, книгата е доволно разиграна.

W Точно: доколку сте се обидувале да бидете сериозен, не сте потполно успешен во тоа! Многу од вашата досетливост сепак продира низ порите на новата книга. Бев задоволен кога го видов тоа, бидејќи мене ми изгледа дека дел од она што сакате да го кажете е дека духовитоста и хуморот се суштински за интелигенцијата.

►Секако дека не можам да замислам интелигенција која не може да го најде хуморот. Еднаш водев една работилница за хумор со група луѓе кои ги познавав долго време. Мислев дека тие ќе разберат што мислам кога велам "хумор". Но, многу од учесниците постојано кажуваа работи како вицеви на национална основа, лизгање на кора од банана и насилство; некого ќе испрскаме в лице и луѓето се смеат. Но тоа не беше она на кое јас мислев.

Она што го нарекував хумор сега го нарекувам "хумор на лизгање", "slippage humor". Знам дека звучи како некој да се лизнал на кора од банана, но не е така. Тоа значи лизгање на концепти. Тоа е интелектуален хумор - хумор заснован на игри на идеи. Можеби е тоа она што би можело да се нарече досетливост - wit - остроумни забелешки. Тоа е оној вид хумор за кој јас најмногу сум заинтересиран.

W Во вашите книги вие редовно споменувате поместувања, флуидност, лизгање и скокови. Постои ваква постојана активност и работите како да скокаат од едно место до друго. Едно нешто кое изгледа дека ги поврзува вашите книги се преместувањата од едно место до друго без непосреден очигледен меѓупремин.

►Тоа е длабоко поврзано со моето гледиште за тоа што е всушност размислувањето. Тоа е способноста да се гледаат комплексни ситуации и да се изостават сите нешта кои не се важни. Да ви дадам еден пример: Некои луѓе на полето на вештачката интелигенција зборуваат за тоа како можеме да гледаме една многу комплексна серија на настани и потоа да ги сумираме, присетувајќи се на некоја поговорка - како што е "Се стркалало грнето - си нашло капаче". Способноста тоа да се направи, да се исфилтрира, да се дојде до сржта - може да изгледа како огромен, речиси произволен скок од едно место до друго. Но соголувањето на небитното ви дава една мала концептуална јатка; тогаш само преминувате кон следната, која е тесно поврзана. Излегува дека следната јатка до која сте дошле ве води во сосема друга област - откако сте ѝ ги вратиле сите неважни работи.

W Значи, ако тој процес се репродуцира во една машина, би добиле нешто многу моќно.

►Но клучното нешто во процесот е чинот на изоставање на неважните работи. За да постигнат компјутерот да го имитира ова, повеќето од моите колеги едноставно на готово му ја даваат на компјутерот сржта на две различни ситуации.Така, откако сржта веќе е тука, понатамошната работа е бесцелна демонстрација.

W Дали ги изедначувате размислувањето и креативноста? Дали тие се истоветни во вашата книга?

►Мојата работа честопати беше потрага по она што ги прави некои умови посебни, а не само обични. Јас сум многу пољубопитен што е она што го прави големо математичкото откритие, големо откритието во физиката или пак некоја добра досетка. Јас сум многу пољубопитен за тоа отколку за обично муабетење со мезе.

Како и да е, сметам дека тие се многу тесно поврзани. Тоа е скоро исто како кога со постоењето на јазикот скокаме во едно мета-ниво на знаењето кое е густо испреплетено со перцептивното знаење за светот околу нас. Штом постои јазик,

концептите се на некој начин автореферентни. Тоа е она што мене ме фасцинира.

W Во вашата нова книга споменувате дека ги отфрлате метафорите кои интелигенцијата ја сфаќаат како потрага по простор. Тоа е интересна идеја, бидејќи во извесна смисла, оваа идеја за простор на состојби е единствената асолна идеја која вештачката интелигенција ја понудила досега. Тоа е една прекрасна метафора за разбирање.

▶Јас не мислам дека зборот *пребарување* е мртов. Повеќе се работи за конотациите кои го опкружуваат. Илјадници луѓе ги посветиле своите животи зборувајќи за формалните и математички начини на пребарување на просторот кој е веќе добро дефиниран. Сé што треба да се прави, велат тие, е да се лови наоколу во тој простор користејќи многу ефикасни, математички оптимални техники. За мене сето ова изгледа толку далеку од темата, така што сега се двоумам дури и да го употребувам зборот *пребарување*. Не постои такво нешто како креација, не постои ниту пак инвенција, постои само *откритие*. Тоа е моето лично чувство.

W Значи, кон каде сте тргнале? Се обидувате ли, главно, да ја разберете човечката креативност? Или, се обидувате да ја реплицирате?

▶Добро, ме фативте во незгодна дилема. Јас сакам, секој компјутерски програм на кој работиме јас и моите студенти да ме воодушеви со својата мудрост. Сакам тој да ги надмудри своите програмери. Но во исто време, ако по десет или дваесет години работа, мојот програм напише одличен роман, направи серија одлични математички откритија, или пак напише многу афоризми, јас би бил многу нажален. Сметам дека човечкиот дух е бесконечно покомплексен од било што што би можеле да направиме за кратко време. И доколку на некој начин сме можеле тоа да го направиме за кратко време, тоа би значело дека ние после сé и не сме толку комплексни и дека сите ние сме се залажувале.

Земете ја на пример музиката. Некои од моите омилени композитори се Шопен, Бах и Форе. Има нешто многу длабоко кај нив. Или, земете ја Били Холидеј, кога пее со некои од нејзините придружници во 1930-тите - кои свират и импровизираат. Сега, ако излезе дека сета таа неверојатна жестина би можела масовно да биде произведена и дистрибуирана на еден чип, тоа за мене ќе ја уништи сликата за нешто многу длабоко и свето за човечкиот дух. Тогаш ќе морам да си ги повлечам зборовите и да речам: "Па, претпоставувам дека сета таа комплексност била само уште еден вид електрично коло што можеме да го направиме". Сакате да напишете нова Бахова музика? Само напишете Б - А - Х, притиснете RETURN и по пет минути ќе имате една цела нова Миса.

Ако беше така, јас ќе бев очаен. Ако такви умови на бескрајна префинетост и комплексност и емоционална длабочина, можат да бидат тривијализирани со еден мал чип, тоа би го уништило кај мене поимот за човечкото кај човекот, за љубовта, за хуморот.

W Но што ако се потребни неколку векови напорна работа за да се направи уред кој ќе може да ги истресе овие работи? И што ако тоа не е чип ами нешто големо како фрижидер. Би ви било полесно?

▶Само ако фрижидерот има емоции комплексни како нашите. Да ви прочитам нешто од *Гедел, Ешер, Бах*: "Програмот кој би можел да произведува брилијантна музика, би лутал сам низ светот, борејќи се за себе низ лавиринтот на животот и чувствувајќи го секој момент од тоа. Тој би требал да ја разбере радоста и осаменоста на свежиот ноќен ветар, копнеењето по саканата рака, недостапноста на далечниот град, болката и опоравувањето по нечија смрт. Тој би требал да ја познава

резигнацијата и уморот од животот, тагата и очајот." Фрижидерот не би можел да биде статичен. Тој би требало да ги добие своите одлики преку животните битки. Преку падови, успеси и социјализирање.

W Дали сметате дека вашето истражување во областа на креативноста ви помогна да бидете уште покреативен?

►Не. Сметам дека тоа ја канализираше мојата креативност во определени насоки. Земете го Фетс Велер - фантастичен џез музичар. Тој едноставно се нурна во џезот. И стануваше толку покреативен колку што подлабоко одеше. Длабоко навлегување во што и да е ве прави покреативен, ако сте веќе креативни. Постојаното брусење на вашите способности постојано ве издига.

Но јас сум малку претпазлив за идејата дека со размислувањето за креативноста може да се чепнат механизмите одговорни за мојата креативност. Некои велат дека со проучувањето на паралелното процесирање, паралелниот хардвер, паралелно ова или она, се развива нова парадигма за мислата која ќе направи да мислиме поинаку. Навистина чудна идеја. Тоа мене ми изгледа исто толку веројатно колку што е веројатно дека тоа ќе ги измени механизмите на нашиот дигестивен тракт. Тие работи не можеме да ги измениме!

W Честопати зборувате за суштината на нештата, како во вашиот обид да креирате програм кој ќе ја кондензира стилистичката суштина на буквата од многу видови фонтови. Вие зборувате за редуцирање на комплексните нешта до нивната срж. Дали сте Платоничар? Дали верувате дека сите нешта имаат суштина и срж?

►Нештата се зависни од контекстот. Но доколку интелигенцијата се јави на некој друг ѕвезден систем и некако стане свесна за ситуацијата за која и јас бев свесен - и мислев дека навистина длабоко ја разбирам - мојот осет вели дека таа далечна цивилизација ќе го сфати истото она што и јас го сфатив. Токму затоа веруваме дека простите броеви ќе бидат откриени и од другите цивилизации.

Верувам во идејата дека интелигентните суштества, каде и да се, кога ќе се соочат со комплексни ситуации, ќе видат слични работи во нив - ако се навистина интелигентни. Животот е таков, така што имаме извесен начин за филтрирање на ситуациите и пронаоѓање на нивната суштина. Добрите интелигенции, оној вид кој добро преживува, веројатно ќе личат едни на други, во таа нивна способност.

W Вашата нова книга зборува за аналогии и се обидува да разбере како нашите умови ги сфаќаат изјавите како "Амстердам е Сан Франциско на Европа." Ако правиме аналогија и кажеме дека Ричард Фрејман е Итар Пејо во физиката, тогаш кој е Даглас Хофстетер? Кој сте вие? Која е вашата улога?

►Хммммм. Претпоставувам дека јас сум оној тип за кого аналогијата е силата двигател зад начинот на кој мислам. И јас успеав да се убедам себеси дека аналогијата е навистина срж на размислувањето - не само за мене туку и за други луѓе истотака. Се обидувам да направам визија за мислата која вклучува - ако не сакате да кажете "правење аналогии" можете да кажете "соголување на неважните работи за да се дојде до сржта на нештата". Чувствувам дека сум открил нешто извонредно важно за она што е размислувањето, и сега мојата мисија е тоа да им го објаснам на сите.

Разговарал: Кевин Кели, уредник во Wired
Wired, ноември, 1995.
Превеле Жаклина Гешпаковска и Георги Стојанов


ERO

ERRO, сликар на претераноста, уште од шеесетите години ни возвраќа една иронична и субверзивна слика на нашиот свет. За овој исландски џин - син на една земја каде луѓето се полу-богови - сé е погодно за употреба, за да се проголта, да се искриви и да се голтне одново: машините, печатот, кинеската пропаганда, американската пропаганда, јапонските еротски естампи, еротско-порнографските стрипови поаѓајќи од Џими Бендеиџ па до Роберт Крамб, Хитлер, Аљенде, Реган и останатите, Бетмен, Супермен, Тин-Тин и неговите браќа... Сé поминува, сите слики, производи, информации што нашиот свет ни ги истура во сé побрз и побрз ритам, минуваат и ќе поминуваат преку Ерo. Во творечки потреси - чии траги ќе останат како врвови во пејсажите на современата уметност - Ерo ни ги враќа сликите, измешани, случајно наредени, во кои моќта, иронијата и особено, непотисливата желба да се "каже" нашиот свет надвладува над онаа тој да се интерпретира. Ја очекуваме, како што тоа го најавува Марк Оже, последната слика што само Ерo, "митскиот сликар", ќе има енергија и смелост да ја создаде во огромна експлозија на смеење: сликата која ќе содржи сé и сите, сликата која ќе ни го даде моментното - неизбежно нечитливо - на светската состојба во Т-времето.

Frédéric Loeb

ERRO - КРАТКА БИОГРАФИЈА

●*1932* Роден е во Олафсвик, Исланд.

●*1949* Академија на убавите уметности, Рејкјавик.

●*1951* Студира сликарство, фрескосликарство и гравура на Уметничката Академија во Осло.

●*1953-1954* Студиски престој во Шпанија, Италија, Германија и Франција.

●*1955-1957* Академија на Убавите Уметности во Фиренца; ги изучува византиските мозаици; реализира повеќе морални мозаици во Рејкјавик.

●*1958* Се сели во Париз.

●*1962* Учествува во хепенингот на J. J. Lebel, *За да се истера духот на катастрофата,* со J. J. Lebel, F. Doufrène, J. Lawreson, Hiquily итн... во галеријата Кордије, Париз. Неговиот прв *Меканифест* е објавен во Венеција. Го започнува својот прв филм, *Гримаси*. Престојува во Русија и Њујорк.

●*1963* Автор на хепенингот *Art Collectors* во галеријата

Сидов во Франкфурт. Учествува во вториот дел на хепенингот *За да се истера духот на катастрофата*. Учествува во хепенингот *Слики-хепенинзи* со J. J. Lebel, D. Pommereule, M. Minujin, во галеријата Кордие, Париз. Учествува на хепенингот *Инциденти* со T. и H. Kudo, Lawrenson... Париз, Музеј на современа уметност.

●*1964* Изложба *Секојдневни митологии* во Музејот на современа уметност, Париз. Учествува во хепенингот на J. J. Lebel, *Колаж,* со C. Schneemann, D. Pommereulle, F. Prado, M. Boyle, A. Nosei итн... во Денисон Хол, Лондон.

●*1965* Автор е на хепенингот *Goldwater*, со A. Nosei, D. Pommereule, C. Richard, итн... Во Американскиот Центар, Воркшоп за слободно изразување, Париз. Учествува на хепенингот на J. J. Lebel *Pseudo-Kini,*со D. Pommereule, F. Pardo, F. Ficher, итн... Сребрена кула, Париз. Учествува на изложбата: *Наративна фигурација во современата уметност*, Галерија Кроз, Париз.

●*1966* Го реализира филмот *Stars*, 14мин, 16мм.

●*1966-1971* Неколку престои во Њујорк, две патувања во Русија. Патување околу светот за 9 месеци. Авторска стипендија за Берлин.

●*1972-1985* Продолжени престои во Тајланд и на Далечниот Исток.

●*1978* Ретроспектива организирана во Рејкјавик. Филм за исландската телевизија, 45 мин, боја. Ретроспективна изложба во Токио.

●*1990-1994* Патување во Виетнам и во Ангкор-Ват, Камбоџа. Донација на голем број слики и на сите свои архиви во полза на Градот Рејкјавик.

Сликарството на Ерo се чини егземпларно за трите екцеси со кои може да се карактеризира современата "надмодерна". Првиот е екцесот на настани што исто можеме да го наречеме забрзување на историјата. Преобилноста на информациите што секојдневно ги примаме ни го дава чувството дека актуелноста од претходниот ден е веќе историска; забрзувањето на настаните се зголемува, линијата на поделба меѓу историјата и актуелноста се брише сé додека не стане нераспознатлива. Ероовото дело толку инспирирано од актуелноста е како природен оддек на тој хаос и на тоа изобилие, и истовремено проверка на нашата меморија и на нашите ориентири: која е датата на "пустинската луња"?

Вториот е екцесот на слики, сликите што ги примаме "турлитава" од четирите страни на светот, по случајноста на приоритетот одреден од одговорните за информации. Авионите одат брзо, сликите уште побрзо. Планетата се стеснува, егзотичноста е мртва. Тука Ерo повторно сведочи, и често тргнува од сликата, ги меша сликите, ги репродуцира, ги трансформира или асоцира, успевајќи на тој начин, на крајот на една спектакуларна серија на електрошокови и кратки-споеви, да ни го пренесе чувството на сите

можеме пак да почнеме освен ако сето она кое претходи го земеме не за извор туку за предмет. Тука лежи, се чини, смислата на "еројскиот" обид. Неговите слики не се ни дискурс за сликарството, ниту слика на сликите, туку, соочени со забрзувањето на историјата(приказната) и на историите(приказните), со непрестајното движење на физија-фузија и распрснувањето-составувањето кое ги афектира културните светови, тие си ја даваат целината за предмет - сосе слики и сликички. Задачата е, се разбира, неисцрпна, но таа си ги дава средствата за тоа да го оствари: систематизација на начините на собирање и на излагање(сериите, скејповите); привилегиран е големиот формат, сликата како елемент на монументалниот или урбаниот декор, патувањето, најпосле и особено, и со него пристапот до еден бескраен корпус од документи, соработка, во различни облици, со други сликари или занаетчии.

(...)

За да се предочи полифонскиот карактер на Ероовото дело би требало истовремено да се употреби метафората на палимпсест (под секоја тема може да се прочита друга) и метафората на кругот (петтиот се враќа, повторно е прв, би рекле парафразирајќи го Нервал).

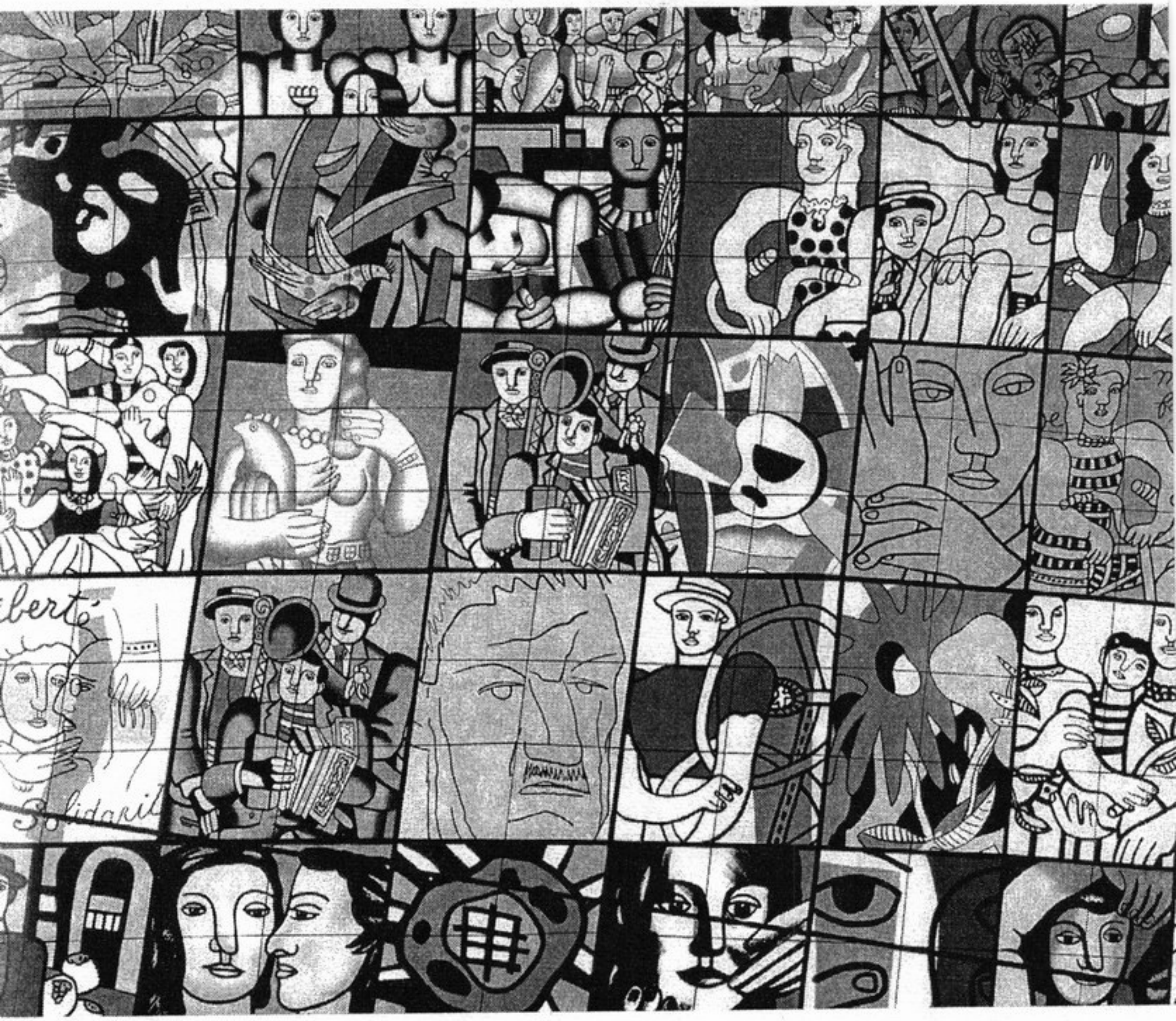
(...)

Зарем еден ден естетиката на ретроспектива нема да го натера Ерo, тоа би било логично, да ѝ ги додаде на својата колекција своите сопствени дела? Така би се изработил еден скејп над скејповите, некаков "ероскејп" каде, сите споени, ако не и помирени, хероите на стрипот, среќните или несреќни ѕвезди на актуелноста, силуетите и делата од сликарството на дваесеттиот век и неколку непознати Јапонци ќе се натрупаат едни врз други во весел панаѓур. Нека ми простат што правам ваков хороскоп во форма на Ероскоп: го предодредувам Ерo на автоканибализмот и му ги припишувам сопствените дела на неговиот незаситен апетит за сликање само за да останам верен на инспирацијата на сликарот и на смислата на делото. Се чини дека токму преку некое природно движење (од историјата на погледот и од погледот на историјата) сликарството на Ерo се изложува и се потчинува однапред на погледот на оној кој го создал и ги мери, од време на време, за сопствено изненадување можеби, акумулираните слоеви. (...)Ероовото сликарство е сликарство на полното и на преполното: тоа се прелива од историјата, ниеден хоризонт не го ограничува и никаков излез не се назира. Но преку самата упорност да ја истроши обилноста на материјалот и на сликите на светот, Ерo го потврдува присуството на еден поглед кој не се покорува на фаталитетот што го репродуцира.

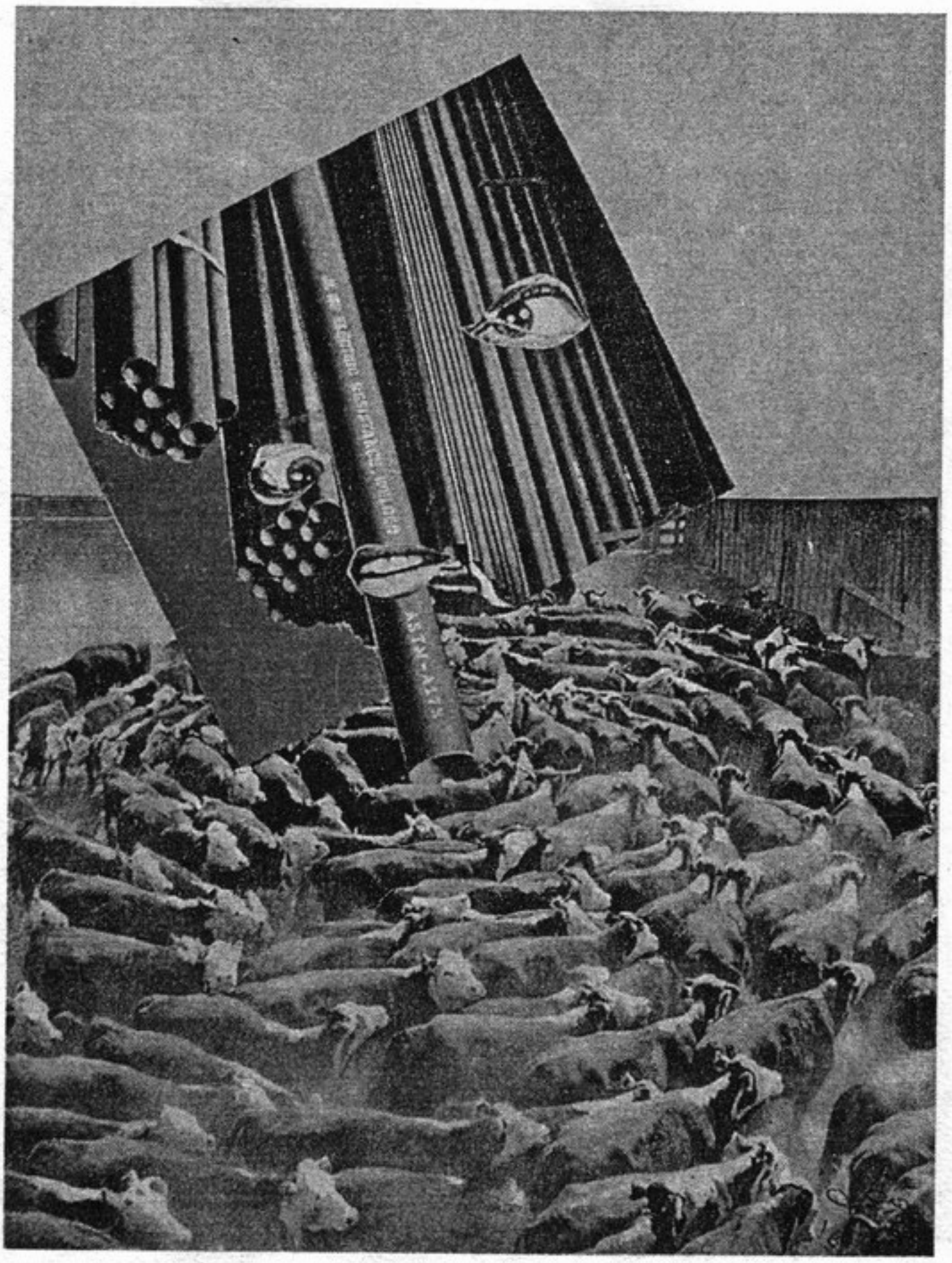
Marc Augé

превод: Деспина Ангеловска

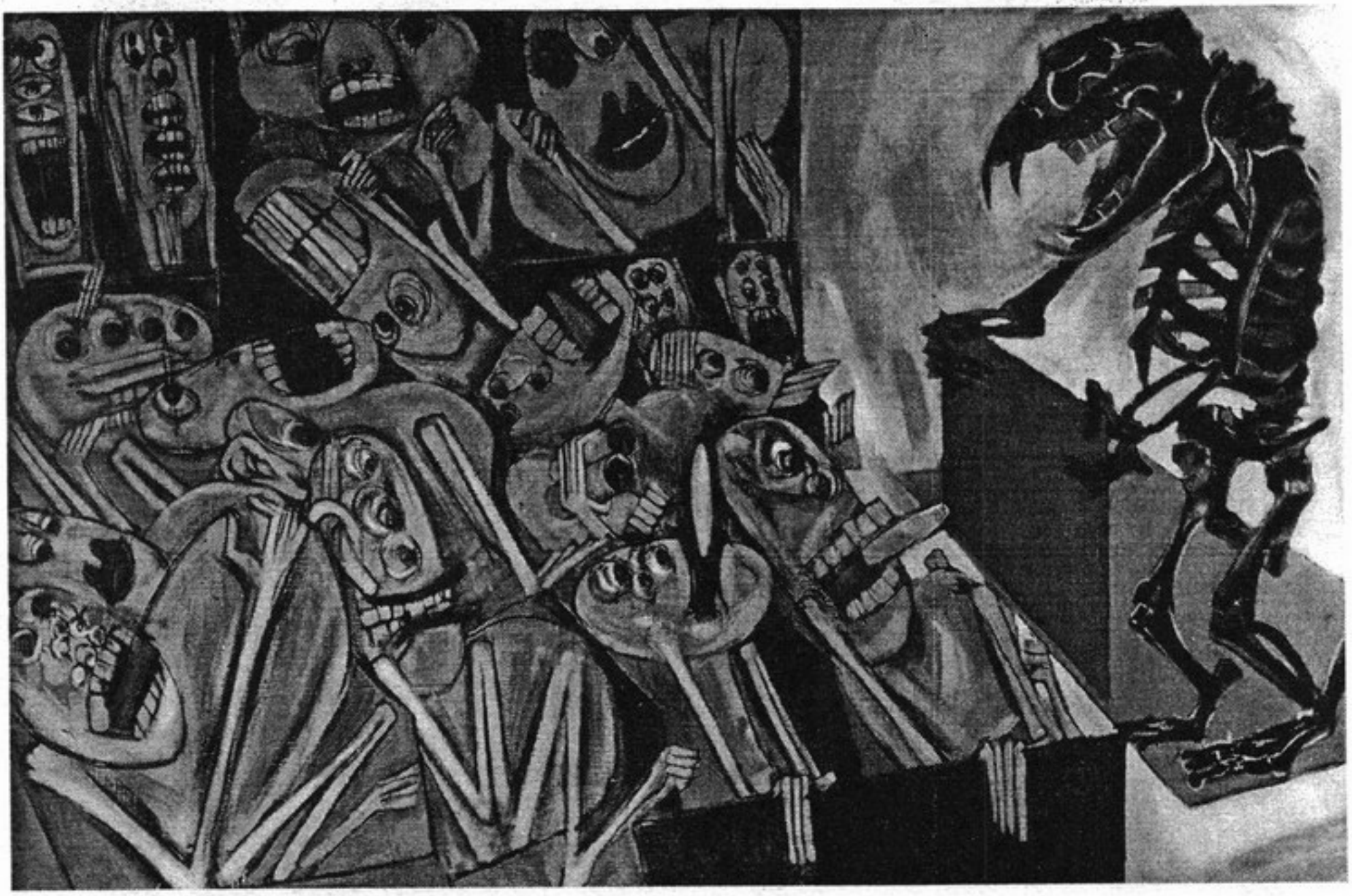
E R R Ó



MAL K A T A L O G

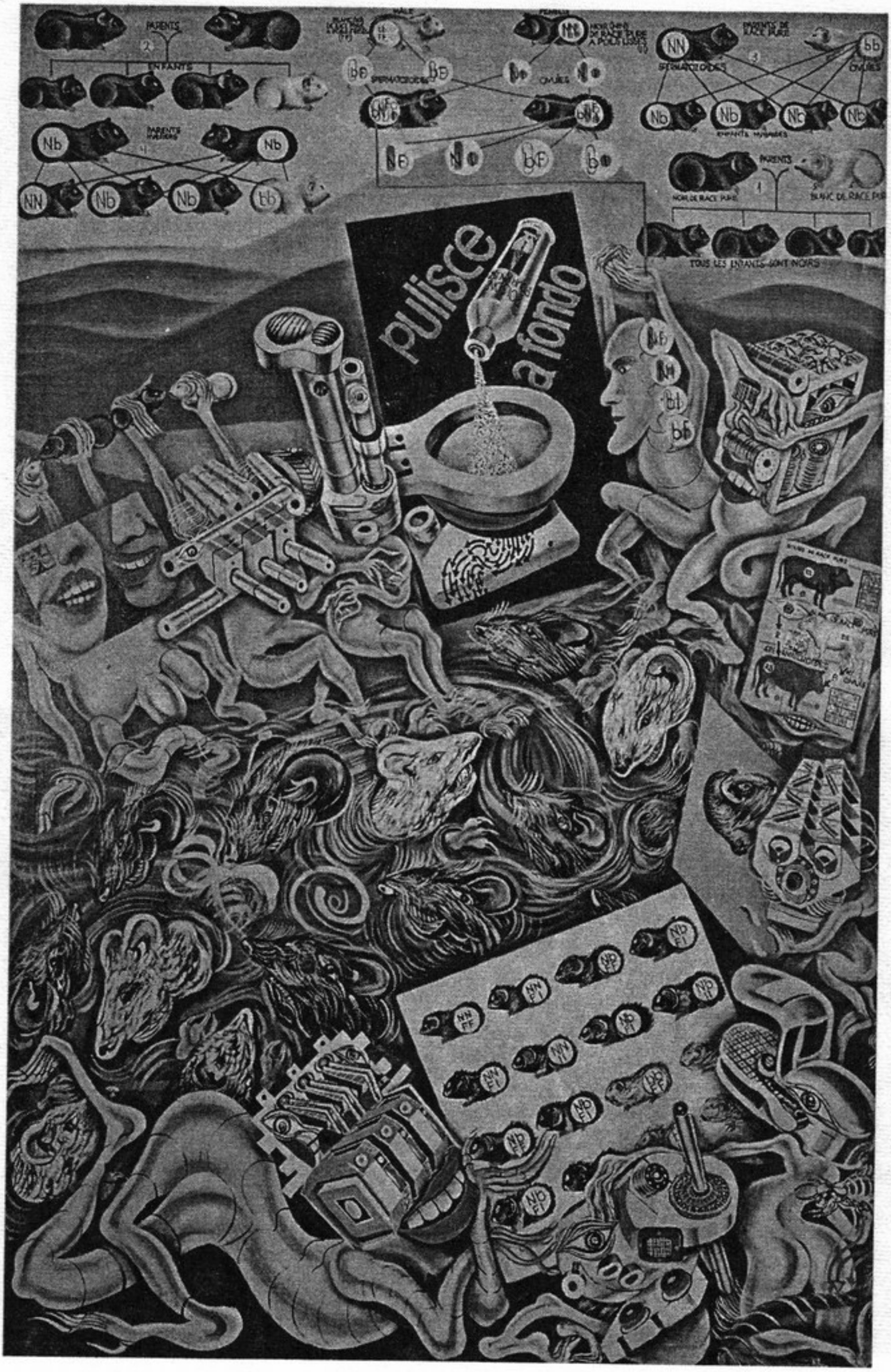


Лабораториска прецизност (32x25) 1958.





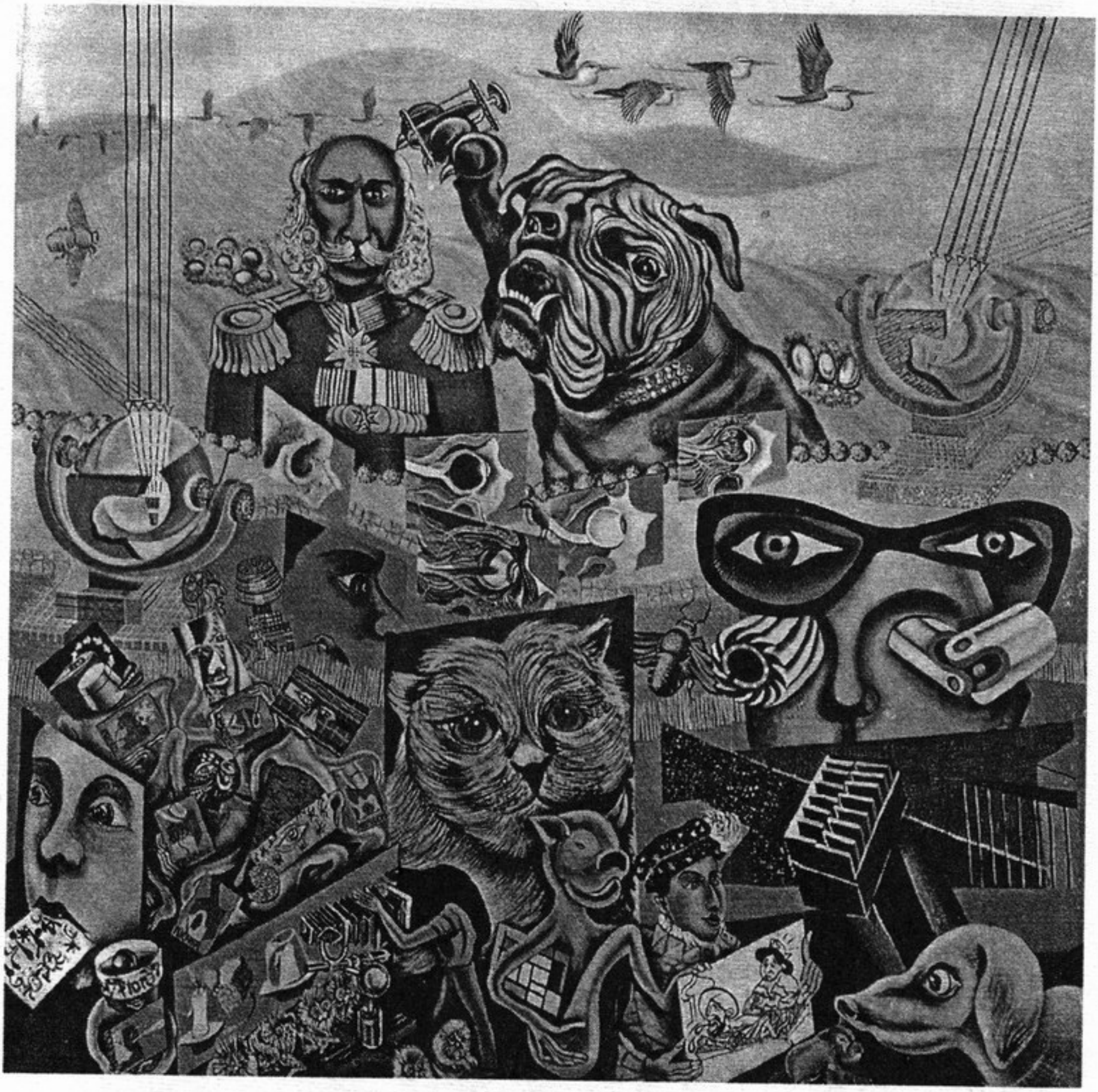
(горе) Аукција (130x200) 1959. Школски денови (130x200) 1959.



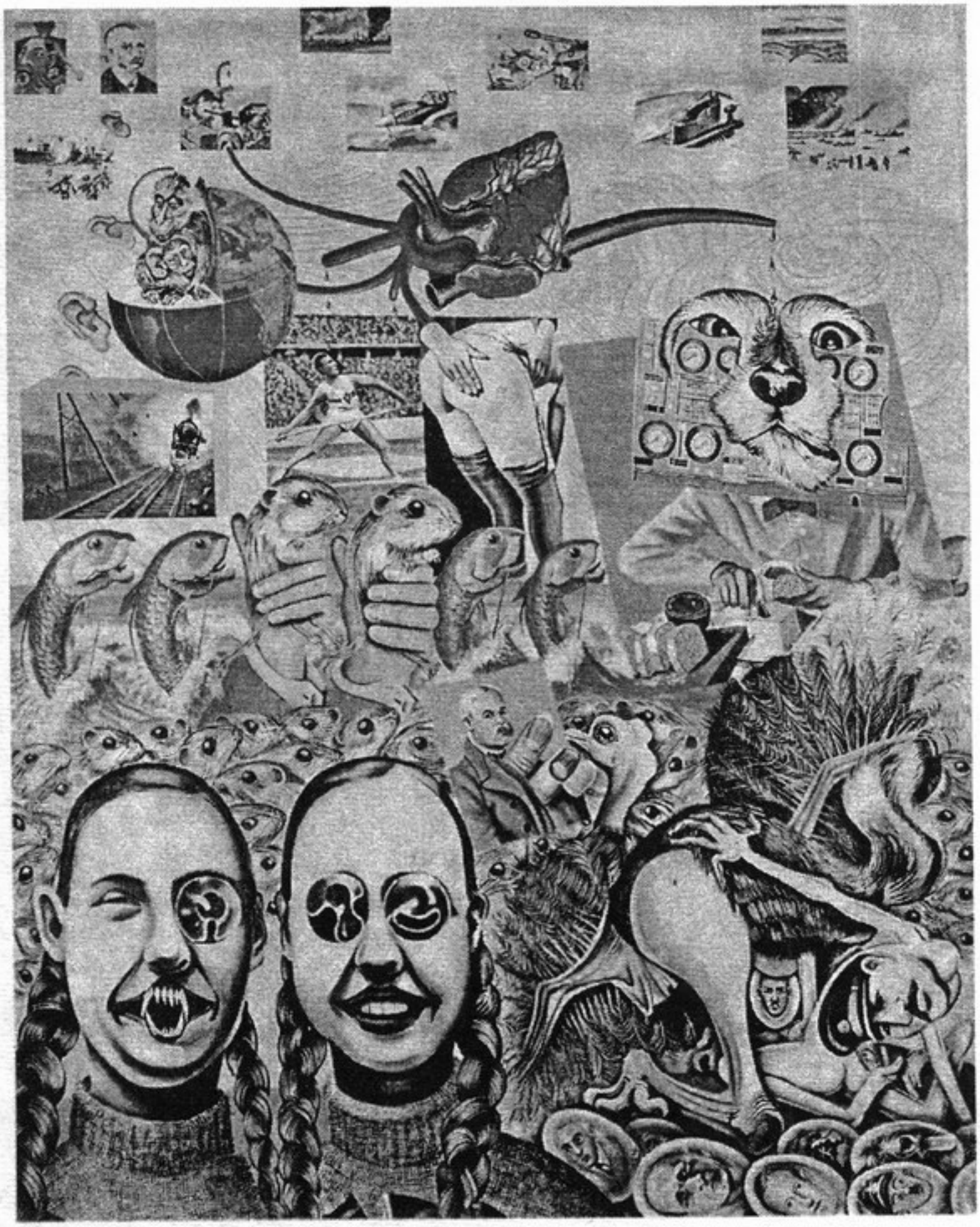
Les Rat-Cistes (Расисти-Стаорци) (200x130) 1960.



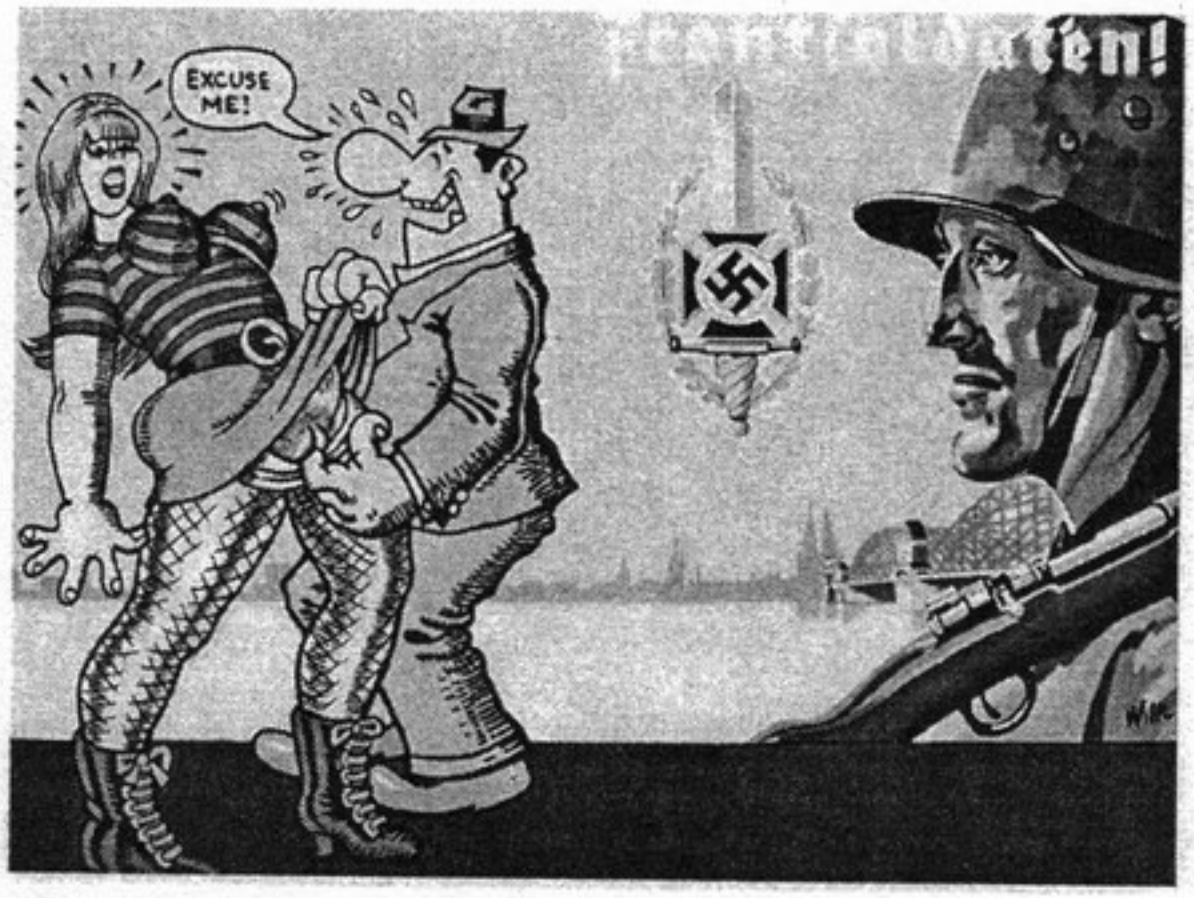
Експеримент (144x114) 1964.



Инекција за сé (100x100) 1961.



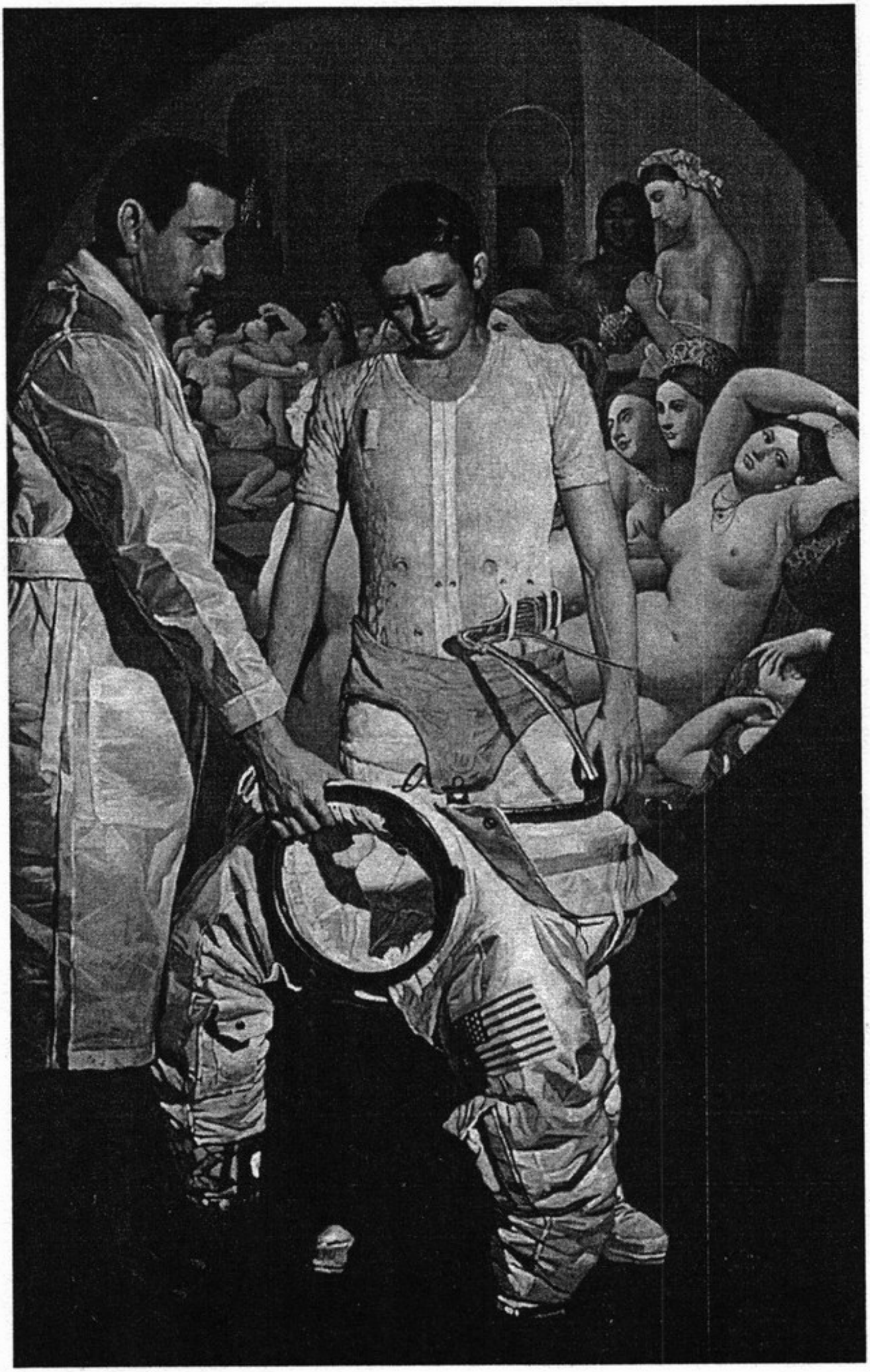
Близнаци или Сталин и Остриш (144x114) 1963-64.







EXCUSE ME! (97x130) 1973
ETIOPIA!! (97x130) 1973
JA DEM FÜHRER (97x130) 1973



Тестирање на космичка облека (97x65) 1974.



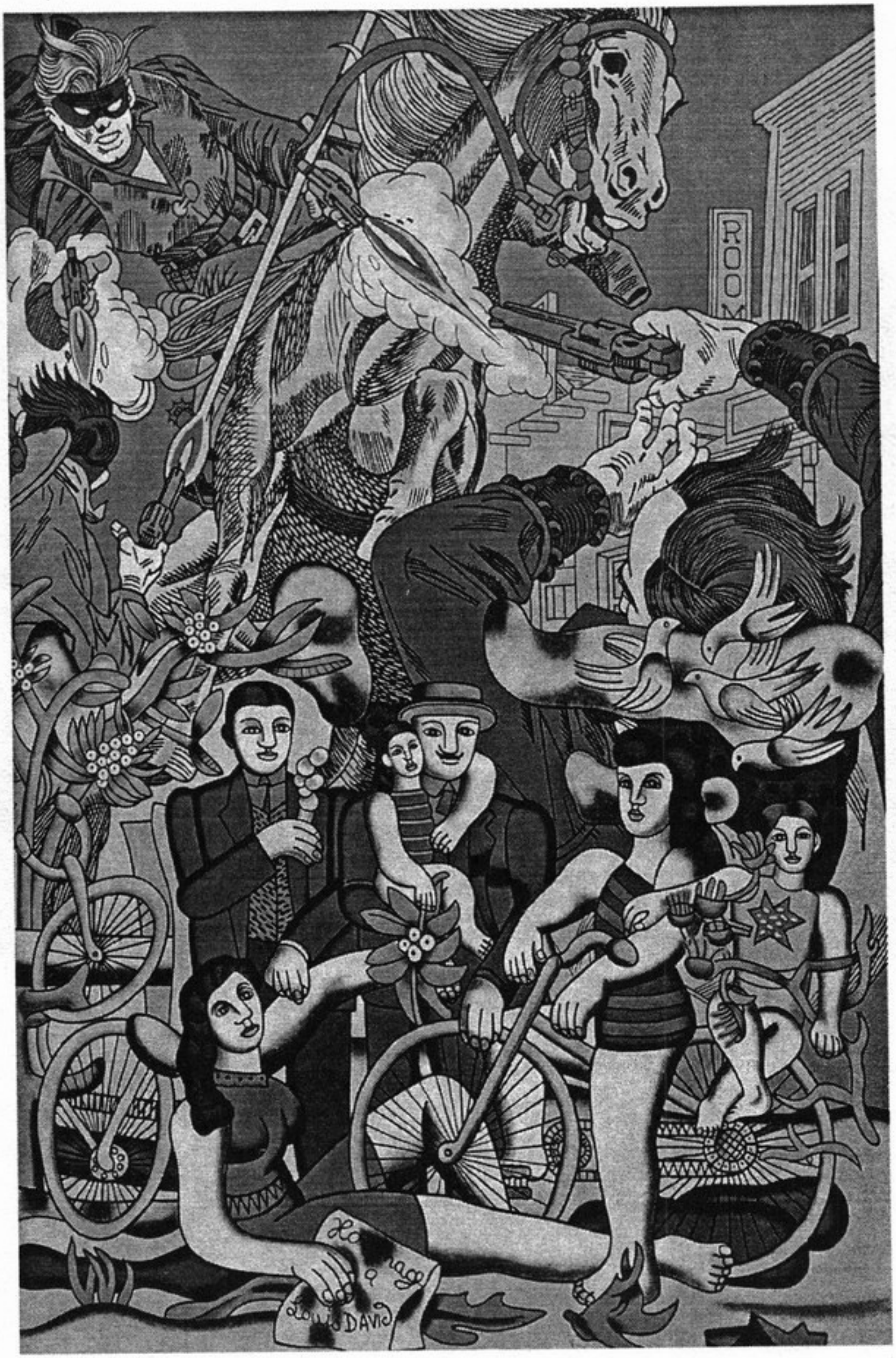
Made in Japan №8 (162x130) 1972.



Made in Totorri (162x130) 1975.



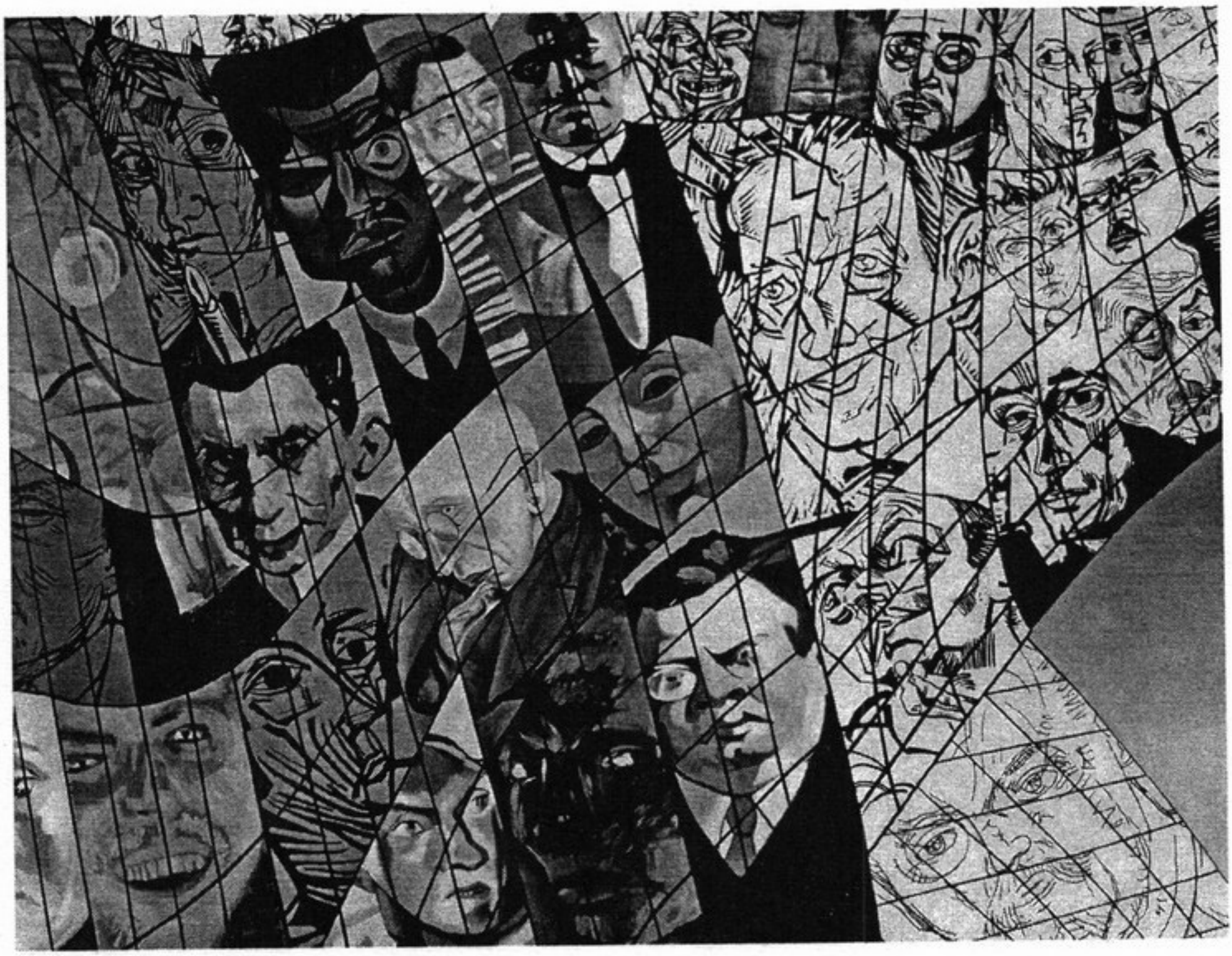
Пинокио произведува жена (195x97) 1974.



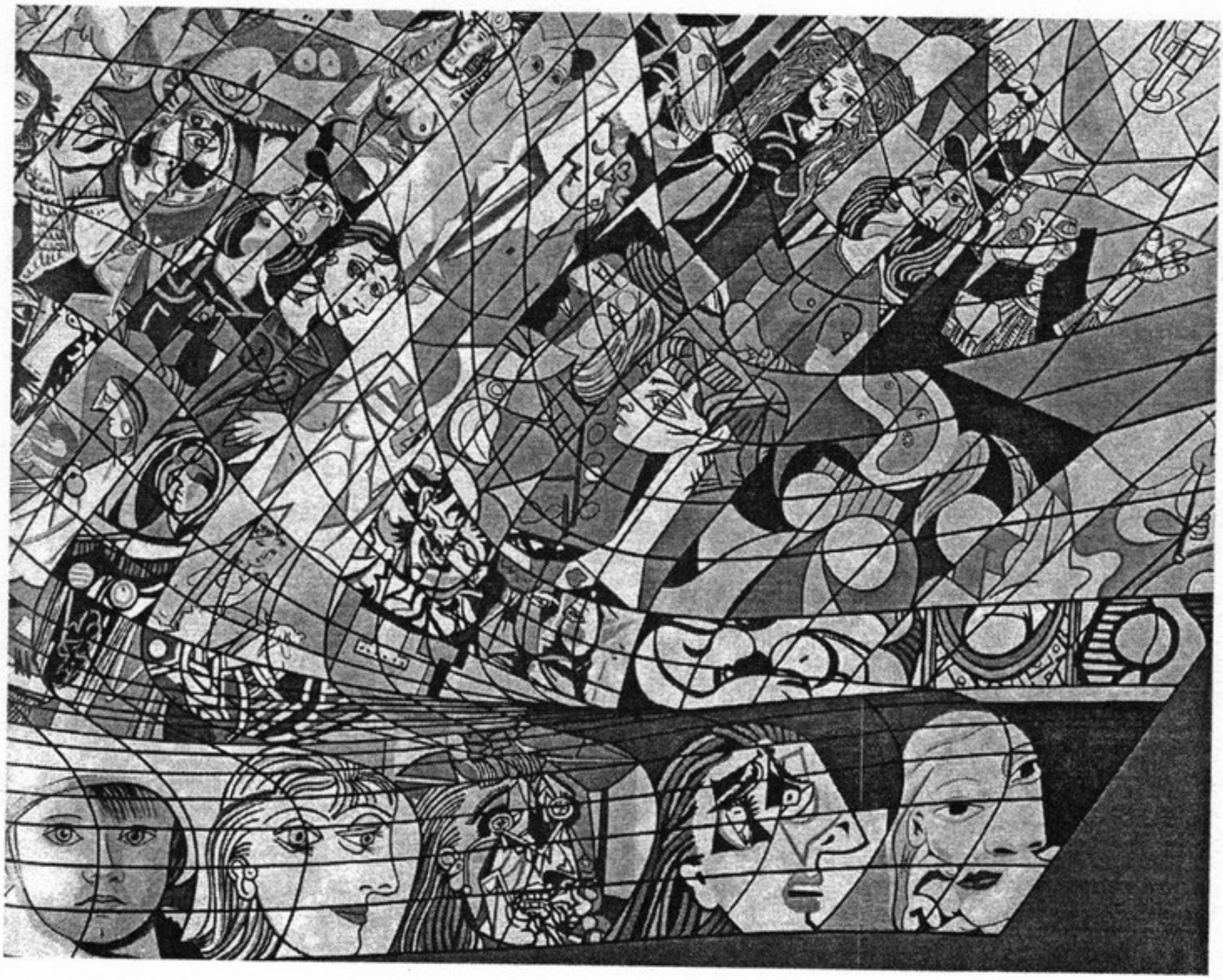
Омаж на Луј Давид (195x130) 1974.



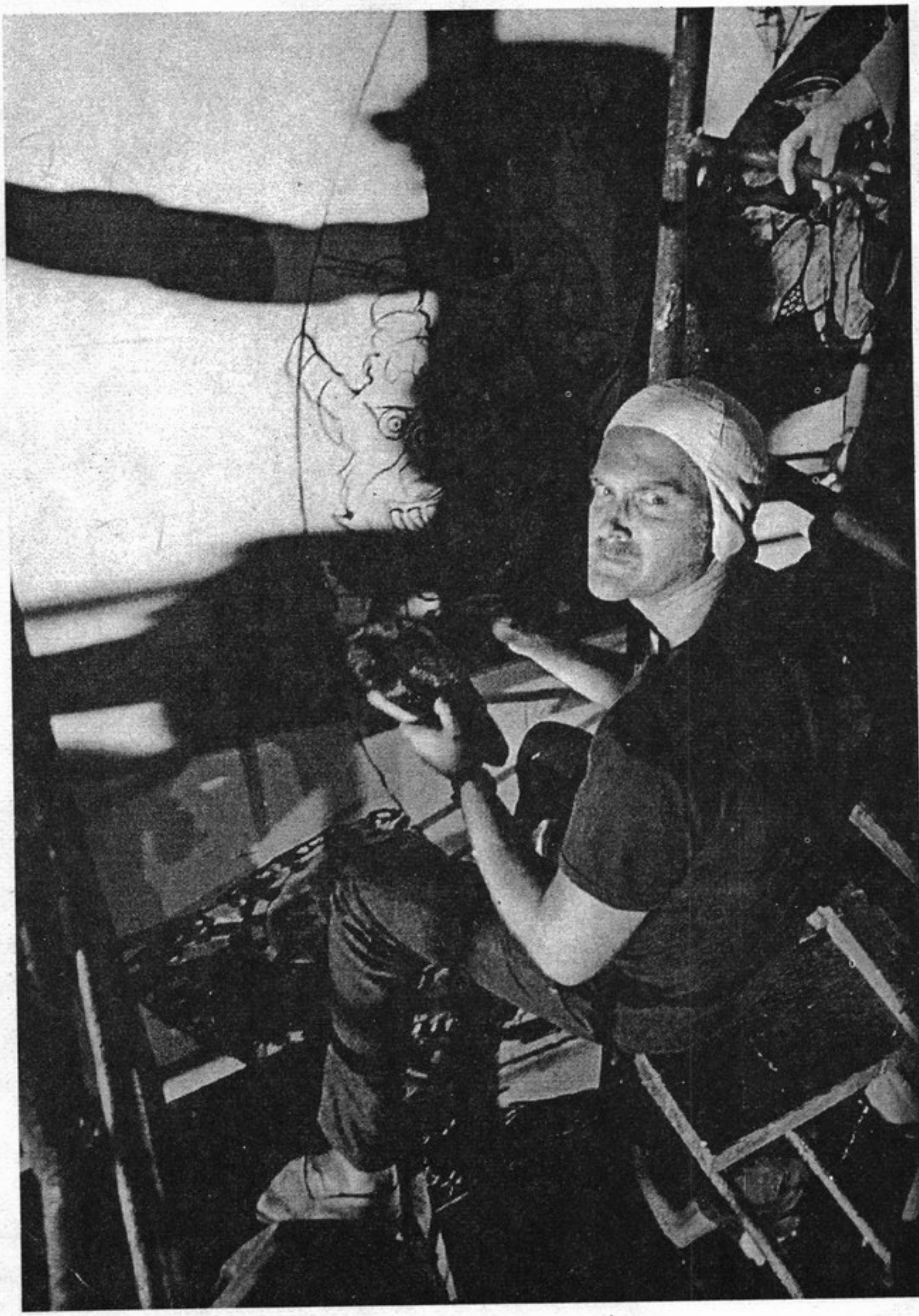
Good Morning America (300x450) 1992..



Експресионистички портрети - деталъ (220x490) 1992.



Пикасо (220x490) 1992.



Ерo во Хацана, 1968.

XTRIX



АЛФРЕД ХИЧКОК

Хичкок: *Никогаш не правам филм за едно парче од животот, тоа луѓето многу добро го наоѓаат кај себе, на улица, или дури и пред кино вратите. Нема потреба да плаќаат за да гледаат парче живот. Меѓутоа, исто така на страна ги оставам и производите на чистата фантазија, бидејќи важно е публиката да има можност да се препознае себе во личностите. Да се снима филм за мене, пред сé, значи да се раскаже приказна. Таа приказна може да биде неверојатна, но таа никогаш не треба да биде обична. Пожелно е да биде драматична и хумана. Драма, тоа е живот од кој се исклучени сите досадни моменти. Потоа во игра влегува техниката, а тука сум непријател на виртуозноста. Треба да се додаде техника во акцијата. Не се работи за тоа камерата да се постави под агол кој ќе предизвика задоволство на главниот камерман. Единственото прашање кое себеси си го поставувам е дали позицијата на камерата на тоа и тоа место ќе ѝ ја овозможи на сцената нејзината максимална сила. Убавината на сликата, убавината на движењето, ритамот, ефектите, сé треба да биде потчинето и жртвувано на дејствието.*

Последниот дел од претставувањето во Маргина на виртуозното творештво на "Дебелкото" го започнавме со еден негов исказ кој, всушност, ја сумира целата негова работа, наклонетост и страст кон филмот. Коментар? Хммм...

Минатиот пат застанавме кај 1954 г., кога се појави *Повикај У за убиство*, добро режирана театарска претстава, снимена во системот 3-Д, иако како таков филмот никогаш не беше прикажан, а следеше и *Држете го крадецот* (1955), необично популарен, лесен и романтичен трилер со прекрасна колор фотографија. Следниот филм, *Неволјите со Хари* (1955), со својот црн хумор е исто толку својствен на Хичкок колку и *Се исповедам* со својата сериозност; ни овој филм не беше она што се очекуваше од мајсторот на трилерот. Успехот и идентификацијата со публиката имаат и свои незгоди. *Човекот што премногу знаеше* (1956) беше, во извесна смисла, Хичкоков одговор на "зрелото доба": новата верзија на еден од неговите најпознати рани филмови во секој поглед беше посовремен, и не толку вешто работен колку рафиниран филм. Во 1957-та се појави многу сериозен филм, *Погрешен човек*. Иако го правеше во стил на документарен филм - *Погрешен човек* е заснован на автентичен настан и снимен е на местото на настанот - Хичкок ја разви приказната и ги изложи своите сфаќања за вината и невиноста: човек, уапсен и ставен на психички маки поради злосторот што го извршил, останува здрав затоа што е невин, додека неговата жена, која му верува и постојано чувствува неодредена вина, полудува. Ни овој филм немаше успех: Хич повторно излезе надвор од вообичаениот пат. Неговиот следен филм е можеби и најсложен: *Вртоглавица* (1958) влезе подлабоко во судирот меѓу илузијата и стварноста од било кој филм снимен последните години. Во тој филм Хичкок создаде еден толку интензивен и толку заслепувачки свет од соништа што неговата пулика не успеа да го разбере, како што не го сфати ни критиката, која овој филм го отфрли како нејасен, предолг трилер. Филмот навистина бара да се погледне повеќе пати (а тоа недоволен број луѓе сака да го жртвува), за да се разберат и проценат неговите вистински вредности. *Вртоглавица* е, без сомнение, едно од Хичкоковите најсуптилни и најкреативни остварувања.

- Рековте дека Вашите филмови се завршени уште пред почетокот на снимањето, што значи штом е готова книгата на снимање. Каков е Вашиот начин на работа со сценаристот?

Хичкок: *Ако зборуваме за мојот начин на работа од првите денови, значи од англискиот период, ќе ви кажам дека на секој синопсис работев со сценаристот кој требаше да го развие дејствието или да ја раскаже приказната. Со недели работев на текстот сé додека тој не се претвореше во дефинитивен опис на филмот, во кој дури и кадрите беа означени, но не со зборовите "општ" или "крупен" план. Содржеше сé, секоја ситница. Потоа го давав на некој истакнат писател-сценарист да ги напише дијалозите. Кога ќе ги добиев дијалозите, ќе седнев и ќе ја издиктирав целата книга на снимање. Но, филмот мораше да биде ставен на хартија во облик на приказна. Во таа приказна филмот беше опишан, кадар по кадар, од почеток до крај. Некогаш со цртежи, некогаш без нив. Овој начин на работа го напуштив по доаѓањето во Америка. Сфатив дека американските сценаристи не би го прифатиле. Сега на сценаристот усмено му го опишувам филмот, а подоцна го исправам или го дополнувам напишаното сценарио. Со недели работам со сценаристот и тој прави белешки. Му го опишувам филмот и на главниот сценограф. Би рекол дека во работата на сценариото учествувам со две третини пред сценаристот да го напише, а само со една третина по тоа. Само, не сакам да го снимам, и не го снимам, она што сценаристот, по свое убедување, ќе го внесе во сценариото, а не се зборови. Мислам, кога се обидува да ја раскаже приказната со помош на некои чисто филмски изразни средства и постапки. Бидејќи, како може тој да го знае тоа? Додека работевме на сценариото* Север северозапад, *Ерни Леман не ме пушташе од канцеларијата цела година. Бев со него во секој кадар, во секоја сцена. Бидејќи, тоа не беше негов материјал.*

Во својот последен чисто забавен филм, *Север северозапад* (1959), Хичкок кажа сé што имаше да каже за филмот со потера. Продолжението на *39 скалила* и *Саботер*, оваа волшебна, недопирлива фантазија како за Хичкок да претставува збир настани од обичниот, секојдневен живот - тоа е луда комедија-трилер полна со напнатост која, се чини, при секое повторно гледање станува сé подобра; Хичкок овде ѝ дозволи многу на својата фантазија и оваа слободна фантазија направи од овој Хичкоков филм, кој е можеби негов најчист авантуристички филм, да се извлече она што навистина претставува суштина на возбудливоста. По тоа, следеше неговиот прв вистински "филм шок", *Психо* (1960), во кој идеите за создавање на творечка монтажа, кои почна да ги применува во *Станар* (1926), дојдоа до свој полн израз. Во поглед на визуелните решенија и филмскиот јазик, *Психо* е веројатно најсовршениот филм што Хичкок некогаш го создал: може да се каже дека со моќта на својата техника успеа да ги води онака како што сакаше не само актерите, туку и публиката. *Птици* (1963) е доказ за неговиот понатамошен развој: тоа е неговиот прв "филм на катастрофа" (како што Хичкок го нарекува овој филм), негова визија за страшниот суд и секако најостар и најзаплашувачки филм што дотогаш го снимил. Се зборуваше дека не може да се надмине *Психо*. Хичкок го надмина. *Птици* во секој поглед е посериозен и многу потемелно осмислен филм: извонредна комбинација на психологија и акција, атмосфера и ужас. Да не направеше пред ова ниеден филм, *со Птици* несомнено ќе го вброевме меѓу великаните на седмата уметност. Но, Хичкок таму и припаѓа.

По релативниот успех на *Птици,* во 1964 г. Сер Алфред го снима *Марни*, еден филм за истоимениот женски крадец и големата фетишистичка љубов на Шон

Конери кон неа. Во САД е прикажуван во пакет со *Птици* и беше примен многу добро. Но, заради тажната и скоро неподнослива атмосфера, ова беше доста тежок филм за следење. *Искината завеса* (1966) е еден "чуден" филм што ги остави рамнодушни и публиката и критиката. Отфрлени се неколку планирани и снимени сцени од овој филм. Крајниот резултат посочува кон нешто... Но, НЕ! Хичкок е како мало дете, никогаш не смееме да ги доведуваме во прашање неговите страст и шарм, зарем не?

ТРИФО И ХИЧКОК: Американски период (втор дел)

Повикај У за убиство (Dial M for Murder), 1954 г.



*- Еве не́ во 1954-та со **Повикај У за убиство**...*

Хичкок: ...преку кој можеме брзо да преминеме бидејќи немаме многу што да кажеме.

- Простете што не мислам како вас, иако станува збор за пригоден филм.

Х: Барав засолниште. Кога батериите ќе ви се испразнат, кога ќе се исцрпите како творец, а морате да продолжите со работата, тогаш, како што велам јас, се наоѓате во ситуација да побарате засолниште. Ќе најдете тогаш некоја театарска претстава која има успех и која не бара од вас големи творечки напори, и ќе ја снимите. Само колку да не испаднете од колосек. А ако ја работите оваа наша работа, не почнувајте ништо сé дотогаш додека не ви се причини дека од тоа ќе испадне нешто. Кога сте веќе приморани да правите филм - а јас во тоа време бев под уговор со компанијата Warner Bros - играјте на сигурно. Пронајдете, велам, некоја театарска претстава и снимете среден филм - сликајте ги луѓето додека зборуваат. Тоа е обичен занает. Но, постои и друга интересна финеса при пренесувањето на театарска претстава на екран. Мислам дека грешат оние што се обидуваат театарската претстава да ја прилагодат на можностите што ги дава филмското платно. Тоа е голема грешка, навистина. Сметам дека сета концепција на една театарска претстава е заснована на ограничувањата што ги диктираат рамките на просцениумот, а тоа авторот го користи и во драматургијата. А вие одеднаш почнувате да го расплетувате штотуку исплетениот џемпер. Расплетете го и ништо повеќе не ви останува. Во *Повикај У за убиство* се трудев што помалку да излезам од театарските рамки. Поставив вистински под од керамички плочки, ставив чкрипење на вратата, сенки на нозете - сето тоа беше составен дел од театарската претстава - и се осигурав да не пропуштам ниеден детаљ. Бидејќи, ако излезете од рамките, со што ќе ја завршите приказната? Пред куќата застанува такси, вратите се отвораат, а ликовите излегуваат и пак влегуваат.

- Судењето го прикажавте со плановите на Грејс Кели на неутрална заднина со светла во боја, кои се вртат зад неа. Многу поумно, отколку да ни го понудите декорот на судот.

X: Така беше понеусилено и тоа го сочува единството на доживувањето. Да ја конструирав судницата, публиката ќе почнеше да се накашлува и ќе мислеше: "Еве почнува друг филм".

Што се однесува до бојата, занимлива беше грижата околу облекувањето на Грејс Кели. На почетокот на филмот ја облеков во живи и весели бои и нејзините фустани стануваа сé потемни колку заплетот стануваше "помрачен".

Прозорец кон дворот (The Rear Window), 1954 г.



- Претпоставувам дека во почетокот Ве привлече, пред сé, техничкиот предизвик. Само еден огромен декор и целиот филм виден со очите на иста личност...

X: Точно, бидејќи тука имав можност да направам чисто "филмски" филм. Имав неподвижен човек што гледа надвор. Тоа е првиот дел од филмот. Вториот дел прикажува она што тој го гледа, и третиот ја покажува неговата реакција. Тоа го претставува она што го познаваме како најчист израз на филмската идеја.

Џејмс Стјуарт цело време го снимавме во гро-план. Тој гледа низ прозорецот и забележува, на пример, како едно кученце во кошница го спуштаат во дворот: се враќаме на Стјуарт, тој се смее. Сега, наместо кученцето, покажуваме гола девојка која се врти пред огледалото покрај својот отворен прозор: го заменуваме истиот гро-план со насмевнатиот Стјуарт, но сега, тој е стара будала!

- Бидејќи ставот на Џејмс Стјуарт беше заснован врз чиста љубопитност...

X: Да речеме, беше воајер... Се сеќавам на една критика во "Лондон Обсервер" каде пишуваше дека *Прозорец кон дворот* е "гнасен" филм бидејќи прикажува еден тип што постојано гледа низ прозор. Мислам дека не требаше да напише дека тоа беше гнасно. Да, човекот беше воајер, но зарем сите не сме воајери?

- Сите сме воајери, сеедно дали гледаме само некој интимен филм. Впрочем, Џејмс Стјуарт на својот прозорец се наоѓа во истата ситуација како и гледачот кој присуствува на филмската проекција.

X: Се обложувам со Вас дека девет од десет луѓе, кога на другата страна од дворот ќе видат жена што се соблекува пред да легне да спие, или едноставно човек што ја суредува својата соба, нема да можат да се спречат себеси да не гледаат. Тие би можеле да го свртат погледот зборувајќи: "Не ме интересира тоа", би можеле да ги спуштат ролетните, но не, тие нема да го направат тоа, ќе останат да гледаат.

- На почетокот Вашето интересирање беше врзано само за техниката, но верувам дека, работејќи на сценариото, направивте приказната да биде позанимлива; конечно, она што се гледа на другата страна од дворот стана, помалку или повеќе свесно, слика на светот?

X: На другата страна од дворот ги имате сите видови на човечко однесување, мал каталог на карактери. Тоа беше неопходно да се направи, инаку филмот ќе

беше неинтересен. Тоа што се гледа на дворниот ѕид се многу мали приказни, тоа е огледало, како што велите Вие, на еден свет во мало.

- Кога на крајот од филмот убиецот ќе влезе во собата, тој му вели на Џејмс Стјуарт: "Што сакате од мене?" Џејмс Стјуарт нема што да му одговори бидејќи неговото дело е без оправдување затоа што го направил од чиста љубопитност.

Х: Тоа е точно и затоа она што ќе му се случи, во основа беше создадено за него.

- Но тој ќе се брани со рефлекторите, заслепувајќи го убиецот со рефлекторите насочени во лицето...

Х: Користењето на рефлекторите го заменува стариот принцип од *Тајниот агент*: во Швајцарија има Алпи, езера и чоколада. Овде имаме фотограф, значи тој гледа од другата страна на дворот со помош на своите фотографски инструменти и кога требаше да се брани, се бранеше со фотографските инструменти, рефлекторите. За мене е многу битно да се служам со елементи што се врзани за личноста или местото и чувствувам дека пропуштам нешто ако не се користам со нив.

- Од таа точка на гледање, експозицијата на филмот е одлична. Се движите преку заспаниот двор, потоа се лизгате кон испотеното лице на Џејмс Стјуарт, поминувате преку ногата во гипс, потоа преку масата каде се гледаат искршениот апарат и куп списанија, а на ѕидот се гледаат фотографии од тркачки коли што се превртуваат. Во таа прва пловидба на камерата сфаќаме каде се наоѓаме, каква е личноста, кое е неговото занимање и што му се случило.

Х: Тоа е користење на средствата што ги нуди филмот за да се раскаже приказната. Тоа ми е поинтересно отколку некој да го прашаше Џејмс: "Како ја скршивте ногата?", а тој да одговореше: "Снимав автомобилска трка, тркалото се откачи и ме удри". Зарем не е така? Тоа би била банална сцена. За мене капитална грешка е кога сценаристот, кога се расправа за некоја потешкотија, го заташкува проблемот зборувајќи: "Тоа ќе го оправдаме со еден ред дијалог". Дијалогот треба да биде шум меѓу другите шумови, глас што излегува од устата на личноста чиј поглед и дејство раскажуваат визуелна приказна.

- Забележав дека често избегнувате предигра во љубовните сцени. Овде, Џејмс Стјуарт е сам дома, и одеднаш во кадарот влегува лицето на Грејс Кели и почнува серија бакнежи. Која е причината?

Х: Тоа е желбата веднаш да се постигне значаен момент и да не се губи време. Овде тоа е бакнежот-изненадување. Во други случаи, можеби ќе биде потребен бакнеж-напнатост и тоа ќе биде сосема различно.

- Кога првпат го гледав ***Прозорец кон дворот****, бев новинар и напишав дека тоа е многу црн филм, многи песимистичен, и дури, многу злобен. Сега веќе воопшто не ми изгледа злобно и во него, дури, наоѓам и извесна добрина. Џејмс Стјуарт не гледа од својот прозорец ужасни работи, туку сцена на човечките слабости. Дали е тоа и ваше мислење?*

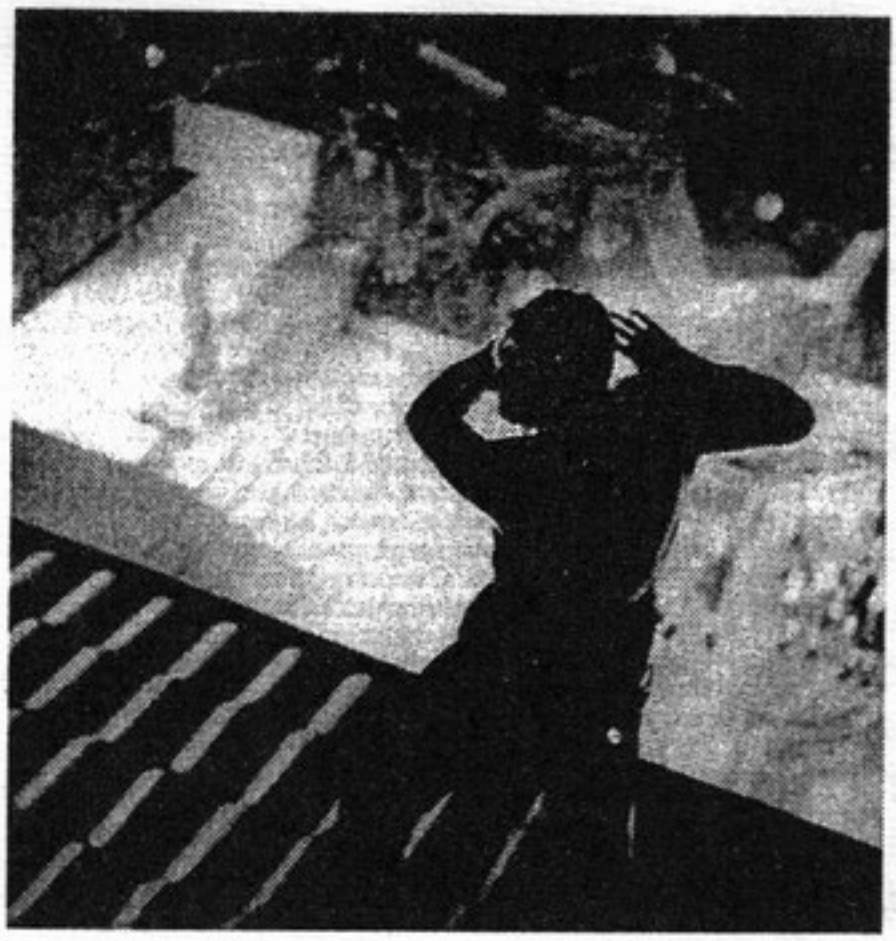
Х: Да, потполно.

Држете го крадецот (To Catch a Thief), 1955 г.



- Особеноста на ова сценарио, градено како и многу други, врз замена на вината, е во тоа што негативецот е жена?

Х: Тоа беше Брижит Обер. Ми ја покажаа во филмот на Жилиен Дивие "*Под небото на Париз*", во кој играше млада провинцијалка која доаѓа во град. Ја избрав бидејќи имаше доволно силно тело за да ги прескокнува ѕидовите на вилите; воопшто не знаев



дека Брижит Обер помеѓу двата филма се занимавала со акробатика, значи, тоа беше среќна случајност.

- Новинарите се интересираа за Вашата концепција на филмска хероина, посебно во овој филм; повеќе пати изјавивте дека Грејс Кели ве интересира затоа што сексот кај неа е "индиректен".

X: Кога на екранот се занимавам со прашањето на сексот, не заборавам дека и тука напнатоста е најважна. Ако сексот е премногу дречлив, премногу очигледен, нема напнатост. Што ми наведува избор на сини и извештачени блондинки? Барав-ме светски жени, вистински дами што стануваат блудници во спалните. Сиротата Мерлин Монро имаше секс истакнат на секој дел од својата појава, како и Брижит Бардо, а тоа не е баш отмено.

- Тоа значи дека пред сé се трудевте да сочувате извесен парадокс: многу видлива воздржаност и многу скриен темперамент?

X: Да, и верувам дека во сексуален поглед најзанимливи се Британските жени. Сметам дека Англичанките, Швеѓанките, Германките од северот и Скандинавките се позанимливи од латинските жени, Италијанките и Французинките. Сексот не треба да се истакнува. Англиската девојка, со својот изглед на учителка, во состојба е да влезе во такси со вас и, на ваше големо изненадување, да ви го раскопча шлицот.

- Добро го разбирам Вашето гледиште, но не сум сигурен дека Вашиот вкус се поклопува со вкусот на поголемиот дел. Ми се чини дека публиката сака многу сетилни жени, а тоа го потврдуваат жените што станаа филмски ѕвезди, иако снимија само лоши филмови, како Џејн Расел, Мерлин Монро, Софија Лорен, Брижит Бардо; ми се чини дека поголемиот дел од публиката го цени очигледниот секс, или, како што велите Вие, "плакатиран врз лицето".

X: Тоа е можно, но вие сами велите дека тие можат да снимаат само лоши филмови. Зошто? Затоа што со нив не можете да доживеете вистинско изненадување, значи ни добри сцени, со нив нема *откритие* на сексот. Погледнете го почетокот на *Држете го крадецот*. Ја фотографирам Грејс Кели рамнодушна, ладна, ја прикажувам најчесто од профил, со класичен изглед, многу убава и ледена. Но, кога кружи по хотелските ходници и кога Кери Грант ја следи до нејзината соба, што прави таа? Таа директно ги нурнува усните во усните на мажот.

- Тоа е точно. Сé се очекуваше, само тоа не; сепак, верувам дека теоријата за ладен секс е работа која Вие успевате да ја наметнете и покрај природната наклоност на публиката која сака да види девојки кои отпрвин се лесни.

X: Можеби, но не заборавајте дека публиката е задоволна кога ќе заврши филмот.

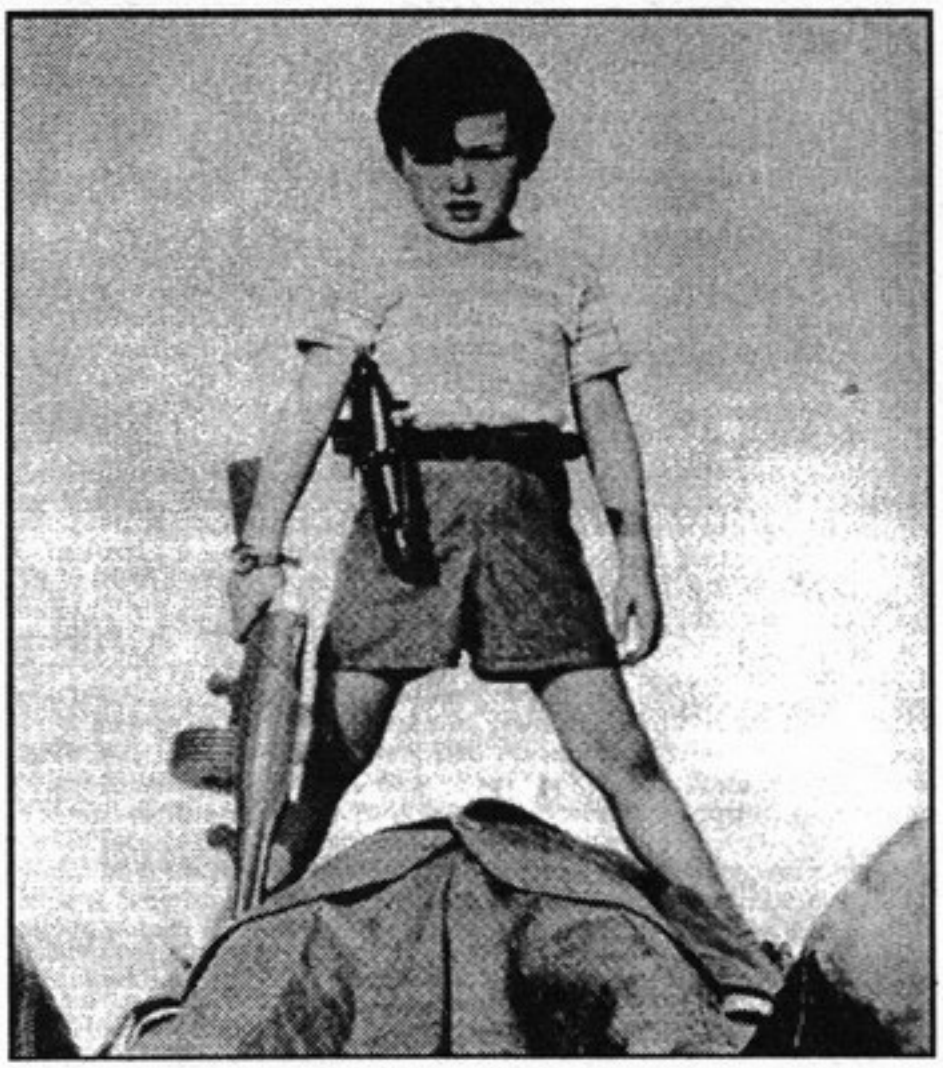
Во текот на истата, 1955г., Хичкок почна со своите полчасовни телевизиски емисии со наслов *Алфред Хичкок ви претставува* (Alfred Hitchcock presents). Беше продуцент на емисиите во продолженија и како гостин на емисијата на публиката ѝ ја претставуваше секоја приказна со по некоја саркастична забелешка. Хичкок не ја режираше секоја програма и Џоан Харисон беше негов заменик. Breakdown беше првиот телевизиски филм што го режираше Хичкок, но серијата не почна со овој

филм; првата емисија од овој циклус беше прикажана на 2 октомври 1955-та со наслов *Освета,* во режија на Хичкок, се разбира.

***Освета* (Revenge), 1955 г.**
Breakdown, 1955 г.
***Случајот на г-дин Пелхам* (The Case of Mr. Pelham), 1955 г.**

Хичкок вели дека никогаш не бира кои ТВ емисии ќе ги режира, туку едноставно ги избира тогаш кога тие ќе "изникнат". За оние емисии што не ги режира, ги одобрува приказните и сценаријата. Вели дека во работата на телевизијата најмногу му се допаѓа битката за брзина, прилагодувањето кон потполната промена на просторот, поинаквиот пристап; повеќето филмови се снимаат за два или три дена. Саркастичните воведи за секоја емисија ги пишува Џејмс Елердис. Хичкок: "Кога дојде Елердис и ме праша какви воведи треба да напише за мене, реков: Па, тоа нема да ви го кажам, но ќе ви прикажам филм кој треба да ви даде идеја за она што го сакам. И тогаш му го прикажав *Неволјите со Хари.*

Неволјите со Хари (The Trouble with Harry), 1956г.



X: Ова е филм што го снимав многу слободно, според сижето што сам го избрав, и кога го завршив, никој не знаеше што да прави со него, како да го експлоатира. Беше премногу специјално, но за мене тоа не беше специјално. Тоа е многу верна адаптација на англискиот роман на Џек Тревор Стори, и, за мој вкус, полна со раскошен хумор; на пример, кога стариот Едмон Гвен првиот пат го влече лешот, во шумата го сретнува стара девојка и му вели: "Имате незгода, капетану?" Тоа е една од најсмешните реченици и, за мене, таа го одржува целиот дух на приказната.

- Чувствувам дека многу го сакате овој филм.

X: Тој ѝ одговараше на мојата желба да работам во контраст, да се борам против традицијата, против клишето. Од *Неволјите со Хари* ја извлеков мелодрамата од темнината на ноќта и ја донесов на светлината на денот. Тоа е како да сум прикажал убиство на брегот на распеан поток и да сум истурал капки крв во неговата бистра вода. Од овие контрасти избива контрапункт, и можеби и неочекуваното откритие на обичните животни нешта.

- Всушност, дури и кога снимате ужасни и страшни работи, кои би можеле да станат гнасни и морбидни, тоа го правите така што никогаш не може да изгледа грдо. Главно, тоа е дури и многу убаво.

На крајот од филмот, еден милијардер на секоја личност ѝ дава можност да побара некоја работа, подарок што ќе биде даден како задоволување на желбата; не се знае што побараа Ширли Мек Лејн и Џон Форсајт, но се знае дека тоа треба да биде нешто посебно, и на самиот крај, дознаваме дека тоа бил "кревет за двајца". Мислам дека тоа го нема во книгата.

Х: Не, тоа го измисли Џон Мајкл Хејз.

Неволјите со Хари беше прв филм на Ширли Мек Лејн; беше многу добра и сметам дека по тоа не ѝ тргна лошо. Момчето, Џон Форсајт, стана многу популарен на ТВ и тој е ѕвезда во еден од моите први 60-минутни филмови.

- Сиот хумор во филмот произлегува од само еден, секогаш ист механизам, некој вид на претерана рамнодушност; за мртовецот се зборува како за кутија цигари.

Х: Тоа е принцип, ништо повеќе не може да ме оракположи од таа комика на Understatement-от.

***Враќање за Божиќ* (Back for Christmas), 1956 г.**

***Човекот што премногу знаеше* (The Man Who Knew Too Much), 1956 г.**



- Зошто од сите свои филмови, за нова верзија го избравте токму Човекот што премногу знаеше?

Х: Ми се чинеше дека овој филм содржи сентиментални елементи кои за американската публика беа поинтересни од оние кои можат да се најдат во моите други филмови. Втората верзија ја работев многу повнимателно од првата. Старата верзија на филмот беше, така да се изразам, дело што настана многу спонтано, без многу размислување.

- Сигурно се сретнавте со потешкотии во сценариото, да не донесете во прашање ниедна земја и да не поминете низ разни цензури? На пример, приказната не почнува во Швајцарија, како во првата верзија, туку во Мароко; што се однесува до амбасадорот, кој треба да биде убиен од неговиот помошник, не се знае дали тој ја претставува народната демократија или не?

Х: Очигледно не се замерив со ниедна земја. Се знае само дека шпионите се надеваат дека со убиство на амбасадорот ќе ја донесат во неприлика англиската влада. Она што мене ме донесе во неприлика беше изборот на актерите што требаше да ја играат улогата на амбасадорот; многу е тешко да ѝ се укаже доверба на актерската агенција. Мислам дека тие, кога барате некој да игра лифтбој, ќе погледнат во дебелата алфабетска книга под буквата Л, "Лифтбој", за да ги повикаат сите актери што играле лифтбој-еви.

- Често зборувавме за разликата меѓу англиската верзија и американскиот римејк на Човекот што премногу знаеше. Очигледно е дека присуството на Џејмс Стјуарт во последната верзија е една од најголемите разлики; тоа е голем актер што вие секогаш го користевте многу добро; би можело да се верува и дека Кери Грант и Џејмс Стјуарт добро би се заменувале еден со друг, но Вашата работа секогаш е поинаква, зависно од тоа дали го користите едниот или другиот. Кога го користите Кери Грант, има многу повеќе хумор, а кога го користите Џејмс Стјуарт, има повеќе чувства.

Х: Да, точно. Дури и кога имаат ист изглед, тоа е потполно точно. Кери Грант, наместо Џејмс Стјуарт во *Човекот што премногу знаеше*, не би ја имал онаа мирна искреност која беше неопходна, но да го работев филмот со него, природно, личноста ќе беше сосема поинаква.

- Дорис Деј, како и многу други ваши личности, се жали дека животот не ѝ е доволно возбудлив, за веднаш потоа да се најде во страшна дилема. Дали и Вие така го изразувате своето мислење за вредностите на обичниот секојдневен живот?

Х: Мислам дека може да се дискутира околу тоа. Обидете се да проникнете во мојата психа. Јас не го чувствувам она што го чувствуваат моите херои, јас ја немам желбата што ја имаат моите личности. Боже мој, триесет и шест години среќно сум оженет со една иста жена. Никогаш не се идентификувам со своите личности. Да го правев тоа, не ќе бев во состојба толку објективно да ги прикажам тие личности како што ги прикажувам.

- Последната идеја, со белите траги на лицето, се наоѓа во филмот кога умира Даниел Желен...

Х: Да, но тука ја користам само сржта на идејата. Интересно е прашањето: како човек што го прогонува полицијата, и кој се жртвува за да побегне, може по падот да биде прободен со нож во грбот?

- Да, тоа е возбудливо; идејата за боење на лицето е исто така интересна; меѓутоа, се сеќавам на еден необичен детаљ кога Џејмс Стјуарт преминува со раката преку црната боја на лицето на Даниел Желен; некаде на сликата се гледа многу убава, но необјаснива сина флека.

Х: Таа сина флека е дел од идејата што ја најавив но која никогаш не можев да ја довршам. Во Маракеш, на почетокот од потерата по Даниел Желен, за време на една сцена во уличките доаѓа до судар помеѓу Даниел и луѓето што прават боја за волна; во преминот Даниел се лизнува врз сината боја, неговите сандали се натопени со сина боја и така за сето време на бегството, тој остава сини траги зад себе. Тоа беше варијанта на стариот принцип по кој се следи трагата со крв, но овде се следи сината наместо црвената боја.

- Во првата верзија не ја покажавте главата на чинелистот и тоа е грешка што ја исправивте во втората верзија. Не знам дали тој избор го направивте свесно, но земавте човек што по малку личи на Вас.

Х: Не верувам дека тоа го направив свесно.

- Тој е потполно рамнодушен.

Х: Неговата пасивност е суштинска, бидејќи тој не знае дека е инструмент на смртта. Иако не го знае тоа, тој е вистински убиец.

Погрешен човек (The Wrong Man), 1957г.



*- **Погрешен човек** одблизу следи еден вистинит настан...*

Х: Сценариото е правено според приказна што ја прочитав во "Лајф" магазинот. Уживав правејќи го овој филм, бидејќи, најпосле, мој најголем страв е - стравот од полиција. И сé што се случуваше се случуваше заради мене. Често размислував за сцената што се случува во Англија и во која еден човек носат во затвор - со колата која Англичаните ја нарекуваат Црна Марија: низ решетките на задниот прозорец од оваа кола, човекот гледа што прават луѓето - како влегуваат во ресторани,

се враќаат дома, во редови влегуваат во театар. Тој човек, на пат во затвор, на пат кон десетгодишна или петнаесетгодишна робија, го гледа речиси за последен пат секојдневниот живот. Можеби овој филм требаше да се прави како документарец, без оптоварувањата кои со себе ги носи играниот филм, можеби овој филм требаше да го сними снимател на филмски новости, со камера што цело време ќе стои неподвижно. Бев совршено сигурен во однос на првиот дел на филмот, а ми се допаѓаше и врвот на драмата, кога го откриваат вистинскиот виновник, додека невино осуденият се моли пред сликата на sидот. Но, премногу сакав да останам близу до вистината и премногу се плашев да си ја дозволам себеси потребната драмска слобода.

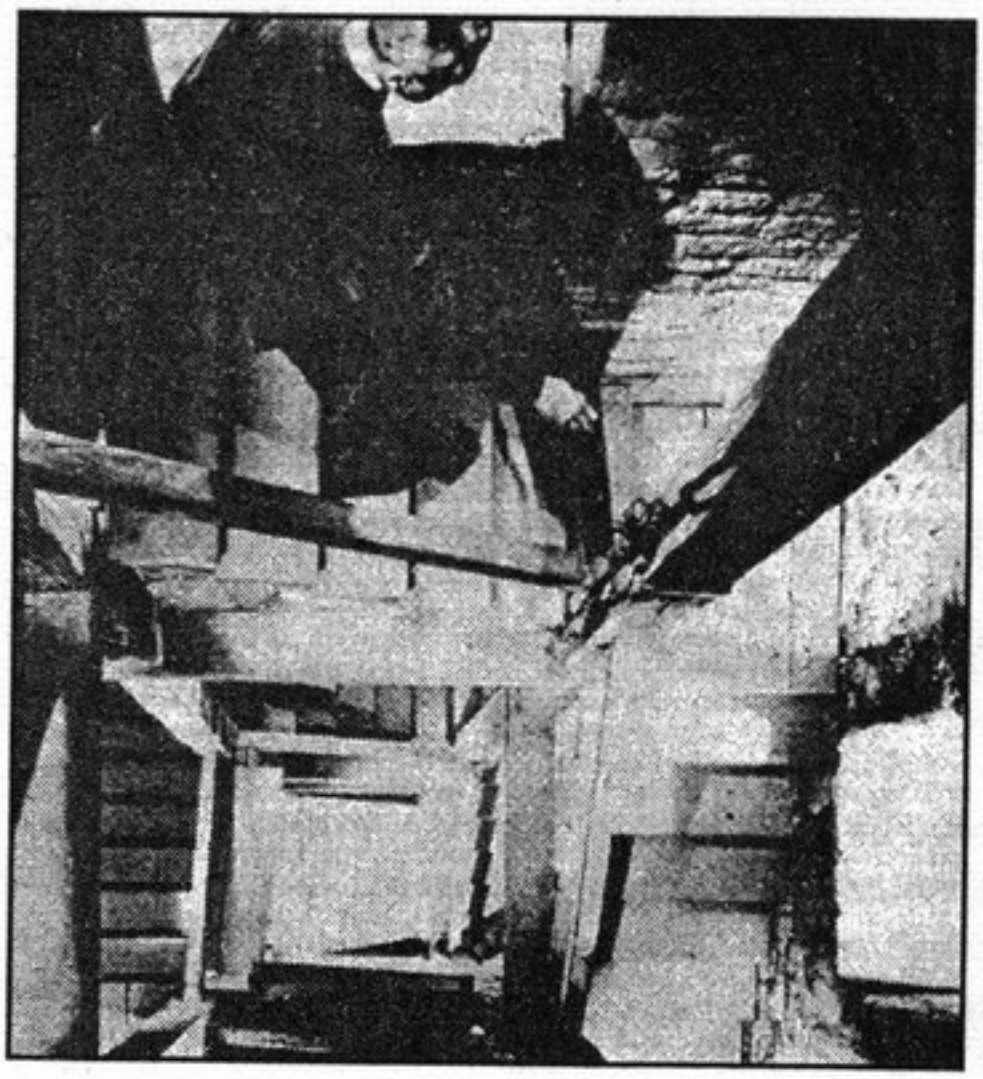
- Да, филмот имаше и неколку слабости, и затоа искрено верувам дека стопроцентно реален материјал не е добар материјал за Вас.

X: О, се согласувам дека тоа не беше филм за мене. Филмската индустрија минуваше низ кризен период и, бидејќи често работев за "Ворнер Брос", го снимив овој филм за нив, без хонорар. Тој беше нивна сопственост.

Во текот на 1957-та, Хичкоковата компанија Shamley Productions произведуваше серија ТВ филмови со траење од еден час. Серијата се викаше *Сомнеж* (Suspicion). Хичкок режираше само еден ТВ филм од таа серија.

***Уште една милја до целта* (One More Mile to Go), 1957 г.**
***Четири часот* (Four O Clock), 1957 г.**
***Совршен злостор* (The Perfect Crime), 1957 г.**
***Јагне за колење* (Lamb to the Slaughter), 1958 г.**

Вртоглавица (Vertigo), 1958 г.



*- Не ли е **Вртоглавица** приказна за судир помеѓу илузијата и реалноста?*

X: О, да. Многу ме привлекуваше основната ситуација на оваа приказна, бидејќи во неа имаше толку многу аналогија со сексот. Стјуартовите напори да ја оживее жената, изразени преку филмскиот јазик, се истите напори како да се обидува да ја соблече жената наместо да ја облече. Стјуарт не можеше да се ослободи од онаа прва жена. Во книгата, писателите дури на крајот откриваат дека се работи за една иста жена. Го зачудив Сем Тејлор, кој работеше на сценариото, кога му реков: "Сем, кога Стјуарт ќе ја сретне младата девојка, ќе ја откриеме вистината". Ми рече: "Господе боже, зошто?" Му одговорив, ако не го откриеме тоа, за што ќе зборуваме додека не ја откриеме вистината. Човекот сретнал една руса девојка и открил во неа сличности со жената што сакаше да ја оживее. Да се обидеме сега да размислуваме онака како што би размислувала

публиката во тој момент: "А, така, ја најде оваа руса девојка и сега се обидуваш да ја преобразиш". А ние, каква приказна имаме? Еден човек сака да преобрази една девојка и тогаш на крајот ќе сфати дека се работи за истата жена. Тој тогаш може да ја убие таа жена, или било што. И еве не́ пак на почетокот: изненадување или напнатост. Доаѓаме до аналогија со сцената со бомбата: вие и јас седиме овде, а во собата се наоѓа бомба. Водиме сосема непотребен разговор што ништо не значи. Одеднаш, трес, бомбата експлодира и публиката е во шок - петнаесет секунди. А сега, изменете ја ситуацијата. Во таа иста сцена внесете ја бомбата, покажете дека таа се наоѓа во собата, покажете дека ќе експлодира точно во еден часот - а сега е петнаесет до еден - покажете го часовникот на ѕидот. Истата сцена. Само, сега нашиот разговор станува сосема значаен иако е бесмислен. "Погледни под масата! Еј, будало!" Сега публиката се возбудува цели десет минути, наместо да биде изненадена само петнаесет секунди. Да се вратиме на *Вртоглавица.* Ако гледачите не ги запознаеме со вистината, ќе размислуваат. Нема да знаат точно што се случува. "А, знаеш, Сем, ужасно е опасно кога во напнат филм публиката не знае што се случува". Бидејќи, кога не се знае што се случува, нема ни возбудување. Работите мора да се разјаснат. Не смееме да дозволиме гледачите да кажат: "Не знам која е оваа жена? Кој е ова?" И затоа, реков: "Храбро ќе се соочиме со опасноста и сé ќе поставиме во ретроспекција; а тогаш, трес, тука и таму ќе покажеме дека се работи за истата девојка". Така, кога Стјуарт ќе дојде во хотелот, публиката ќе каже: "Тој ништо не знае". Освен тоа, отпорот на девојката во првиот дел од филмот е сосема неоправдан, неразбирлив. Меѓутоа, сега имате оправдување - девојката не сака да биде откриена. Поради тоа нема да го облече сивиот костим, нема да ја обои косата во сино - бидејќи оној момент кога ќе го направи тоа, свршено е. И така создавате нови вредности што работат за вас. Се поигруваме со Стјуартовото слепо веру-



вање дека оживува мртва жена, а тој е толку горд што успева во тоа. Дури и кога девојката се враќа од фризер, нејзината сина коса е спуштена. Стјуарт ѝ вели: "Подигни ја косата". Таа вели: "Не сакам". Тој вели: "Те молам". И што уште вели? "Соблече сé освен градникот и гаќичките, соблечи ги и нив". Таа вели: "Во ред". Оди во бањата. Тој сега само чека од бањата да излезе гола жена и со неа да појде во кревет. Така изгледа таа сцена. А тогаш, кога таа ќе излезе од бањата, тој пред себе здогледува дух - онаа друга жена. Затоа ја осветлив со зелена светлина. Видете, во првиот дел од филмот - кој е чиста претстава на Стјуарт - додека тој ја следи и додека таа навистина глуми однесувајќи се како жена од минатото - за да го постигнам оној суптилен ефект на нестварност и покрај силното сонце, снимав со мекоцртач и така добив ефект на зелена светлина. Поради тоа го избрав "Емпајр" хотел во "Пост стрит" - бидејќи има зелен неонски светлосен знак под прозорот. Сакав таа зелена светлина постојано да се пали и гаси. За да можам да ја користам кога ќе ми затреба. Ставив мекоцртач, и Стјуарт за момент пред себе ја имаше сликата од минатото. А кога нејзиното лице сосема му се приближи, го тргнав мекоцртачот и човекот се врати во реалноста. А жената се врати од мртви, тој го

чувствуваше тоа, и веројатно дури и беше збунет - сé додека не го здогледа медаљонот - и тогаш конечно сфати дека е измамен.

- Целиот овој еротски аспект на филмот е возбудлив. Но, мислам на една друга сцена на почетокот од филмот, откако Џејмс Стјуарт ја спасува од давење Ким Новак која се фрла во вода. Ја наоѓаме кај Џејмс како спие гола во неговиот кревет. Потоа едвај се враќа кон себе и тоа ни докажува дека тој ја соблекол, дека ја видел гола, а ништо од тоа немаше во дијалогот. Останатиот дел од сцената е величенствен, додека Ким Новак кружи во пењоарот на Џејмс, додека се гледаат нејзините боси нозе како одат таму-ваму по теписонот, кога таа доаѓа да седне пред огнот и додека Стјуарт поминува и се враќа зад неа... Во Вртоглавица постои извесна спорост, контемплативен ритам што не се сретнува во другите Ваши филмови кои често се градени на брзина, блесок.

X: Точно, но тој ритам е совршено природен бидејќи приказната ја раскажуваме од гледиште на човек кој е емотивец.

Дали ви се допадна ефектот на дисторзија кога Стјуарт гледа во скалите на камбаната, знаете ли како е направено тоа?

- Мислам дека тоа беше возење наназад комбинирано со ефектот на предниот зум, зар не?

X: Точно. Тоа ме чинеше 19000 долари.

- Мислам дека многу го сакате овој филм?

X: Ме мачеше дупката што се наоѓаше во филмот. Како мажот што го фрли телото на својата жена од врвот на камбаната можеше да биде сигурен дека Џејмс Стјуарт нема да се качи по скалите? Затоа што страдаше од вртоглавица? Но тоа не можеше да биде гаранција!

- Тоа е точно, но мислам дека вие многу добро се прилагодивте кон тоа барање... Филмот, сметам, не доживеа голем успех, но ни неуспех?

X: Ги покри сите трошоци.

- За Вас тоа е, значи, неуспех?

X: Претпоставувам дека е. Вие знаете дека нашата слабост е, кога еден од нашите филмови не се продава добро, ја обвинуваме продажната служба. Значи, за да не го изневериме ова правило, да ја осудиме продажната служба и да кажеме: "Лошо го продаваа филмот!"

Север северозапад (North by Northwest), 1959г.



- Не ли е ***Север северозапад*** *Вашиот последен збор во доменот на филмот со потера?*

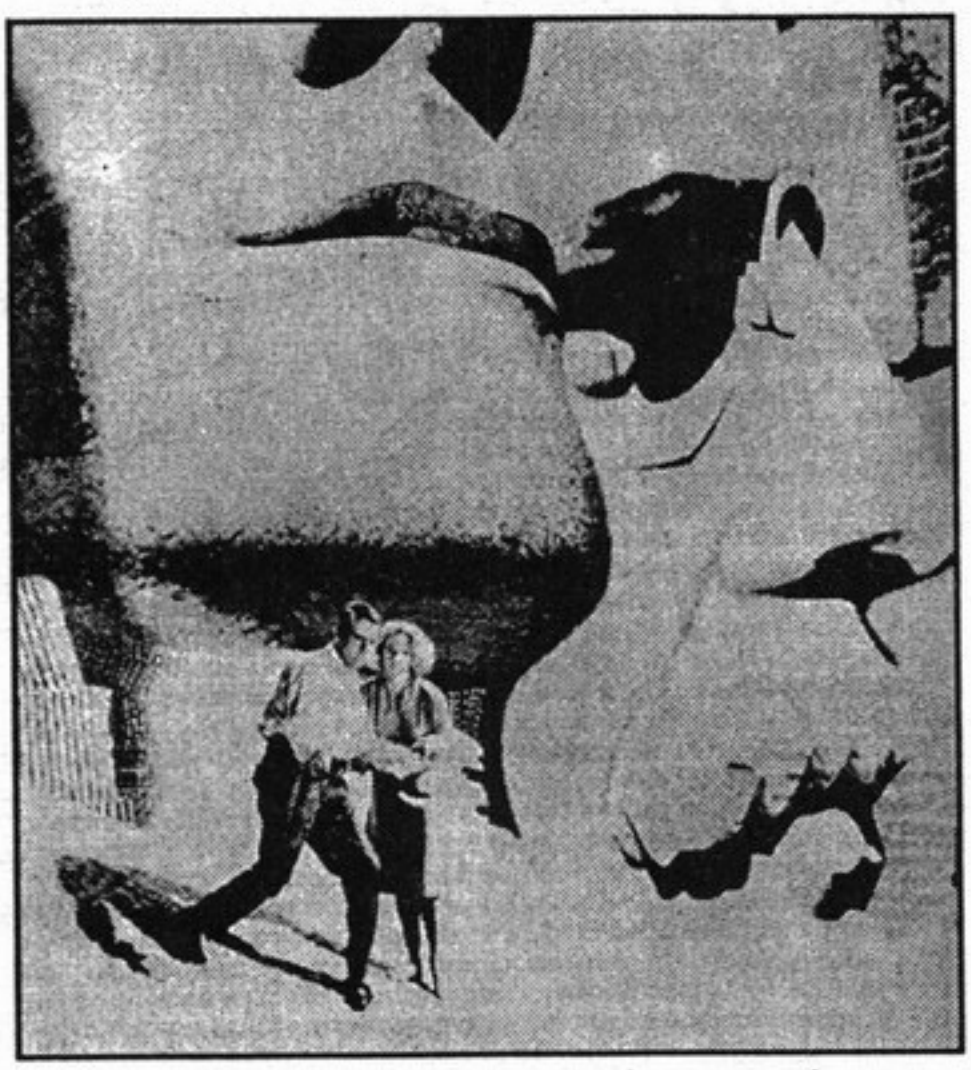
X: Да. Долго размислував за овој филм. *Север северозапад* е фантазија. Целиот филм е содржан во насловот - на компасот не постои страна на светот која се вика така. Областа кон која и во филмското творештво се приближуваме во поглед на слободата на изразувањето е област во која може неограничено да ја користиме својата фантазија, и во таа област работам јас. Никогаш не се занимавам со реалните исечоци од животот.

- Вие ја прифаќате идејата дека овој филм делумно беше резиме на вашето американско творештво, како што ***39 скалила*** *беше резиме на англиското. Тешко е да се резимираат Вашите филмови со неочекувани заплети, а и овде тоа е речиси невозможно...*

Х: О, да! Ќе Ви раскажам една занимлива случка: во првиот дел на филмот на јунакот сé му се случува со запрепастувачка брзина и тој ништо не разбира. Значи, еден ден ме посети Кери Грант и ми рече: "Мислам дека сценариото е ужасно, бидејќи ја снимивме првата третина од филмот, и сешто се случува, а јас воопшто не сфаќам за што станува збор". Тоа го кажа употребувајќи, потполно несвесно, една реченица од дијалогот.

- Мејсн всушност не се однесува како негативен јунак?

Х: Не, не му дозволив на Мејсн да направи една единствена грда работа во целиот филм. Во желбата да го спречам да се однесува како негативец, ја расцепив неговата личност на три дела: едната личност беше самиот Мејсн, кој требаше да наредува само со движењето на главата. Му дадов ладна и мрзлива секретарка - таа го одржуваше лицето на Мејсн. А третата личност - Адам Вилијамс - беше олицетворение на Мејсновата бруталност.



- Ми се чини дека во филмот ***Север северозапад*** *имаше многу невидливи филмски трикови, макети, лажен декор...*

Х: Сé што се случува во просториите на Обединетите Нации е реконструирано, многу верно, во студио, тоа се точните копии. По снимањето на филмот "*Стаклен ѕид*" (The Glass Wall), Даг Хамаршелд забрани зградата на ОН да се користи за снимање.

Сепак отидовме пред зградата на ОН и, додека чуварите будно ја надгледуваа нашата техника, ние со скриена камера снимивме еден план: Кери Грант како влегува во зградата. Не ни дадоа дозвола да снимиме фотографии или планови без актерите кои би ни овозможиле да примениме рир-проекција. Тогаш ја сокривме камерата зад еден камион, така што можевме да снимиме доволно материјал за задните планови. Потоа во внатрешноста на зградата со себе понесов еден фотограф и се шетав со него како посетител, зборувајќи му: "Сними една фотографија одовде, сега од балконот итн". Овие фотографии во боја подоцна ни овозможија да го реконструираме декорот во студио.

На крајот од филмот го прикажуваме засолништето на Џејмс Мејсн; тоа е куќата на Френк Лојд Рајт, направена како макета, кога се гледа од далеку, а делумно и изградена за сцената кога Кери Грант се приближува и шета околу неа.

- Би сакал малку да зборуваме за големата сцена во која Кери Грант е сам во пустината, која почнува многу пред доаѓањето на авионот. Оваа нéма сцена трае седум минути, што е мачна работа. Сцената на концертот во Алберт Хол, во Човекот што премногу знаеше, трае десет минути, но неа ја поддржува кантата и очекувањето на настанот што однапред го знаеме. Верувам дека старата традиција во овој жанр сценарија би ја употребила забрзаната монтажа на сé пократки и пократки планови, додека овде, тие се многу изедначени во своето траење.

Х: Да, бидејќи во овој случај не станува збор за владеење со времето туку со просторот. Траењето на кадрите е во функција на означување на различните растојанија што Кери Грант треба да ги претрча за да се сокрие. Посебно сакавме да прикажеме дека тој не може да го направи тоа. Ваквата сцена не може да биде потполно субјективна, бидејќи сé се случува премногу брзо. Потребно е да се прикаже доаѓањето на авионот - дури и пред Кери Грант да го здогледа - бидејќи, ако кадарот е премногу брз, авионот не останува доволно долго во кадарот и гледачот не е свесен за она што се случува.

- Привлечноста на оваа сцена е заснована на нејзината безразложност. Тоа е сцена на ослободување од секаква веродостојност и секое значење; филмот што го применува овој начин станува вистинска апстрактна уметност, како музиката. А токму таа безразложност, на која често Ви замеруваат, ја гради занимливоста и моќта на сцената. Тоа добро се гледа и во дијалогот кога селанецот, пред да се качи на автобус, му вели на Кери Грант за авионот кој почнува да се оддалечува: "Гледај авион што запрашува, а нема што да се запраши..." Авионот ништо не запрашува и никогаш не би требало да ви се префрлува за безразложноста во Вашите филмови, бидејќи Вие имате култ на безразложност, склоност кон фантазија заснована на апсурдот.

Х: Факт е дека таа наклоност кон апсурдот во пракса ја применувам сосема религиозно.

- Идејата како што е онаа со авионот во пустина не може да се зачне во главата на сценаристот; тоа е режисерска идеја.

Х: Еве како дојде до таа идеја. Сакав да реагирам против едно старо клише: човек што заминува на извесно место каде можеби ќе биде убиен. Сега, што се практикува обично? "Тмурна" ноќ на тесна раскрсница во градот. Жртвата чека стоејќи под уличното светло. Плочникот е влажен од неодамнешниот дожд. Крупен план на црна мачка која претрчува покрај ѕидот. Кадар на прозор од кој, скришум, ѕирка некое лице. Споро приближување на црна лимузина, итн. Се прашував: што би било спротивност на оваа сцена? Пуста рамнина, осветлена со сонце, ни музика, ни црна мачка, ни таинствено лице зад прозорот.

Но, по повод моето верување во безразложноста, ќе ви раскажам една сцена што не успеав да ја внесам во филмот, но на која работев. Се сетив дека сме североисточно од Њујорк и дека една од етапите на патот ќе биде Детроит каде се наоѓаат големите фабрики на Фордовите автомобили. Дали некогаш сте виделе лента за монтажа на автомобили?

- Не. Никогаш!

Х: Тоа е фантастично! Сакав да снимам една долга сцена со разговор меѓу Кери Грант и фабричкиот раководител пред лентата за монтажа. Тие одат и зборуваат за трет човек што можеби има врска со фабриката. Зад нив, автомобилот почнува да се составува дел по дел, се става и уље и бензин; на крајот од разговорот, тие гледаат потполно склопен автомобил, почнувајќи од ништо, од еден шраф, и велат: "Тоа е сјајно, зар не?" А потоа ја отвораат вратата од колата и од нив испаѓа леш.

- Тоа е сјајна идеја!

Х: Од каде би паднал лешот? Не од автомобилот: тој отпрвин беше обичен шраф! Лешот падна од *ништо*, разбирате? А тоа најверојатно е лешот на типот за кого разговараа.

- Еве апсолутна безразложност. Мора да е тешко откажувањето од идеја каква што е оваа. Дали ја напуштивте заради должината на сцената?

Х: Траењето можеше да се среди, но навистина не успеавме да ја вметнеме таа сцена во приказната, а и сцената, дури и безразложна, не може да биде вметната со потполна безразложност.

***Артур* (Arthur), 1959 г.**
***Кристална бразда* (The Crystal Trench), 1959 г.**
***Инцидент на аголот на улицата* (Incident at a Corner), 1960 г.**

Психо (Psycho), 1960 г.



- Дали навистина мислите дека Психо во суштина е хумористичен филм?

X: Па, кога ќе кажам хумористичен, под тоа го подразбирам мојот хумор, хуморот што ми помогна да спречам филмот да биде гнасен. Да ја раскажев сериозно истата таа приказна, ќе беше просто историја на еден случај без елементи на таинственост и напнатост. Тоа тогаш би било само она што психијатарот ќе го каже на крајот.

- Го читав романот "Психо" и сметам дека е многу извештачен. Во него често се чита: "Норман одеше да седне покрај старата мајка и започнуваа разговор". Тој вид на раскажување воопшто не го поднесувам. Филмот е раскажан со многу повеќе убедливост, а тоа се сегледува при повторното гледање. Што ви се допадна во книгата?

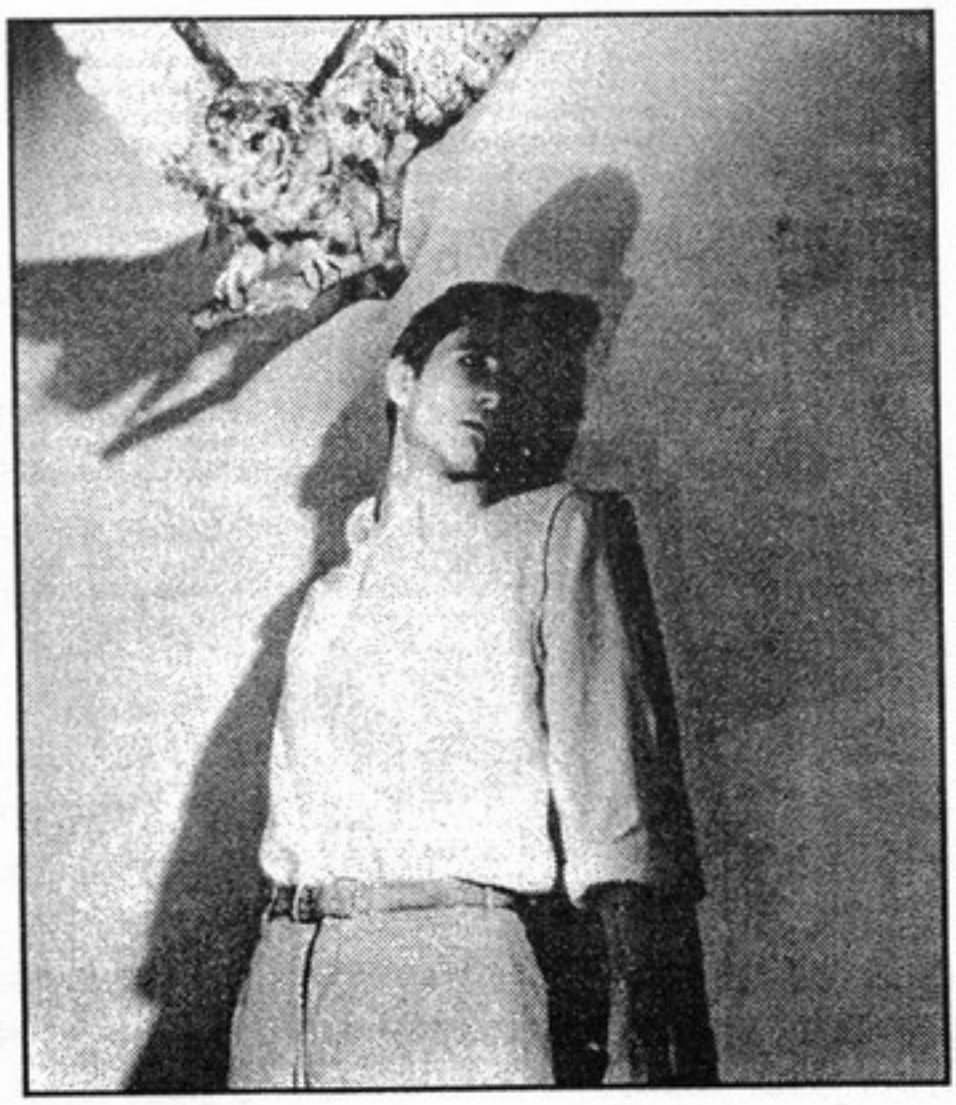
X: Сметам дека единствената сцена што ми се допадна и поради која одлучив да го снимам филмот е молневитоста на убиството под тушот; тоа е потполно неочекувано и поради тоа се заинтересирав.

- Тоа убиство е како силување... Ми се чини дека романот беше инспириран од вистински настан?

X: Со приказната за типот што го чувал лешот на својата мајка во куќата, некаде во Висконсин.

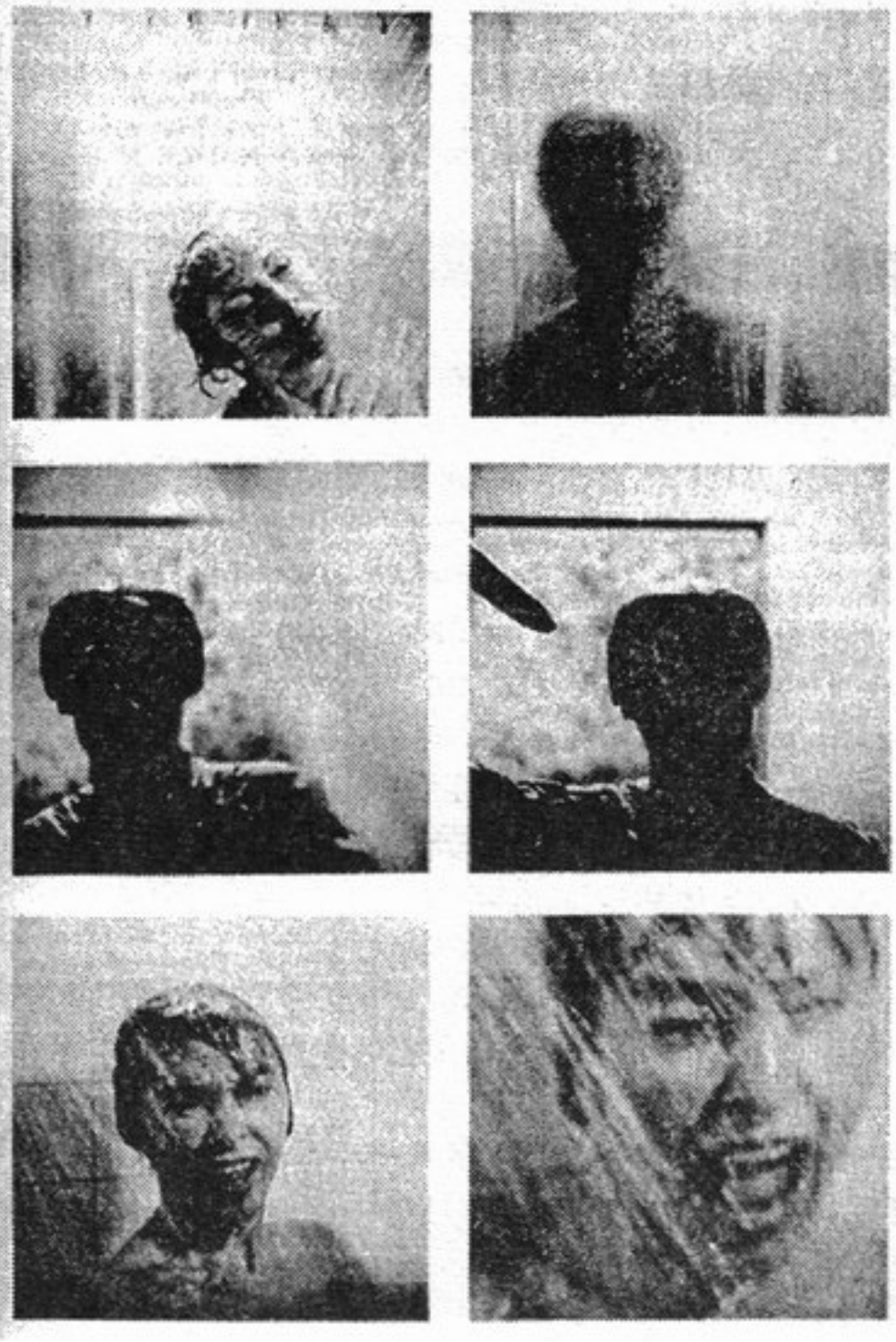
- Филмскиот критичар Жан Душе рече една занимлива работа: "Во првата сцена на Психо Џон Гавин има гол грб а Џенет Ли носи градник и поради тоа оваа сцена задоволува само половина публика".

X: Точно е дека Џенет Ли не мора да носи градник. Оваа сцена не ми изгледаше посебно неморална; не ми даваше никакво посебно возбудување, бидејќи вие знаете дека јас сум некој вид апстинент, но без сомнение оваа сцена ќе беше многу поинтересна градите на девојката да ги допираа градите на момчето. Публиката се менува, еволуира, знаете?



- Вие во Психо повеќе ја водите публиката отколку артистите?

X: Да. Тоа значи да се користи чистиот филм за да предизвикате возбудување на гледачите. Тоа го постигнавме со визуелни изразни средства кои во секој поглед беа наменети за публиката. Заради тоа убиството во бањата е толку брутално, бидејќи колку повеќе



се одвива филмот, има сé помалку бруталност и насилство. Но оваа сцена толку силно се врежа во свеста на гледачите, што веќе ништо не требаше да се додаде. Мислам дека гледачите не можат да се идентификуваат со личностите во *Психо*. Немаше време да се развијат тие личности, а не беше ниту потребно тие да се развијат. Случувањата во филмот делуваат толку моќно врз публиката , што таа ни малку не обрнува внимание на Вера Мајлс или на Џон Гавин. Тие се само личности што публиката ја носат низ завршниот дел од филмот. Вера и Џон ниту мене не ме интересираа. И, знаете, никој никогаш не ни спомнал дека и тие учествувале во овој филм. Доста жално за нив. Можете ли да замислите како луѓето од дирекцијата би ги поделиле улогите во овој филм? Би рекле: "Е па, бидејќи главната хероина ја убиваме уште во првиот дел од филмот, да земеме било кого за таа улога, а на Џенет Ли да ѝ ја дадеме љубовната епизодна улога". Секако, тоа се идиотски сфаќања. Сé е токму во тоа што главната хероина ја убиваме во првиот дел, тоа и е она неочекуваното. Затоа ја натеравме публиката да ја види таа сцена и да ја запомни веднаш на почетокот. Да беше помалку јасна сцената во бањата, да не беше толку впечатлива, гледачите некаде на средината од филмот би прашале: "Кога ќе се појави Џенет Ли?" Во напнатите филмови не смее да има нејасни работи.

- Колку траеше снимањето на сцената со убиството?

X: Седум дена, со седумдесет позиции на камерата за 45 секунди од филмот. За оваа сцена ми направија прекрасен вештачки торзо со крв која требаше да шикне под ножот, но не го употребив. Повеќе сакав да користам девојка, гол модел, дублерка на Џенет Ли. Се гледаат само рацете, рамењата и главата на Џенет. Сето останато е работено со моделот. Секако, ножот никогаш не го допира телото, сето тоа е направено со монтажа. Никогаш не се гледаат забранети делови од женско тело, затоа што некои кадри ги снимавме успорено за да избегнеме во кадарот да има гради. Успорено снимените кадри потоа не беа забрзувани, бидејќи нивното вметнување во монтажата дава впечаток на нормална брзина.

- Џенет игра улога на обична граѓанка, но таа н$ води кон ненормалното, кон Перкинс и кон неговите полнети птици.

X: Полнетите птици многу ме интересираа, како некој вид симбол. Природно, Перкинс се интересира за препарирани птици бидејќи ја препарирал својата мајка. Но постои и друго значење, на пример со утката; овие птици му припаѓаат на царството на ноќта, тие се грабливки и тоа му годи на Перкинсоновиот мазохизам. Тој добро ги познава птиците и знае дека себеси се набљудува преку нив, неговата сопствена вина се гледа преку погледот на овие птици кои гледаат во него.

- Всушност, Психо може да се смета за експериментален филм?

Х: Можеби. Моето најголемо задоволство е во тоа што филмот делуваше на публиката, а тоа е работа која ми е многу важна. Содржината на филмот малку ми значи, личностите исто така; она што ми значи е збирот на деловите од филмот, фотографијата, звукот и сé што чисто технички можеше да придонесе публиката да вреска. И затоа се гордеам со *Психо,* бидејќи тоа е филм што ни припаѓа нам, на синеастите.

- Во филмот експериментиравте со ТВ техника?

Х: Филмот го сними ТВ екипа, но само заради заштеда на брзина и време, бидејќи бројот на објектите го сведовме на минимум. Снимањето го успорував само тогаш кога се работеше за чист филм. Сцената во купатилото ја снимавме седум дена, а крајната сцена со психијатарот е завршена за само еден ден.

- Дали во филмот сакавте да го опфатите и проблемот на моралот?

Х: Мислам дека не можете да заземате некои морални ставови, поради тоа што имате работа со луѓе чија психа е пореметена. Не можете да применувате морални начела врз лудаци.

- Знам дека сами бевте продуцент на Психо. Дали филмот имаше успех?

Х: *Психо* чинеше само 800 илјади долари, а до денес *(1965, заб. на прев.)* донесе 13 милиони долари.

- Психо е толку универзален што 50 посто е нем филм. Во него две или три ролни се без никаков дијалог. Мора да бил лесен за синхронизација и титлување...

Х: Да. На Тајланд не користеле ниту титлови за синхронизација; едноставно вклучиле звук и еден човек, кој стоел покрај екранот, со различен глас ги говорел сите улоги во филмот.

***Госпоѓата Биксби и наметката на полковникот* (Mrs. Bixby and the Colonels Coat), 1960 г.**

***Човекот што грубо се пошегува* (The Horseplayer), 1961 г.**

***Дум! Мртви сте!* (Bang! Youre Dead!), 1961 г.**

Есента 1962 г. Хичкок својата емисија ја продолжи на полн час, со ново име ***Еден час на Алфред Хичкок* (The Alfred Hitchcock Hour).**

***Го видов целиот настан* (I Saw the Whole Thing), 1962 г.**

***Птици* (The Byrds), 1963 г.**



- Како дознавте за расказот на Дафне Ди Морие "Птици"? Пред или по неговото објавување?

Х: Го прочитав во една од оние збирки што се викаат "Алфред Хичкок ви претставува"! Потоа дознав дека "Птици" се обиделе да го адаптираат за радио и телевизија, но дека не успеале во тоа.

- Дали, пред да се одлучите, се обидовте да се уверите дека техничките проблеми со птиците ќе бидат надминати?

X: Не, воопшто. Дури и не мислев на тоа. Ја прочитав приказната и си реков: "Еве една работа што ќе ја работиме, па, да ја работиме". Не ше го работев филмот да се работеше за орли или за птици грабливки; ми се допаѓаше тоа што стануваше збор за обични, секојдневни птици. Дали ја сфаќате таа состојба на духот?

- Во Птици, како и во многу други филмови, бирате обични, просечни луѓе и ги ставате во необични ситуации.

X: Да, за гледачите полесно да се идентификуваат со јунаците. *Птици* почнува сосема безгрижно - девојка сретнува момче, за потоа веднаш да се најде во комплицирана ситуација: тука се мајката на момчето и нејзиниот неприроден однос кон синот и учителката која е вљубена во него. Девојката е безгрижна, неодговорна, и првпат се судира со стварноста. Сето тоа се пренесува во катастрофа и девојката доживува преобразба.

- За што, според Ваше мислење, зборува филмот?

X: Во основа, тие луѓе се премногу меки. Девојката е олицетворение на таа мекост. Но јас верувам дека луѓето, кога околностите ќе ги натераат на борба, кога ќе се најдат пред катастрофа, добро се снаоѓаат. Мајката ја обзема паника затоа што на почетокот се покажува како јака личност, но таа не е јака, таа сила е само привидна: таа се обидува во синот да најде замена за мажот. Мајката е, всушност, олицетворение на слабоста. Но затоа девојката докажува дека луѓето можат да станат силни кога ќе се соочат со ситуацијата во која ќе се најдат. Исто како жителите на Лондон за време на нападот во војната.

- Дали филмот е истовремено и визија за страшниот суд?

X: Да. И ние не знаеме како ќе се извлечат луѓето. Секако, мајката е исплашена до крајот. А девојката е доволно храбра да се соочи со птиците и да се обиде да ги избрка. Но како група на луѓе - тие се жртви на страшниот суд. За обичната публика - тие побегнаа во Сан Франциско, но јас си играв со идејата со временски скок и со претопување да ги најдеме подоцна во колата: седат во неа и гледаат, а пред нив Голден Гејт - покриен со птици.

- Зошто токму во ***Птици*** *се обидовте да ја изложите таа своја идеја?*

X: Чувствував дека по *Психо* луѓето очекуваа дека, пред да почнам да работам нешто друго, ќе направам филм што ќе го надмине *Психо*. Забележав дека во другите филмови на "катастрофа", како што е, на пример, "*На брегот*" (On the Beach), интимните истории никогаш не се дел од таа катастрофа. Ова беше една од работите што цврсто решив да ги избегнам во *Птици*. Намерно филмот го почнав безгрижно, личностите се однесуваа обично, лесно, и ништо не ги навестуваше последиците. Дури направив и компромис кога се согласив шпицата да биде злобна. Сакав птиците да изгледаат едноставно и лесно, да бидат претставени со фини мали цртежи. Но се откажав, бидејќи ми се чинеше дека публиката, откако ќе ја види рекламата за филмот, ќе стане нестрплива и ќе прашува: "Кога ќе се појават птиците?"

- Има една сцена која на прв поглед ми изгледаше малку предолга, но, можеби не ѝ го дадов вистинското значење: тоа е сцената во градската кафеана по првите напади...

X: Всушност, таа не беше неопходна, но чувствував дека по нападот на галебите врз децата за време на пикникот, треба малку одмор пред повторно да се тргне со ужасите. Во таа сцена во кафеаната има опуштање, смеа, пијаници инспирирани од личностите на Шон О Кејзи, тука е и старицата орнитолог и, како и Вие, мислам дека сцената се оддолжи, но, пред сé, секогаш сметав дека должината на сцената зависи само од вниманието на публиката. Ако ја заинтересирате публиката, сцената секогаш ќе биде кратка; ако ѝ досаѓате, секогаш ќе биде долга.

- Кога имате добра сцена на суспенз, немо исчекување, вие величенствено се смеете во неа, со многу авторитет, благодарејќи на стилот на сечење, кој е само Ваш, ретко предвидлив, а секогаш успешен, тоа е Ваша мала професионална тајна... Мислам, на пример, на она што претходеше пред излегувањето од училиштето...

X: Да ја анализираме таа сцена вон училиштето, додека Мелани Даниелс седи и додека зад неа се собираат гаврани. Мелани, вознемирена, влегува во училиштето за да ја извести учителката. Камерата влегува по неа, и нешто подоцна, учителката им вели на децата: "Сега ќе излезете, и кога ќе ви кажам да трчате, трчајте". Ја водев сцената до вратата, потоа ја сечев за да преминам на насобраните гаврани и останувам на нив без рез иако ништо не се случуваше цели триесет секунди. Тогаш се прашувате: "Но, што се случува со децата? Каде се тие?" И дури тогаш почнува да се слуша галама од чекорите на децата кои трчаат, сите птици се подигнуваат и ги гледате како прелетуваат над школскиот покрив пред да ги нападнат децата.

На сличен начин е направена и суспенз-сцената со девојката која чека пушејќи пред училиштето, камерата се задржува на неа 40 секунди; таа гледа околу себе и забележува еден гавран, продолжува да пуши, и кога повторно ќе погледне, гледа куп гаврани.

- Сцената на пожарот во градот е многу возбудлива благодарејќи на необичното снимање од голема висина. Тоа на некој начин е точка на гледање на галебите!

X: Се поставив високо од три причини. Првата, главна, причина беше да го снимиме почетокот на спуштањето на галебите врз градот; втората, на истата слика да ја покажеме и точната топографија на заливот Бодига, со градот во заднина, морето, брегот и гаражата во пламен; а третата, да ги занемарам досадните работи околу гаснењето на пожарот. Секогаш е полесно брзо да се прикажат работите, ако се држат на растојание.

- Разговорот за Птици не ќе е потполн ако не зборуваме за звукот. Тука нема музика, но гласовите на птиците се направени како вистинска партитура. Мислам, на пример, на чисто звучната сцена, нападот на галебите врз куќата.

X: Кога ја снимав оваа сцена на напад од бочната страна, со личностите кои беа во куќата, престрашени, беше тешко да се постигне добра реакција на актерите поаѓајќи од ништо, бидејќи с$ уште немаше шум на крила и крици на галеби. Тогаш наредив на објектот да се донесе мал тапан, микрофон и звучник, и кога актерите играа сцени на страв, им помагаше удирањето во тапанот. Потоа од Бернар Херман барав да изврши супервизија на целиот тон на филмот. Кога ги слушате музичарите додека компонираат или прават оркестрација, или пак додека се увежбува оркестарот, се случува тие да не создаваат музика туку звуци. Ете, тоа ние го користевме низ целиот филм. Во него немаше музика.

- Често се слушаат и шумови кои не одговараат на сликата што се гледа, но тие свесно потсетуваат на претходната сцена, итн. Можат да се наведат илјада примери...

X: Кога ќе ја завршам монтажата на филмот, на секретарката ѝ диктирам вистинско сценарио за звук. Го гледаме филмот, ролна по ролна, и јас диктирам по ред сé што сакам да чујам. Досега стануваше збор само за природни звуци, но сега, благодарејќи на електронскиот звук, морам не само да ги назначам звуците што сакам да ги добијам туку и до совршенство да го опишам нивниот стил и природа. За да го опишете добро шумот, потребно е да се замисли негов еквивалент со дијалог. Сакав на мансардата да добијам звук што би значел исто како птиците да ѝ зборуваа на Мелани: "Ние сега не ве пуштаме. И ние стигнуваме до вас. Не ни е

потребно да пуштаме крици на победа, не ни е потребно да се разлутиме, ќе направиме *тивко убиство*".

- Во филмот има многу кадри работени со помош на трик, зар не?

X: Бевме принудени да работиме така. Во филмот има 371 кадар работени со помош на трик, а последниот кадар беше и најтежок. Се состоеше од 32 посебни дела со снимена лента. Имавме ограничен број галеби на располагање. Поради тоа предниот план го снимивме од три дела со помош на маска, и тоа одејќи од лево на десно, сé до птиците на оградата. Оние неколку галеби што ги имавме беа во првата третина, повторно ги снимавме за втората, па за третата третина - секаде беа истите галеби. Точно над главите на чавките направивме уште еден долг, тенок среден рез во кој повторно ги пуштивме галебите. Колата која се сруши покрај патот под терет на птиците беше посебно снимена. Небото исто така беше посебно снимено, како и амбарот на левата страна, итн. Сите делови се составени во лабораторија.

- Што мислите во целина за триковите кои се постигнуваат со камерата и за триковите кои се работат во лабораторија?

X: За нив мислам дека се средство со кое се користите за да ја постигнете целта. До целта морате некако да дојдете. За *Птици* беше важно ова: никогаш не поставував прашање: "Може ли да се направи ова?", бидејќи да прашав, никогаш ништо немаше да биде направено. Секој техничар веднаш би рекол "невозможно". Затоа никогаш не прашував, едноставно велев "Ова ќе го направиме вака". Никој никогаш нема да сфати дека филмот немаше да биде направен ако не ја применевме пионерската техничка постапка. "Клеопатра" или "Бен Хур" не се ништо спрема *Птици* - само маса луѓе и куп декор. Само она што тренерот на птиците го постигна во *Птици* е феноменално. Обрнете внимание како гавраните ги бркаат децата низ улицата, како пливаат околу нив, како им се спуштаат на грб. Со денови се обидувавме да ги задржиме птиците на предниот дел од каросеријата на автомобилот или да ги натераме да одлетаат во вистински момент. Можеше лесно да се случи *Птици* да чини пет милиони долари, ако Боб Беркс и сите останати не бевме и самите техничари.

Марни (Marnie), 1964г.



Фотографија од снимањето на "Марни"

- За што се работи во овој филм?

X: Тоа е приказна за девојка која не знае кој е. Таа е невротичен, опсесивен тип на крадец, таа се плаши од сексот, за дури на крајот да се открие зошто. Во поглед на стилот, овој филм малку потсетува на *Озлогласената.*

- Што ве интересираше во овој роман на Винстон Греам?



Х: Посебно ми се допаѓаше помислата да ја прикажам фетишистичката љубов. Човек сака да спие со една крадливка затоа што таа е крадливка, како што другите сакаат да водат љубов со Кинескиња или со црномуреста жена. За жал, оваа фетишистичка љубов не испадна добро на екранот како ни љубовта на Џими Стјуарт кон Ким Новак во *Вртоглавица*. Зборувајќи отворено, требаше да го прикажам Шон Конери како ја начекува Марни покрај касата и како сака да ја нападне и грабне на лице место.

- Што го возбудува толку јунакот во Марни? Тоа што крадливката зависи од него, бидејќи тој ја знае нејзината тајна и што само од него зависи дали ќе ја предаде во полиција, или пак, поедноставно, што мисли дека е возбудливо да води љубов со една крадливка?

Х: Двете работи истовремено, сигурно.

- Марни е крадливка, но ние очигледно сме ѝ наклонети. Како го постигнавте тоа?

Х: Во секој од нас постои потсвесна желба оној што прави злостор да успее во својот потфат - секој од нас го мачи онаа единаесетта заповед: "Ти нема да бидеш откриен". Секој просечен човек што гледа како некој прави злостор или неправда потсвесно сака тој некој во тоа и да успее. Има нешто што го тера да каже: "Пази! Пази! Доаѓаат!" Мислам дека тоа е најчуден инстинкт, без разлика колку е лош, знаете. Не оди толку далеку да го натера човекот да убие, иако, благодарејќи на тој инстинкт, подготвени сме на сé друго. Публиката не може да ја поднесе напнатоста која ја предизвикува откривањето на виновникот. "Побрзај! Брзо! Ќе те фатат!"

- Имам впечаток дека публиката не ја насетува заканата од затвор која лебди над Марни: никогаш не се добива впечаток дека е барана или дека е во опасност. Истиот феномен го забележав и во Опседнат. Измешавте две тајни на две различни суштини: а) моралниот и психоаналитичкиот проблем: Што таа личност (Грегори Пек и Типи Хедрен) можела да направи во детството? ... б) материјалниот проблем: дали полицијата ќе стави рака врз неа или не? Мора да било многу тешко истовремено да се водат овие две дејства, бидејќи полициската потера бара многу брзо темпо, а психолошкото истражување се одвива побавно.

Х: Тоа е точно, и во конструкцијата на *Марни* многу ми пречеше тоа што меѓу моментот кога таа добива работа кај Ретланд и кога ќе ја изврши кражбата ќе помине многу време. Помеѓу тие два моменти Марк ѝ се додворува, и тоа е сé, а тоа не е доволно. Често се сретнуваме со тој проблем, чувствуваме дека некоја работа бара подготовка, но самата таа подготовка може да стане здодевна бидејќи избегнуваме, за да не ја продолжиме уште повеќе, да ја потхрануваме со детали кои би ја направиле занимлива! Тоа го осетив и кај *Прозорец кон дворот*...

По *Марни*, печатот еден по друг најави три филмски проекти кои Хичкок поради разни причини ги одложи или напушти: *Трите заложници* му пречеше затоа што хипнозата не можеше реално да ја прикаже на екран, *Мери-Роуз* затоа што фантомот навистина не е "Хичкок", а *Р.Р.Р.Р.* затоа што "изгледаше безлично".

Искината завеса (Torn Curtain), 1966г.



- Како дојдовте до идејата за тој филм?

Х: Бев инспириран од исчезнувањето на двата англиски дипломата, Берџис и Меклин, кои ја напуштија својата земја и отидоа во Русија. Се прашував: што мислеше за сето тоа госпоѓата Меклин?

Поради тоа првата третина од филмот е скоро потполно прикажана од гледиштето на девојката сé до драматичниот сукоб меѓу нив двајца, во хотелската соба во Берлин.

Потоа го прифаќам гледиштето на Пол Њумен и прикажувам убиство без предумисла на кое тој мора да присуствува, потоа, неговите напори да стигне до професорот Линт за да му ја извлече тајната пред злосторот да биде откриен.

Најпосле, последниот дел се состои од бегството на парот. Гледате дека филмот јасно се дели на три дела. На тој начин приказната се одвива доста природно бидејќи ја почитував нејзината логична топографија; за да бидам сигурен дека сето тоа ќе биде точно, пред да го започнам сценариото, го направив истиот пат како и личностите од филмот. Отидов во Копенхаген, потоа, користејќи романска авионска линија, стигнав во Источен Берлин, во Лајпциг, повторно во Источен Берлин, а потоа во Шведска.

- Громековото убиство на фармата е, секако, најјаката сцена, сцена која најмногу ја одушевува публиката. Таа е многу сурова, а во исто време и многу реалистична, без музика.

Х: Со таа многу долга сцена на убиство сакав, на прво место, да му се спротивставам на клишето. Обично, во филмовите, убиството се случува многу брзо: удар со нож, истрел од пушка, убиецот дури и нема време да ја прегледа жртвата дали е мртва или не. Значи, мислев дека е време да покажам колку е тешко, мачно и долго убивањето на некој човек. Знаејќи дека таксистот се наоѓа пред фармата, публиката прифаќа дека ова убиство мора да биде тивко и поради тоа истрел не смее да дојде во предвид. Според нашиот стар принцип, убиството мора да биде извршено со средства кои ни ги наметнуваат местото и личноста. Ние сме на фарма, а селанката е таа која убива, значи користиме домашни инструменти: лонец полн со супа, нож за сечење, лопата и најпосле печка со плински штедач.

- И најпосле, врв на реализмот, сечивото на ножот се крши во Громековото грло! Има неколку убави работи во таа сцена на убиство, многу краткиот мал кадар на Громековата рака која претејќи тропка по Њуменовиот капут, ударите со лопата по Громековите нозе, а и неговите прсти како мавтаат во воздухот пред да станат неподвижни, додека неговата глава е во печката за плин!

Во однос на филмското сценарио, забележав две значајни измени: исфрлањето на сцената во фабриката меѓу Берлин и Лајпциг и поедноставувањето на секвенцата со автобусот; таа во сценариото е многу долга и претрупана со посебни детали.

Х: Да ја оставиме таа лошо завршена работа, дали Ви се допадна фотографијата во филмот?

- Да, да, фотографијата е многу добра.

Х: Станува збор за една коренита промена. Светлината е проектирана на големи бели површини и сé снимавме низ сива газа. Актерите се прашуваа: каде се рефлекторите? Речиси постигнавме идеал кој се состои од снимање со природна светлина.

ПОСЛЕДНИТЕ ГОДИНИ НА ХИЧКОК

По *Психо*, се верува дека Хичкок не беше комплетно задоволен со ниеден свој филм. По Марни загуби еден дел од довербата во себе, а разочаран и од приходот од *Искината завеса*, Хичкок, првпат по подолго време, нема однапред подготвено сиже за филм. Лишен од своите омилени ѕвезди, кои се веќе остарени, својот снимател, својот композитор, својот монтажер, Хичкок почувствува дека пред него се отвора една нова етапа во неговата кариера која ќе биде многу тешка. Немоќен пред овој хаос, тој дозволи врвот на "Универзал" во 1969-та да го увери да го адаптира романот "Топаз", кој студиото штотуку го откупи и многу скапо го плати.

Основното сиже на *Топаз* е разоткривање на советски шпион во најблиската околина на генерал Де Гол; таа улога му припадна на Мишел Пиколи. Сценариото предвидуваше на крајот од приказната, кога ќе осети дека е откриен, Пиколи да се согласи да биде убиен од Фредерик Стафорд, во двобој со пиштоли во убавиот декор на празниот стадион Шарлети. На пробната проекција во Лос Ангелес, младите американски гледачи гласно се смееја кога одеше оваа сцена. Хичкок се враќа во Париз за да сними втора варијанта. Враќање во Лос Ангелес. Нова монтажа, нова пробна проекција, ново потсмевање. Овојпат, Пиколи и Стафорд не се веќе слободни. Хичкок ја фрла сцената со двобојот во корпа за отпадоци и со презир гледа кон сарказмот на публиката на пробната претстава. По Хичкок, младите Американци до таа мера станаа материјалисти и циници што веќе не можеа на екранот да прифатат витешко однесување. Предавникот на својата земја да прифати двобој со пиштоли и да дозволи да го убијат, тоа ја надминуваше нивната моќ на прифаќање.

И понатаму времето го притиска, и несомнено првпат во својата кариера, Хичкок не знае како да го заврши филмот! Прифаќа потполно решение за кое верувам дека беше донесено под влијание на филмот на Коста Гаврас, *З,* кој токму тогаш се прикажуваше со голем успех. На крајот на *Топаз,* се гледа како минуваат преку





екранот, споени со занесна музика, различни кадри и крупни планови на личности од филмот, а ритамот на сликата и звукот означуваат дека крајот е близу. Меѓутоа, Хичкок безусловно сака публиката на крајот да знае дека Пиколи на крај извршил самоубиство, но како да го направи тоа, кога сиот материјал од стадионот Шарлети е оценет како неупотреблив? Тогаш Хичкок прибегнува кон едно очајничко решение, почетничка измама која е многу потресна за сите оние што кубат коса пред лудило, бара од монтажерот кадар што никогаш не е снимен!

Се насетуваше, се сфати, се знаеше: и покрај навистина убавите места на секој чекор - посебно оние во кубанската епизода - *Топаз* не беше добар филм. Не му се допадна ниту на студиото, ниту на гледачите, ниту на критичарите; дури ни на хичкоковците, и режисерот, кој не сакаше повеќе ни да чуе да се зборува за него, осети неодолива потреба да се реваншира самиот на себе.

Малку по овој филм, Хичкок конечно избра еден англиски роман: "*Догледање Пикадили, збогум Лестер Сквер*" (Good bye Piccadilly, Farewell leicester Square), од Артур Ле Берн. Тој значително го поедностави заплетот и му даде наслов на едно порано отфрлено сценарио, *Лудило* (Frenzy).

Во Лондон, сегашност, еден манијак со кравата ги дави жените. Во петнаесеттата минута, Хичкок ни го открива идентитетот на овој убиец со кој се запознавме во втората сцена од филмот. Втората личност, чија приказна следиме, ќе биде обвинет за овие убиства, ќе ја пронајдат, прогонуваат и осудат: во текот на час и триесет минути ќе гледаме како се бори како мува заробена во пајакова мрежа.

Лудило е комбинација на два вида филмови: оние во кои Хичкок нé повикува да го следиме убиецот, како што се *Сенка на сомнежот, Трема, Повикај У за убиство, Психо*, и оние во кои ни ги опишува тешкотиите на невиниот човек што го прогонуваат: *39 скалила, Се исповедам, Погрешен човек, Север северозапад*. Во *Лудило* повторно се сретнува оној хичкоковски свет, затворен како кошмар, во кој личностите меѓу себе се препознаваат: убиецот, невиниот човек, жртвата, сведоците, тој свет сведен на суштина во кој секој разговор во работилницата или бистрото носи *законитост* за убиствата кои се во прашање, свет изграден на сличности толку методично уредени што тие се сечат хоризонтално и вертикално. *Лудило* нуди слика на вкрстени зборови на тема убиство.

Лудило на Канскиот Фестивал 1972-та беше одлично примен и Хичкок, сиот среќен, тогаш призна дека е многу исплашен. Сега знаеше дека тој "мал филм", чиј вкупен буџет беше нешто над два милиони долари, ќе донесе заработка и дека ќе направи Студиото да заборави на скромните уметнички и финансиски резултати на *Топаз* кого го сними, а не веруваше во него.

Хичкок често говореше: "Некои режисери снимаат парчиња од животот, јас снимам парчиња од колач", и *Лудило*, со неговото стопроцентно британско гледиште, се појавува, всушност, како колач кој "дома" го направи 70-годишниот сладокусец кој пак стана "young boy director" од своите почетоци.

Три месеци подоцна, Хичкок ги откупи авторските права на романот The Rainbird Pattern од Викторија Кенинг чие дејство ќе го пренесе во Лос Ангелес. Додека работеше со Ернест Леман на сценариото на овој филм - кој ќе стане *Семејна завера*

- Хичкок мораше да оди на хируршка интервенција за да му стават пејсмејкер. Меѓу многуте новинари и пријатели кои го посетуваа почнувајќи од 1975-та, ретки се оние на кои Хичкок не им го покажувал овој медицински апарат, откопчувајќи ја кошулата, откривајќи го правоаголниот предмет кој беше сместен под кожата на неговите гради, говорејќи во слогови: *Предвидено е да работи 10 години,* гледајќи право во очите на соговорникот, како да ја проучува неговата реакција. Откако посетителот ќе дознаеше сé за употребата на пејсмејкерот, Хичкок се предаваше на својата омилена вежба: раскажување на својот следен филм, сцена по сцена, како да сакаше да се увери себеси дека конструкцијата е цврста и дека потполно ја држи приказната во својата глава.

Во *Семејна завера,* она што најмногу го интересираше беше преминувањето на една геометриска фигура во друга. Двете приказни отпочеток се претставени паралелно, потоа се приближуваат, се мешаат, за на крајот од филмот да станат една.

Оваа конструкција го возбудуваше и му даваше поттик да се соочи со нова тешкотија.

Филмот *Семејна завера* почна да се прикажува во Америка и Европа во летото 1976г., и критиката, за разлика од публиката, добро го дочека. Во овој 100% американски филм - во кој слабоста на негативецот повторно беше слабост на филмот - Хичкок продолжува со мешавина на "бурното киднапирање и хуморот" која, пред војната, ги направи успешни неколку негови англиски филмови.

Сите се согласуваат во пофалбите на актерот Брус Дерн, и, посебно на Барбара Херис која е чудо од досетливост и духовитост во улогата на Бланша Тајлер, лажниот пророк.

За жал, набрзо се покажа дека *Семејна завера* немаше успех. Како и во *Топаз,* требаше да се исече, во копиите кои кружеа по САД, еден мал дел на суспенз кој ја засмејуваше американската публика. Верувам дека европските копии се поверни од американската монтажа.

Околу Божиќ 1976-та, Хичкок соопшти дека го одбра и сижето за својот 54 филм. Напуштајќи го "*Непознатиот човек број 89*" чии авторски права ги купи, повторно ќе земе еден од своите некогашни проекти, адаптација на две книги посветени на едно исто сиже, првата е напишана во форма на репортажа-анкета, "*Скокањето на Џорџ Блејк*" од Шон Бурк, а втората беше романот "*Кратка ноќ*" од Роналд Киркбрајд. Хичкок веќе долго време мислел на оваа приказна, бидејќи 1970г. предвидел Кетрин Денев и Волтер Матау да играат во неа.

Сценаристот Ернест Леман - кој ги потпиша *Север северозапад* и *Семејна завера* - веќе предаде неколку варијанти од сценариото, но Хичкок не беше задоволен.

Во Хичкоковата најблиска околина се зголемуваше недовербата. Алма, која во Лондон, при крајот на снимањето на *Лудило,* го претрпе првиот напад на болест, беше одземена. Болничарките денонoќно се сменуваа крај неа. На никој во студиото не му паѓаше на ум дека Хичкок би можел да ја напушти Алма заради две недели снимање во Финска, а бидејќи и самиот боледуваше од артритис, сé потешко се движеше. Значи, сценариото беше така направено што малку беше изводливо финскиот дел да го сними друга екипа, а Хичкок да ги режира ентериерите во студиото "Универзал". Меѓутоа, Хичкок по снимањето на *Лудило*, отпатува во Финска за да ги избере терените и ги фотографираше сите места кадешто сакаше да снима.

Меѓутоа, кон крајот на 1978г. донесе две одлуки за да го осигури своето идно снимање. Го прати Норман Лојд во Финска повторно да ги сними терените и, како да сакаше да обелодени дека доцнењето на проектот се припишува на Ернест

Леман, ангажираше на шест месеци еден млад писател, Дејвид Фримен, за да ја редигира новата верзија на сценариото.

На 7 март 1979 година, Американскиот филмски институт приреди вечер во чест на Алфред Хичкок со име кое во исто време беше и славно и тажно - "Награда за животно дело". Оваа свеченост остави страшен, страшен и ужасен спомен врз сите што присуствуваа таму, иако ТВ каналот С.В.S., со разни итрини во монтажата, два дена подоцна успеа на телевизиските гледачи да им продаде една верзија која ја спаси надворешноста.

Знаејќи дека е веќе осудена од ракот, Ингрид Бергман, која ја водеше оваа вечер, беше потресена гледајќи ги Хичкок и Алма во толку лоша состојба. Зад сцената шепотеше: "Зошто секогаш приредуваат вакви вечери кога е премногу доцна?"

Пред кремот на Холивуд кој му оддаваше почест низ анегдоти, инсерти од филмови, здравици, Алфред и Алма Хичкок беа присутни, но нивната душа не беше веќе тука, тие беа едвај поживи од мајката на Ентони Перкинс, исполнета со слама во подрумот на куќата во готски стил.

Две недели подоцна, помирен со помислата дека нема да снима повеќе, Хичкок го затвори своето биро, ги отпушти службениците и се врати дома. Англиската кралица го именуваше сер Алфред, изедначувајќи го така старото тајно соперништво со другиот генијален лондонски клинец, Чарли Чаплин. На сер Алфред не му остана ништо повеќе освен да ја чека смртта, а неколкуте забранети вотки помогнаа таа да дојде побрзо. Тоа се случи на 29 април 1980 година.

Денес, Хичкоковото дело има многу следбеници, што е природно бидејќи станува збор за еден мајстор, но, како и секогаш, се поддржува само она што може да се поддржува: изборот на материјалот, евентуално постапката со овој материјал, но не и духот низ кој проникнува.

Многу луѓе не гледаат во Хичкок ништо освен знаење и вештина, не знаејќи дека она што, како времето поминува, сé повеќе ме возбудува кај него е: неговата длабока чувствителност.

Кога, како момче, сфатил дека неговиот физички изглед го трга на страна, Хичкок се повлекол од светот и го гледал со нечуена строгост. Ни малку не претерувам ако кажам дека се занимаваше со филмот како со религија, впрочем, тој неколку пати во текот на интервјуто кажа: "Кога тешката врата на студиото ќе се затвореше зад мене..."

Кога во еден дијалог во *Сенка на сомнежот* се вели: "Светот е свињарник..." тоа очигледно Хичкок се искажува низ устата на Џозеф Котн. Повторно го сретнувам Хичкок кај Клод Рејнс, во ноќта, како влегува во собата на својата мајка за да ѝ признае, како некое момче што згрешило: "Мамо, се оженив со американска шпионка...". Го наоѓам и во *Се исповедам* кога свештеникот-убиец ѝ вели на својата жена - која се вика токму Алма и прикажана е како ангел - "Ние сме странци, најдовме работа во оваа земја, не се забележуваме...".

И најпосле, во филмот *Марни*, без сомнение неговиот последен успешен филм, зад Шон Конери, кој бара да ја надгледува, владее и поседува Типи Хедрен, распрашувајќи се за неа, обезбедувајќи ѝ работа, пари, очигледно се крие Хичкок-Пигмалион, исмејувачот кој се исповеда.

Беше потполно јасно дека Хичкок целиот свој живот се организираше на начин никому да не му падне на ум да го удри во грб. Дејвид О. Селзник добро го сфатил кога 1938-та ѝ пишал на својата жена: "Најпосле го сретнав Хичкок, човек кој е

прилично симпатичен, но не е од оние со кои би кампувал".

Заради тоа хичкоковската слика во вистинската смисла на зборот е слика на невин човек кого го заменуваат со друг, кого го прогонуваат и кој доаѓа при себе паѓајќи од покрив, закачен за олук кој само што не се откачил.

Овој човек кој стравот го натера да раскажува најужасни приказни, овој човек кој се ожени невин во 25 година и кој никогаш не запознал друга жена освен својата, да, само тој човек можеше да ги прикаже убиството и прељубата како скандали, само тој умееше тоа да го работи и само тој имаше *право* тоа да го прави.

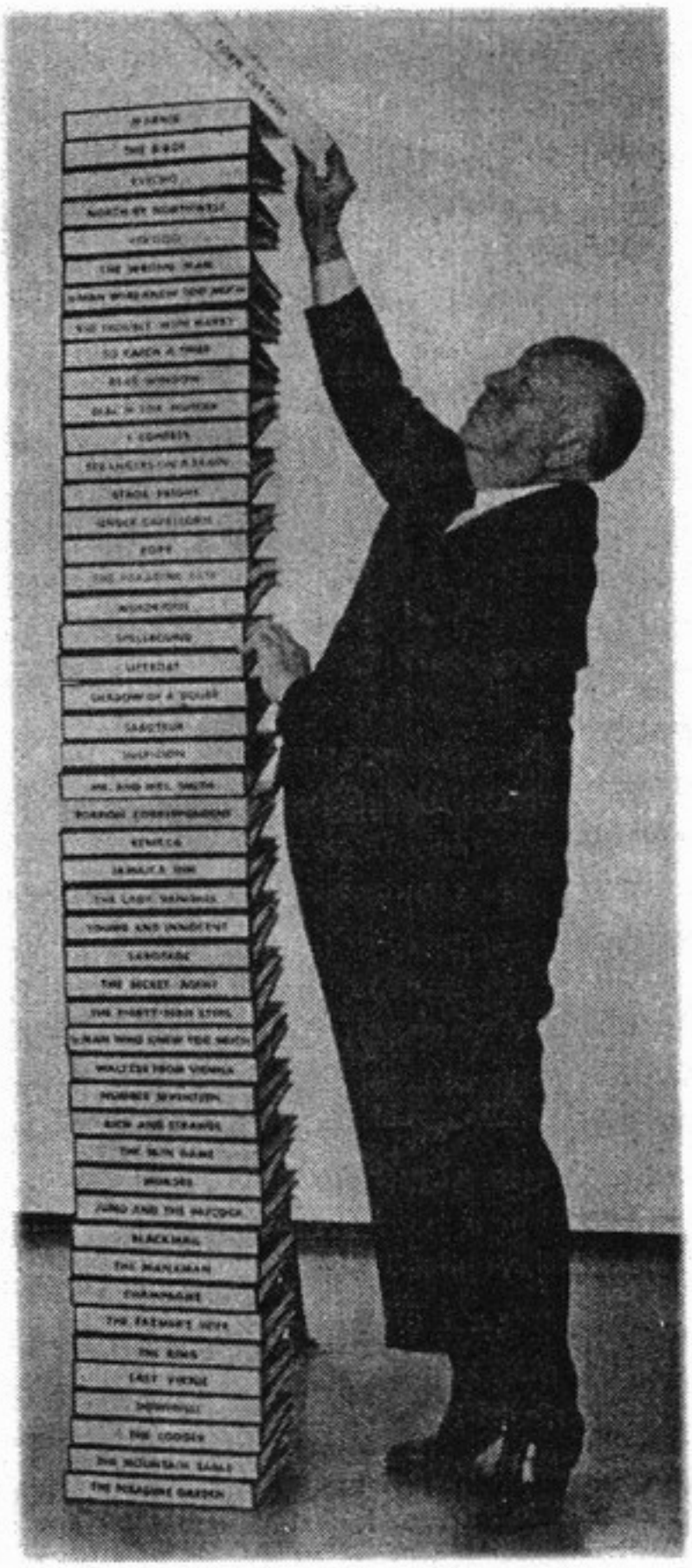
Хичкок никогаш посебно не се интересираше за она што го кажуваа неговите филмови - а уште помалку би направил тоа да се дознае - но ниеден друг синеаст освен него не знае подобро да го опише, низ прашања и одговори, патот што го следел за да ги распореди приказните што ги избрал да си ги раскаже себеси истовремено додека ни ги раскажува и нам.

Кога филмот беше измислен, прво служеше да го забележи животот, беше продолжение на фотографијата. Стана уметност кога ја избегна документарноста. Се сфати дека веќе не станува збор за тоа да се репродуцира животот, туку тој да се интензивира. Творците на немиот филм измислија сé, а оние што не беа способни да измислуваат мораа да се откажат. Алфред Хичкок често жалеше заради назадувањето до кое дојде со појавата на говорниот филм, кога ги ангажираа театарските режисери на кои на им беше гајле за визуелизацијата на приказната, туку ги задоволуваше само бележењето на филмската лента.

Хичкок му припаѓаше на едно друго семејство, она на кое му припаѓаа Чаплин, Штрохајм, Лубич. Како и тие, и Хичкок не беше задоволен со самиот факт дека се занимава со уметност, туку се трудеше да ја продлабочи, ослободувајќи ја од законите, подиректни од оние што управуваа со романот.

Хичкок не го интензивираше само животот, тој го интензивираше и филмот.■

извор: книгите на Трифо и Богданович
(види Маргина 19-20)
превод и микс: ***Игор Ангелков***



ПРОДОЛЖЕНИЕ ОД стр. 7

ДЕТЕРИТОРИЈАЛИЗАЦИЈА

Детериторијализацијата во постмарксистичката и постпсихоаналитичката терминологија и парадоксалната метафоризација на Жил Делез и Феликс Гатари е движење на преместување. Детериторијализацијата се случува во историските формации кога моќта се пренесува од семејството или етносот коишто држат одредена територија кон деспотот. (...) Но, детериторијализацијата на капитализмот се одвива во спротивна насока, се одвива од центарот кон периферијата (од Запад кон Третиот свет: "Вистина е дека првобитната акумулација на капитал не се случува еднаш во мугрите на капитализмот, туку е перманентна и не престанува да се репродуцира"; и: "Едновремено со капиталистичката детериторијализација која се врши од средиштето кон периферијата, декодирањето на флуксевите на периферијата се врши низ една специфична "дезартикулација" која ја обезбедува пропаста на традиционалните сектори..."). Детериторијализација е и преместувањето на вредноста од "вредноста на земјата" кон "вредноста произведена со машинска работа", односно, детериторијализација е преместување на вредноста "на машинската работа" кон "вредноста на преносот по пат на информациските мрежи".

Моделите на детериторијализација во доцните осумдесетти и во раните деведесети (по падот на берлинскиот ѕид) стануваат комплексни: **1)** детериторијализација се нарекува информациско-кибернетскиот систем којшто просторот на планетава и времето на егзистенција-историја ги сосредоточува во дигитален код и во светлински брзото време на неговото пренесување, односно, во тек е преобразба на сите "гео" територии на "реалниот свет" во екрански виртуелни "територии" (привиди, симулации); **2)** замислата за плурално (мултикултурно) општество засновано на поклопување во времето и просторот на различни и асиметрични (етнички, религиозно, идеолошки, сексуално) микросоцијални групации, со други зборови, една територија е означена со повеќе различни знаци на поседување; **3)** цитирање, монтажа и симулација на различни историски (во смисла: минати) или утописки (во смисла: идни) проекти од уметноста, културата или општествените науки во актуелните општества; на пример, развивање на пазарна економија во бившите комунистички општества и воспоставување на државна сопственост и самоуправни односи во доцна-капиталистичките општества. Овој период го карактеризираат и маргинални периферискиреверзибилни процеси на територијализација: сите видови на фундаментализам (од филозофскиот есенцијализам преку националните идентификации до религиозните враќања кон исходиштето) се форми на територијализација низ воспоставување континуитет и хомологии меѓу просторот, времето и знакот (како репрезент на специфична претстава) и сите форми на замена на еден тоталитаризам со друг тоталитаризам (сведувањето на реалната или фикциска детериторијализација на конечната затворена територија на тоталитаризмот).

ДРУГА СЦЕНА

Друга сцена е психоаналитички концепт (метафора, модел) со кој се опишува местото на појавноста (дејството) на несвесното. Според Лакан, несвесното е,

следејќи го Фројд, означителски ланец кој некаде (на друга сцена) се повторува и опстојува вкрстувајќи се во врежувањата ("урезите") што му ги нудат стварните беседи. (...)

Критиката на аристотеловскиот мимезис Дерида ја засновува врз метафоричното воведување на концептот "сцена на пишување". Метафората "сцена на пишување" е изведена од концепцијата на Фројд за "несвесното како друга сцена". Дерида укажа на тоа дека Фројд за нас изведува сцена на пишување. Како сите оние што пишуваат и како сите оние што знаат да пишуваат Фројд сцената ја дуплира, повторува и се изневерува себеси на сцената поради нас. Фројд е оној кому му дозволуваме да каже која сцена ја изведува за нас и од него тогаш го позајмуваме скриениот епиграф кој тивко управува со нашето читање.

Несвесното е друга сцена за сцената на нашата секојдневна реалност. Сцената на пишување е друга сцена во однос на традиционалниот, целовит и наративно довршен и хомоген модел на миметичкиот текст (увод, разработка, заклучок или пролог, случување, епилог). На довршеноста на традиционалниот миметички текст Дерида ѝ го спротивставува перформансот на пишување на сцената на пишување. Со други зборови, текстот станува сцена на која што се случува преобразбата на дискурзивниот наративен материјал (поредокот од означители и означени) во хипотеза на субјектот кој произведува можни патишта за читање и интерпретации. Хипотезата на субјектот, како и патиштата на читање и интерпретации, не се конечни, стабилни и кодификувани аспекти на текстот, туку отворени и променливи моменти на соочување на еден текст со други текстови. (...)

ФРАГМЕНТАРНО, НЕЦЕЛО

Постмодернистичкиот концепт за уметност и култура поаѓа од ставот дека значењето и вредноста на културата и уметноста се фрагментарни и неконзистентни продукти. Фрагментарноста (недовршеноста, нецеловитоста) и неконзистентноста (неусогласеноста) на секој тотализирачки систем е својство коешто постмодерната мисла го разработува во распон од логиката и математиката (критика на конзистентноста на дедуктивниот формален систем) преку уметноста (критика на автономијата на апстрактното сликарство) до политиката (сломот на тоталитарните еднопартиски системи).

Лакановската теориска психоанализа покажа дека конституцијата на субјектот, културата и општеството е "нецеловита" и дека системот секогаш покажува одреден недостаток. Недостатокот е наречен "Не Цело" (Pas Tout). Замислата за "Не Цело" произлегува од "психоаналитичарскиот факт" дека природата и културата не се две кружници што на било кој начин би можеле да се здружат во една (Нема полов однос!). Се укажуваат само нивните пресеци, од кои нешто испаѓа. Учењето за "Не Цело-то" ја субвертира 2000 години долгата западна традиција на идеологијата на комплементарност, целовитост и конзистентност. Замислата за "Не Цело" укажува на половата одреденост на говоречкото (пишувачко, сликувачко) суштество. Говорот на психоаналитичарот и пациентот, појавноста на уметничкото дело или животот на постмодерниот граѓанин никогаш не се целовити, секогаш постои барем еден елемент што ја нарушува конзистентноста на нивниот свет. Тој елемент го покажува она битното: знаењето за преземањето на сопствениот пол во говорот (пишувањето, сликањето, живеењето).

РИЗОМ

Ризомот е модел на прикажување на светот различен од моделот на дрво (историско дрво, семејно стебло, причински ланец на настани). Замислата за ризом ја развија францускиот филозоф Жил Делез и психоаналитичарот Феликс Гатари како пролегомена за една алтернативна метафизика. Нивниот јазик е јазик на метафори коишто ја кршат "картезијанската нормалност на западната рационалност". Замислата за ризом е насочена против насилството на системското мислење. Ризомот е антигенеалогија. Ризомот е географска карта, дијаграм, лавиринт, секогаш е во создавање, отворен простор. Ризомот никогаш не е одливок, отпечаток според модел, појава на доминантна вредност, првенство, компетенција и легитимност. Ризомот ги исклучува централизираниот орган и владата (ризомот е антиетатистички, тој е молекуларен). Ризомот не почнува и не се завршува, тој секогаш е средина, меѓу стварите и суштествата, тој е интермецо. Замислата за ризом на Делез и Гатари настанува од критичката, материјалистичката и психоаналитичката (постлакановска, постозначувачка) расправа за капиталистичкото општество и неговата инструментална рационалност. Одземајќи му ја смислата (рационалноста) на средиштето или центарот (на политичката, културна или уметничка моќ) тие градат простор за Другиот. Другиот е член на маргиналните групи (полови, политички, национални, расни), но и припадник на воневропските култури. Делез и Гатари чест на Западот му го спротивставуваат Исток, како метафора за Другиот. Тие го доведуваат во сомнеж поимот "воневропско" разоткривајќи ја неговата метацивилизациска хегемонија. Тие античката, современата или имагинарна Кина, на пример, ја гледаат како подвижна мапа.

Ризомот сам по себе има мошне различни форми, од површинско ширење што се разгранува во сите насоки до своите згуснувања во луковицата или компирот. Дури и некои животни се ризоморфни кога живеат во чопори како стаорците. Ризомската шема се воспоставува кога стаорците се лизгаат едни преку (или под) други. Нивните дувла се ризоморфни по сите свои функции: како станишта, складови, како простори за движење, избегнување и прекини.

Замислата за ризом ја одредуваат апроксимативните својства: (**1** и **2**) принципот на врски и хетерогеност - било која точка на ризомот може и мора да биде поврзана со било која друга точка (ова е мошне различно од дрвото кое ја фиксира позицијата на точката, а со тоа и поредокот); (**3**) принципот на повеќекратност - повеќекратностите се ризомски, тие не произведуваат однос со субјект (еден) или објект; (**4**) принципот на значенски прекин - ризомот може да биде скршен и згмечен во било која точка, тој повторно се зачнува следејќи една или друга своја линија или други линии; на пример, никогаш не можеме да се ослободиме од мравките, бидејќи тие формираат жив ризом кој не престанува да се реконструира, дури и кога е речиси потполно уништен.

йревод: Г.Н.Ом

МАРГИНА - ТЕКСТОВИ ОБЈАВЕНИ ВО 1995.

ЛИТЕРАТУРА

МАРГИНА 11-12
ВИЛИЈАМ БАРОУЗ
●Вилијам Бароуз за пишувањето, стр. 8 - 12
●Вилијам Бароуз: Голиот ручек (фрагменти), стр.13 - 19
●Неколку изјави на Бароуз од една ТВ емисија, стр.20
(превод: Будимка Поповска и Игор Ангелков)

●Христо Поп-Дучев - Четири песни; цртежи: Роби Пашевски (Л.С.), стр. 109 - 113

●Кракатау и Калъостро - Неидентификувано (Л.С.), стр. 114 - 117

МАРГИНА 13-14
БРИТАНСКА НОВА ПРОЗА
●Алистер Греј: ПОДЕЛБАТА НА ИАН НИКОЛ, ПРОБЛЕМ, стр. 46 - 48
●Никола Баркер: КУЧЕТО ШТО ЗАРИКА, стр. 49 - 52
●Данкан Мекклејн: КОГА БОГ ДОАЃА ДА СИ ГИ СОБЕРЕ СВОИТЕ БИСЕРИ*, стр. 53 - 61
●Џенет Винтерсон: ИМПЕРАТОРОТ, ДАМА ТРЕФ, стр. 62 - 64
●Даглас Адамс: Извадоци од "Галактичкиот водич за автостопери", стр. 65 - 66
(превод и подготовка: Лилјана Блажевска, освен (*), превод: Б. Поповска)

●Тони Поповски - Барокни игри (Л.С.), стр. 92 - 94

МАРГИНА 15-16
●Дејан Дуковски - БУРЕ БАРУТ - извадок, стр. 70 - 72

МАРГИНА 17-18
НАБОКОВ
●Иван Толстој - За Набоков, стр.101 - 104
●Владимир Набоков: НАСТАН (драма), стр. 105 - 149
(превод: Марија Сидоровска)

МАРГИНА 19-20
ЛУЈ ФЕРДИНАНД СЕЛИН
●Селин: Смрт на кредит (фрагменти), стр. 9 - 19
●Селин - интервјуа, стр. 20 - 33
(превод и подготовка: Десипина Ангеловска и Г.Н.Ом)

●Пандалф Вулкански - Универзално одлепен речник на македонски зборови (Л.С.), стр.36-42

●Сашо Поповски - Луѓе во масло на платно (расказ, Л.С.) стр.47-58

●Бранислав Бабиќ-КЕБРА - Кажи право стр. 59-61

●ВИЛИЈАМ ГИБСОН - Џони Мнемоник, стр. 79 - 93 *(превод: Игор Андреевски)*

МАРГИНА 21
●Л.Ф. СЕЛИН - Смрт на кредит (2), стр. 105 - 123
(превод: Десипина Ангеловска)

●Пандалф Вулкански - Призрак против сенка, стр. 72 - 81

МАРГИНА 22
МАНИРИЗАМ
●Густав Рене Хок - Светот како лавиринт, стр. 7 - 13
Маниризам во литературата, стр. 14 -22 *(превод и подготовка: П. Вулкански)*

●Пандалф Вулкански - "Во тебе повеќе од тебе", стр. 67 - 73

ЕСЕИ, ТЕОРИЈА, ФИЛОЗОФИЈА

МАРГИНА 11-12
ЖАК ДЕРИДА
●Жак Дерида За граматологијата, стр. 36 - 43
●Греам Прист: Дерида и самореферентноста, стр. 44 - 51
●Иддо Ландау: Што е старо кај Дерида, стр. 52 - 59
(превод: Г.Н.Ом, Ана Димишковска Трајаноска, Жарко Трајаноски)

МАРГИНА 13-14
ВИТГЕНШТАЈН
●Г. Варнок: Витгенштајн, стр. 31 - 36
●А. Грејлинг: Влијанието на Витгенштајн: Значењето, умот и методот, стр. 37 - 44
(ревод и подготовка: Жарко Трајаноски)

МАРГИНА 13-14
ДЕРИДА (2)
●Силата на законот: Мистичен темел на авторитетот, стр. 101 - 115
(превод: Ели Џукеска)

МАРГИНА 15-16
ВИТГЕНШТАЈН (2)
●Ејер за Витгенштајн, стр. 51 - 54

●А. Грејлинг - Влијанието на Витгенштајн, стр. 54 - 60
(превод и подготовка: Жарко Трајаноски)

МАРГИНА бр. 19 - 20
●УМБЕРТО ЕКО - Прафашизам, стр. 2 - 6
(превод: Г.Н.Ом)

ЕМИЛ СИОРАН
●Сиоран - Раздразби, стр. 118 - 122
(превод: Г.Н.Ом)

МАРГИНА бр. 21
●ЖАК АТАЛИ - Демократија без граници, стр. 3 - 8
(превод: Г.Н.Ом)

●ЗИГМУНТ БАУМАН - Модерна и постмодерна, стр. 55

МАРГИНА 22
ЖИЛ ДЕЛЕЗ, стр. 53

УМЕТНОСТ

МАРГИНА 11-12
БОЈС:
Катрин Франблен: Јозеф Бојс, Ретроспектива без дамка, стр. 61 - 62
Олга Свиблова: Бојс, источен фронт, стр. 63 - 65
Харалд Шиман: Критичар на уметноста, куратор на "ЈОСЕФ БОЈС", стр. 66 - 69
Доналд Куспит: Телото на уметникот, стр. 70 - 77
(превод: Деспина Ангеловска, Будимка Поповска, Нора Палмер)

ВОРХОЛ (2)
Картер Ратклиф: Енди Ворхол, стр. 119 - 120
Алан Шварцман: Музејот на Енди Ворхол, стр. 121 - 122
Дејв Хикеј: Институцујата Енди, стр. 123 - 124
Ричард Флод: Дневниците на Енди, стр. 125
Мајкл Брејсвел: Книгите на Енди, стр. 126 - 127
Роди Богава: Завештанието на Енди стр. 128
Ана Брук: Хронологија, стр. 129 - 132
Енди Ворхол: ПОПИЗАМ (фрагменти), стр. 133 - 138
(превод: Нора Палмер, Игор Ангелков)

АРМАН / ШВИТЕРС
Ретроспектива на ШВИТЕРС, стр. 161 - 163

МАРГИНА 13-14
ЕНДИ ВОРХОЛ - ПОПИЗАМ (3), стр. 116 - 124

МАРГИНА 15-16
МЕЈЛ АРТ
Андреј Тишма и Abbe Buzoni: Аспектите на МЕЈЛ - АРТОТ, стр. 6 - 10
Првиот меѓународен Мејл-арт манифест, стр. 11
Марк Мотерсбау - Дописни картички, стр. 13 - 17
Арт Ловер - Уметници со псевдомини стр. 18 - 27
П.С.: МЕЈЛ АРТ ПРЕПИСКА: Г. ПАНТЕР и Б. РИЧАРД, стр. 110 - 111

БОЈС (2)
Кристифор Филипс - Враќање кон Бојс , стр. 74 - 79
(превод: Smile)

ВОРХОЛ
Ворхол и филмот стр. 81 - 93
ПОПИЗАМ (4) стр. 94 - 109
(превод: Игор Ангелков)

МАРГИНА 17-18
ВОРХОЛ - ПОПИЗАМ (5), стр. 151 - 159
(превод: Игор Ангелков)

БУДЕ - Графичка поезија (Л.С.), стр. 30 - 43

МАРГИНА 21
ИНФАНТИЛИЗАМ И УМЕТНОСТ
●Џонатан Финеберг - Невино око стр. 90 - 97
(превод: Емилија Георгиевска)

ДРУГИ ТЕМИ

МАРГИНА 11-12
●МАРКЕТИНГ
Комуникациони стилови и типови во бизнисот
●Каков си бе ти тип?, стр. 79 - 80
●Филмската популарност - измама?, стр. 81 - 84
●Иднината на радиото, стр. 85 - 87
●Тестирање, стр. 88 - 90
(превод: Г.Н.Ом)

МУЗИКА

МАРГИНА 11-12
●КЕЏ (2)
Имагинативна конструкција, стр. 140 - 145
Нам Џун Пајк: Дневник, стр. 146
Како да поминеш, удриш, паднеш и потрчаш, стр. 147 - 151
Џаспер Џонс: Приказни и идеи, стр. 151 -

153
26 искази за Дишан, стр. 154 - 155
(превод и подготовка: Игор Ангелков)

МАРГИНА 13-14
●ЛАЈБАХ
Славој Жижек: Зошто ЛАЈБАХ и NSK не се фашисти стр. 98 - 100

ФИЛМ

МАРГИНА 11-12
●ДЕРЕК ЏАРМАН-I
Дерек Џарман - сликар, сценограф, режисер, писател, стр. 157 - 160
(превод: Венка Симовска)

●Ричард Корлис: Лудиот Стоун (за филмот Родени убијци) стр. 164 - 166
(превод: Венка Симовска)

МАРГИНА 13-14
●ЏИМ ЏАРМУШ
Дарио Марковиќ: Странци во новиот свет, стр. 72 - 75
Јурица Павичиќ: Сто диверзија против каузалноста, стр. 76 - 80
Драган Јурак: Дисторзија, стр. 81 - 82
Џармуш - извадоци од интервјуа стр. 83 - 90
(превод и подготовка: Игор Ангелков)

МАРГИНА 21
●АЛФРЕД ХИЧКОК
Трифо и Богдановзич со Хичкок, стр. 10 - 24
Славој Жижек - Триесет и девет скалила, стр. 25 -29
Паскал Боницер - Тајниот агент, стр. 30 - 31
Избрана библиографија, стр. 32 - 33
Мајсторовиот потпис, стр. 34 -35
(превод: Игор Ангелков, Павел Попов, Сенка Наумовска)

МАРГИНА 22
●ХИЧКОК (2)
Богданович за Хичкок, стр. 103 - 107
Хичкок со Трифо за своите филмови, стр. 108 - 127
Славој Жижек - Дописникот од странство, Чамец за спасување, стр. 124-127
(превод: Игор Ангелков, Ана Пејова)

ТЕХНО

МАРГИНА бр. 13 - 14
ВИРТУЕЛНА СТВАРНОСТ
●VR + ciberpunk === Технопаганска револуција, стр. 6 - 9
●Вилем Флусер: Информациското општество како црв, стр. 10 - 17
●Хауард Реинголд: Заборавете го информацискиот автопат- мрежите ги плетат луѓето, стр. 18 - 23 *(превод: Ана Пејова)*
●Георги Стојанов: Четвртиот дијалог помеѓу Хилас и Филонус за Крајот на една наука или Џорџ Беркли, виртуалниот реалист одбранет, стр. 24 - 29

МАРГИНА 15-16
ВИРТУЕЛНА СТВАРНОСТ (2)
●J. Стреховец - Уметноста на виртуелните машини, стр. 29 - 43
●Мајкл Хајм - Суштина на виртуелната реалност, стр. 44 - 49
(превод: Славица Пешевска, Жарко Трајаноски)

МАРГИНА 17 - 18
●ДАГЛАС ХОФСТЕТЕР - ГЕДЕЛ ЕШЕР БАХ
Георги Стојанов - Кон преводот на македонски, стр. 7 - 8
Гедел Ешер Бах, стр. 8 - 28
(превод: Георги Стојанов и Хашим Кучук Хоки)

МАРГИНА 19-20
●Д. ХОФСТЕТЕР - ГЕДЕЛ ЕШЕР БАХ (2)
●(М)ЛАКИ ВОЛКАНО - Мала драмска игра, стр. 64
Хофстетер - Гедел Ешер Бах стр. 66-78
(превод: Георги Стојанов)

ВИРТУЕЛНА СТВАРНОСТ (4) стр. 95
●Вилем Флусер - Дигитален изглед стр. 96 - 104
●Речник на новиот ХАКЕРСКИ линк стр. 105 - 108
(превод: Ана Пејова)

МАРГИНА 21
КИБЕРПАНК (2)
●Тимоти Лири - Поединецот како пилот на стварноста, стр. 84 - 89
(превод: П. Вулкански)

●Хофстетер - Гедел Ешер Бах (3) стр. 98 - 104
(превод: Георги Стојанов)

МАРГИНА 22
ВИРТУЕЛНА РЕАЛНОСТ (5)
●Карло Пирц - Cybersex, smart drugs, technocore, стр. 77- 81
●Петар Млакар - За виртуелната сексуалност, стр. 82 - 85
(превод: Ана Пејова)

СТРИП

МАРГИНА 17-18
●СТРИПОВИ ОД СИКСИ СПИСАНИЕТО стр. 213

98-99

●М. Гронинг - Живот во пеколот, стр. 150

МАРГИНА 19-20
●Poj Томкинс - Мистер Форбс, стр.34
Мери Фленер - Синдром дуплирање, стр. 62
●Американски куклички, стр. 94
●Бобан Пешев - Господин Хановерд (Л.С.), стр. 43-46
●Гери Ларсон - КАРИКАТУРИ стр. 123 - 127

МАРГИНА 21
●Арт Спигелман, стр.36
●Даглас Мајкл, стр. 65
●Мат Гронинг, стр. 82
●Гери Ларсон - Карикатури стр. 124 - 128

МАРГИНА 22
●Herman Hess (лок. сцена) - "Јужњачка утеха" стр. 74 - 75
●Мат Гронинг, стр. 86

АРХИТЕКТУРА

МАРГИНА 11-12
●Минас Бакалчев и Митко Хаџи Архитектонски проект - Стројот на чудесното (Л.С.), стр. 92 - 108

Маргина 19-20
●Хундертвасер - Еко архитектура стр. 109 - 117

ПСИХОЛОГИЈА, ПСИХИЈАТРИЈА

МАРГИНА 21
РОНАЛД ЛЕИНЏ
●Р. Леинџ - Универзитет, стр. 38 - 46
(џревод: Жарко Трајаноски)

МАРГИНА бр. 22
●Роналд ЛЕИНЏ
●МИСТИФИКАЦИЈА НА ДОЖИВУВАЊЕТО стр. 24 - 33
●СОПСТВЕНОТО И ЛАЖНОТО ЈАС стр. 34 - 46
●ОПЕРАЦИИ* стр. 47 - 52
(џревод и џодготовка: Венка Симовска, освен (*) - Емилија Георгиевска)

ИНТЕРВЈУА

МАРГИНА 11-12
●ЖАК ДЕРИДА, разговарал Франсоа Евалд, стр. 22 - 35

МАРГИНА 13-14
●ЛАЈБАХ, стр.95-97

(џревод: Венка Симовска)

МАРГИНА 15-16
●ДЕЈАН ДУКОВСКИ (разговарал Abbe Buzoni, Л.С.), стр. 62-69)

МАРГИНА 17-18
●VR (3): ТИМОТИ ЛИРИ стр. 47
●ЏЕРОМ ЛАНИЕ стр. 63
●ПОЛ ВИРИЛИО стр. 71
●МАЈКЛ ХАЈМ стр. 78
●ГЕРТ ЛОВИНК стр. 84
●БРАЈАН ИНО стр. 90
(џревод: Венка Симовска, Ана Пејова, Будимка Џоџовска, Abbe Buzoni)

●БУДЕ (разговарал Abbe Buzoni, Л.С.), стр. 44-45

МАРГИНА 19-20
●САШО ПОПОВСКИ (разговарал Abbe Buzoni, Л.С.), стр. 47-59

МАРГИНА 21
●ЗИГМУНТ БАУМАН, стр. 56 - 64
(превод: Г.Н.Ом)

●РОНАЛД ЛЕИНЏ, стр. 47 - 54
(превод: П. Вулкански)

●НОРА (разговарал: Abbe Buzoni, Л.С.)- стр. 67 - 71

МАРГИНА 22
●ЖИЛ ДЕЛЕЗ, стр. 54 - 58
(превод: Г.Н.Ом)

●МАТ ГРОНИНГ, стр. 85 - 101
(превод: Нора Палмер)

●ИБРАХИМ БЕДИ (разговарал: Abbe Buzoni, Л.С.), стр. 61-66

МАРГИНА

{ списание }

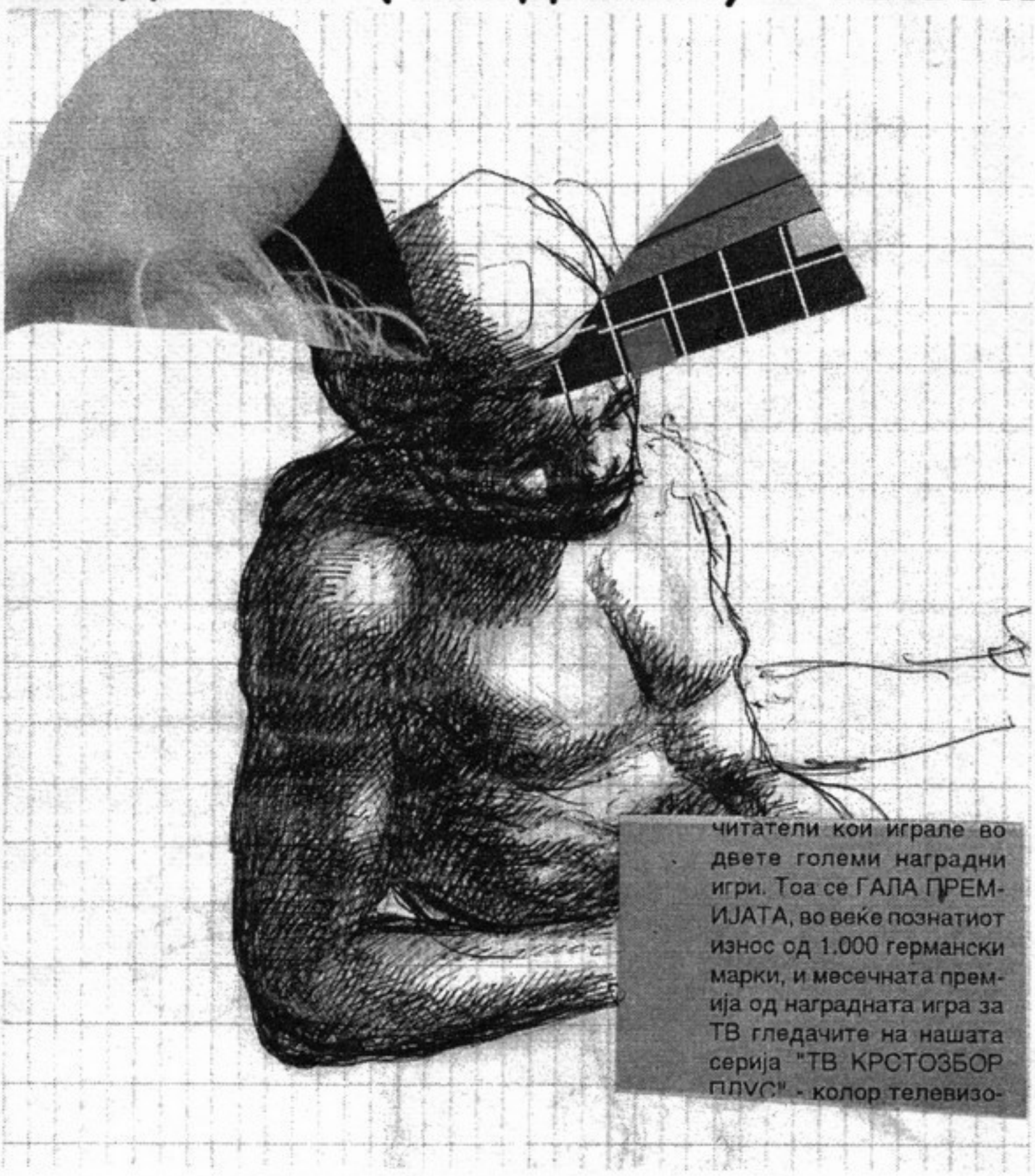
за ширење
на децентралистичка култура

РАБОВИ РАЗЛИКИ
ТОЛЕРАНЦИЈА

23-25
ЈАНУАРИ
ФЕВРУАРИ
МАРТ
'96

TEMPLUM

ВО СЛЕДНАТА (СЛЕДНИТЕ) МАРГИНА



А. СТАНКОВСКИ

читатели кои играле во двете големи наградни игри. Тоа се ГАЛА ПРЕМИЈАТА, во веќе познатиот износ од 1.000 германски марки, и месечната премија од наградната игра за ТВ гледачите на нашата серија "ТВ КРСТОЗБОР ПЛУС" - колор телевизо-

ХАОС СТАНКОВСКИ

ТЕХНО

БРОДСКИ

ЖЕНЕ

МАНИРИЗАМ

СКОПСКИ РАСКАЗИ

ЛИФТ

најперспективниот мртовец во Македонија

Интересно место...

Проектот Лабрис на авторите Станковски&Вулкански дреме во мртовечкиот ковчег (за длабоко замрзнување?!) наречен Лифт. Чисто да потсетиме.