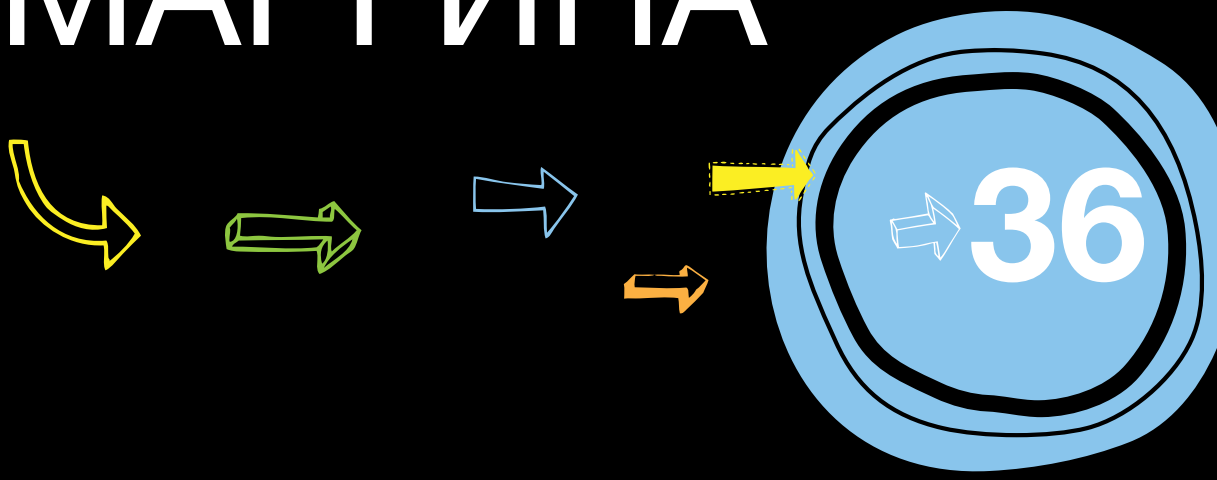
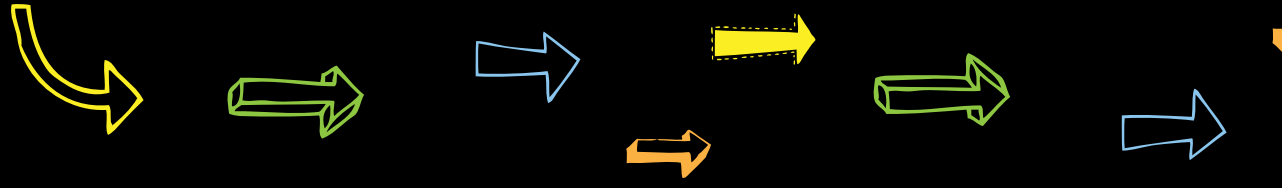
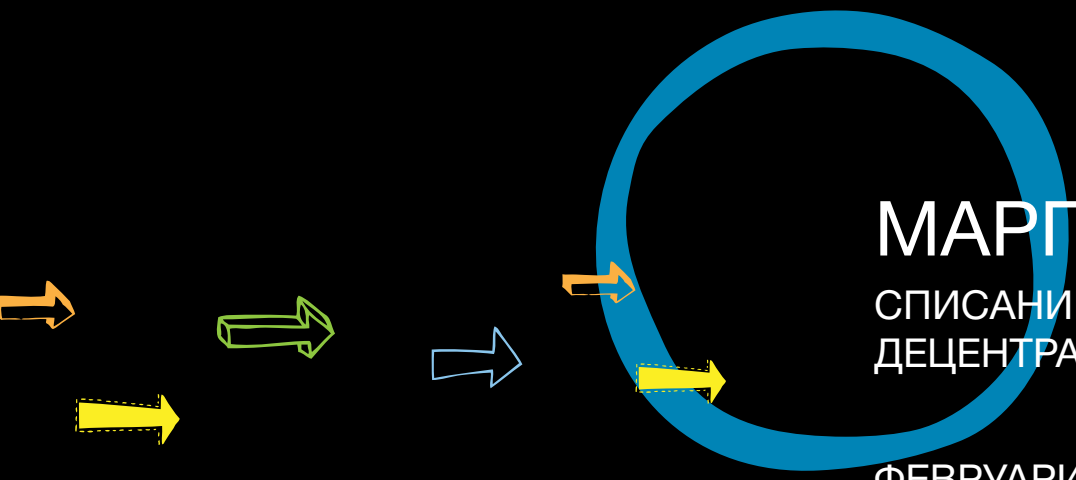
МАРГИНА







МАРГИНА 36

СПИСАНИЕ ЗА ШИРЕЊЕ НА ДЕЦЕНТРАЛИСТИЧКА КУЛТУРА

ФЕВРУАРИ 1997
РЕДИЗАЈН 2012

Главен и одговорен уредник: Г.Н.Ом
Графички уредник: Небојша Гелевски
Компјутерска обработка: КОМА

СОДРЖИНА

МАРГИНА ЕЛЕМЕНТИ НА САМОСВЕСТ...6

1 НАЦИОНАЛИЗАМ - Отворени прашања

Seyla Benhabib . **ФУНДАМЕНТИТЕ НА НАЦИОНАЛИЗМОТ** 11

РАЃАЊЕ НА НАЦИЈАТА ОД НАЦИОНАЛИЗМОТ 12

ШТО ГО КОНСТИТУИРА „ЕДИНСТВОТО" НА НАЦИЈАТА? 13

ЕСЕНЦИЈАЛИСТИЧКИОТ ВЛОГ НА НАЦИОНАЛИСТИЧКИОТ КОНСТРУКТ 15

ANYTHING DOES NOT GO! 16

ГРАНИЦИТЕ НА КОНСТРУКТИВИЗМОТ 18

2 ТРИ ОБИЧНИ ЧИСТИ ПАМЕТИ - Слободан Благоевиќ

Слободан Благоевиќ
НАШИОТ ХЕРОЈСКИ КУКАВИЧЛАК 21

ЕДНОДИМЕНЗИОНАЛНИ НАРОДИ 28

НАРОДЊАЧКАТА УЗУРПАЦИЈА НА ТРАДИЦИЈАТА 31

ФОЛКЛОРИЗАМ 33

КИСЕЛО ГРОЗЈЕ 34

ЈУГОСЛОВЕНСКИТЕ ТАГОВИ 37

ОПУСТОШУВАЊЕ НА ИДНИНАТА (апел кон поединецот) 40

Слободан Благоевиќ - Интервју
БИДЕЈЌИ САМО ЗНАЕЊЕТО Е СЛОБОДА 44

3 ГЕРМАНСКИ ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

Алфред Лихтенштајн . **КУНО КОН** 55

Готфрид Бен . **МОЗОЦИ** 57

Јакоб Ван Ходис . **КРАЈОТ НА ДОКТОР ХАКЕР** 61

Ернст Вајс . **ЛЕКАР** 63

Фердинанд Хардекопф . **ПРЕЦРТАНА МИСЛА** 69

Хуго Бал . **ЈОХАН, КОЊЧЕТО ОД ВРТЕЛЕШКА** 72

Срѓан Богосављевиќ . **ПОГОВОР** 75

Peter Krieger . **ЕКСПРЕСИОНИЗМОТ - ПОЧЕТОК НА МОДЕРНАТ ВО ГЕРМАНИЈА** 79

4 МАЛ КАТАЛОГ НА АВТОРИ И ДЕЛА

MAX BECKMANN 89

OTTO DIX 94

LYONEL FEININGER 97

GEORGE GROSZ 101

ERICH HECKEL 106

ERNST LUDWIG KIRCHNER 110

EMIL NOLDE 115

5 ЛОКАЛНА СЦЕНА - Игор Тошевски | Синиша Цветковски | Сузана Милевска | Александар Бошковиќ

Игор Тошевски . **ДОСИЕ '96 ..... 120**

Игор Тошевски
За маргина разговарал: г.Н.Ом 123

Сузана Милевска . **НЕЈЗИНОТО ВИСОЧЕСТВО: СЦЕНАТА 130**

Александар Бошковиќ
МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТА И КРАЈОТ НА ИСТОРИЈАТА 135

1. „КУЛТУРА" 135
2. „КРАЈОТ НА ИСТОРИЈАТА" 138
3. ХИПЕРРЕАЛНОСТ 140
4. ТЕХНОЛОГИЈАТА КАКО НОВА ИСТОРИЈА 140

6 Дамир Шодан | ГЛАСОВНИ ПРОМЕНИ

Дамир Шодан
ГЛАСОВНИ ПРОМЕНИ 145

7 NSL

Eda Čufer & Irwin . **NSK ДРЖАВА ВО ВРЕМЕТО 154**

Славој Жижек . **ES GIBT KEINEN STAAT IN EUROPA 156**

СРЕДБА ВО МОСКВА 157
МОСКОВСКА ДЕКЛАРАЦИЈА 168

Eda Čufer & Irwin . **THE EAR BEHIND THE PAINTING 160**

8 НОВ ДИЗАЈН | ГРАФИЧКО ИЗРАЗУВАЊЕ | ФОНТОВИ/ЛИЧНОСТИ | ИСТОРИЈА НА ПИСМОТО

Волфганг Велш
ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ПЕРСПЕКТИВИ ЗА ДИЗАЈНОТ ВО ИДНИНАТА 165

I ПОСТМОДЕРНА - ПРЕГЛЕД 165
II ПОСТМОДЕРНАТА И ДИЗАЈНОТ ВО ИДНИНАТА 173

David Carson . **PAGANINI НА ТИПОГРАФИЈАТА**
(според Ed Fella, 1995) **177**

ГРАФИЧКОТО ИЗРАЗУВАЊЕ 185

ИСТОРИЈА НА ПИСМОТО 190

НЕФОНОЛОШКИ СИСТЕМИ 191
ФОНОЛОШКИ СИСТЕМИ 197
АЛФАБЕТСКО ПИСМО. 198

9 Жил Делез | АКТУАЛНО И ВИРТУАЛНО

Жил Делез . **АКТУАЛНО И ВИРТУАЛНО 202**

10 ГЛОБАЛНА СЦЕНА

Александар Бренер | Алексеј Зубражук | Антон Литвин | Богдан Мамонов | Александар Ревизоров
МАНИФЕСТ КАКО МАНИФЕСТ 207

МАРГИНА
ЕЛЕМЕНТИ НА САМОСВЕСТ

Не реков дека не постои центар, дека би можеле да поминеме без центар. Верувам дека центарот е функција, а не битие - тој е реалност, но како функција. А таа функција е апсолутно неизбежна.

Жак Дерида

Ние сме разлика... нашиот разум е разлика на дискурси, нашата историја е разлика на времето, нашето битие е разлика на маски. Таа разлика е - далеку од тоа да биде заборавено или надокнадено потеклото - оваа дисперзија, којашто ние сме и којашто ја создаваме.

Мишел Фуко

Ако воопшто добиеме некои пари, годинава ќе излезат пет Маргини, дефинитивно означувајќи го преминот на ова списание од (замислен) месечник во (фактичен) двомесечник. Се надеваме дека намалената зачестеност делумно ќе ја компензираме преку зголемениот број на страници и преку понатамошното издигнување на квалитетот (во секоја можна смисла) на овој гласник „за ширење децентралистичка култура".

Инаку, и оваа Маргина е „компонирана интерактивно", тематите се проникнуваат и во одредена мера се надоврзуваат на претходниот број. Солидно е присутен „духот на починатата СФРЈ", никако не од носталгични причини туку во обид да се биде конструктивен; имено, слично на Фројд (в. стр. 162 и сетете се на зборовите на Портогеси: *„Загубата на сеќавањето, а не култот на сеќавањето, од нас ќе направи заробеници на минатото"*) сметаме дека голем дел од причините за сегашните проблеми лежат во неразрешените минати недоразбирања. Оттаму впрочем произлегува и интригантниот уметнички концепт за „ретрогардизам", посебно релевантен, се чини, за источноевропските култури (в. стр. 165).

Како културна активност којашто може да се согледа во многуте уметнички форми и во многуте струи на современото мислење, она што сакам да го наречам постмодернизам во основа е противречно, решително историско и неизбежно политичко. Неговите противречности можат да бидат противречности на доцно-капиталистичкото

општество, но што и да им е причина, сосема сигурно се манифестираат во важниот (постмодерен) концепт за „присуство на минатото”.

Од друга страна, и конкретно во нашето општество - ова како уште еден аргумент за смислата на „ретроградните” согледби, или, попрво, согледбите за „ретроградноста” на нештата - зајакнуваат токму некакви анти-реформаторски тенденции и јакне конзервативната и архаична свест. Погледнете ја политичката или дури медиска сцена: главно станува збор за протагонисти чијашто професионалност и компетенција биле жестоко идеолошки „издрилани” во крутиот социјалистички концепт, во монопартизмот; така што, едноставно, нивниот интелектуален или психолошки рефлекс во суштина не е демократски, иако истите тие луѓе се расфрлани по разни партии, приватни и парадржавни медии и фирми, обидувајќи се што поверодостојно да ја играат симулацијата наречена плурализам. Не ни оди, се разбира! Меѓу другото и затоа што цивилизациски и културно (и психолошки!) демократски ориентирани кадри ние речиси и немаме; идеолошки неконтаминираните стручњаци што можеа да станат потпорни столбови на еден нов демократски (децентралистички!) државен концепт во голема мера избегаа (и сè уште бегаат!) вон земјава, оставајќи им на старите моќни патријархалци да го поделат тој беден колач (ионака речиси изгрицкан, она што фактички имаме се долгови!) главно меѓу оние што тие ги избрале за наследници, и тоа според добро познатите критериуми на тн. негативна селекција што подразбира послушност, пред сè, а потоа и непотизам, корупција итн. (Кога велиме „стари” мислиме на менталниот склоп што стреми кон тоталитаризам и контрола; многумина од нив всушност се млади и премачкани со дебели слоеви демократска реторика и демагогија!)

Но добро. Историската брзина можеби и не е фатум; она што нас, ова списание, нè интересира и што се обидуваме да го „зрачиме” е индивидуалистичкиот пристап; историјата и нацијата како позадина за лични подвизи (придвижувања) во предниот план. Добро, и перспективите се илузионистички и дел од играта. Како и да е, наш фокус е личносната, сеедно дали тоа звучи мистички или себично, рисјански или капиталистички. Би сакале нашето залагање за квалитетите на личноста токму да звучи двојно: и езотерично и прагматично.

Конечно го срушивме комунизмот, сега доаѓа на ред капитализмот!

Џорџ Сорос

Центарот веќе не стои цврсто. А, од една децентрирана перспектива, можеме да претпоставиме дека „маргиналното” и она што го нарекувам „екс-центрично” (во класата, расата, полот, сексуалната ориентација или потеклото) добива ново значење во светлината на имплицираното сфаќање дека нашата култура навистина не е хомоген монолит. Поимот на

отуѓена другост (заснована на бинарни опозиции што кријат хиерархија) отстапува пред поимот за разлики, којшто не ги афирмира централизираните истости, туку децентрализираната заедница - уште еден постмодерен парадокс. Нагласено е локалното и регионалното, наспроти големото информационо село за коешто Маклуан можел само да сонува. Културата (со големо К и во еднина) станала култури (без голема буква и во множина).

(...)Но, постмодернизмот внимава на тоа маргиналното да не го претвори во нов центар бидејќи знае, според Баргин, дека „исчезнале апсолутните гаранции објавени од страна на најважните метафизички системи. Единствените сигурности што ги имаме тој ги нарекува „позициони", а тие се изведени од сложената мрежа на локални и можни услови.

Во овој број решивме - не плеткајќи се премногу во бурните дневно-политички теми деновиве, а сепак чепкајќи по глазурата на тоа банално ништожество! - да ја продолжиме темата за национализмот чепната во минатите „Елементи на самосвест", и за која - вон конјуктурите на дневната политикантска (не)употребливост - сметаме дека за Македонија и Балканот има неодминлива и круцијална важност.

Пред тоа, само уште пар (веројатно одвишни, но ете, ко некакво регистрирање на денешнава глупава опседнатост со политикантство) зборови за чудовиштето на празнината што ја голта нашата зомбиевска страст: Соголените алчност и примитивност на овдешната политика (видливи, се разбира, пред сѐ, во владеачкиот политички слој, но во значајна мера присутни и кај другите повлијателни политички групации), како да навестуваат нов бран на резигнација во ионака прилично апатичнава земја. Се тешиме со фактот дека можеби аполитичноста (која е неизбежна социјална последица после вакви енормни порции политика што ги консумиравме последниве години) повторно ќе ги натера луѓето да се баваат со својата најнепосредна околина, земајќи го од социјалистичкото минато она најмалку лошото: презирот и игноранцијата спрема политичарите сфатени како некакви хипер-прилагодливи стаорчишта што ријат по житните амбари и повеќе наликуваат на елементарна непогода отколку на „мафијашка структура". Ова, се разбира, не значи дека тие не се организирани во „мафијашки структури" и дека треба да престанеме да ги млатиме со чевлите по глава; само значи да не ги посветиме своите животи и своите страсти во кревање врева и прашина околу нив, затоа што дури тогаш - ограбени па избезумени - немаме апсолутно никакви шанси. Оваа „монашка", „естетска", „воајерска" варијанта за (духовен) спас веројатно не е никакво „општествено" решение, но за тие пар згадени и истоштени луѓе (што читаат Маргина!) може да биде, ако ништо друго, барем еден репер повеќе.

(Ова - по илјадити пат - никако никако никако не смее да се сфати како апологија на ескапизмот кој ионака „дрма” низ тенките слоеви на тн. „нова елита” - и економска и културна и политичка - која јаде колачи наместо леб и има некакво циркуско чувство за заедница, настан и култура. Напротив, ова - целово списание, по ѓаволите! - треба да се сфати како очебијно јасен (политички, културен) став кон нештата. Некогаш политичка алтернатива се молчењето и презирот! Некогаш токму љубовниот концепт подразбира апстиненција!)

И затоа: МИЛИТАРИСТИЧКИ ОПУШТЕН и ОДГОВОРНО АНАРХИЧЕН е ликот на секој чесен („)маргиналец(„)!

Она што е важно во овие повнатрешнети предизвици кон хуманизмот е испитување на претставата за консензус. Најекстремно формулиран резултат е дека консензусот станува илузија на консензус, без оглед дали тој е одреден во однос на малцинската (културата на образованите, сензитивните, елитистите) или масовната (комерцијална, популарна, конвенционална) култура, бидејќи обете се манифестација на едно општество на крајот на векот коешто е структуирано од дискурси. Тоа значи дека познатата хуманистичка раздвоеност меѓу животот и уметноста (човечката имагинација и ред, versus хаосот и нередот) веќе не стои.

Г.Н.Ом

цитати: Линда Хачион - **Поетика на Постмодернизмот**

Robert Longo

НАЦИОНАЛИЗАМ

Отворени прашања

SEYLA BENHABIB

ФУНДАМЕНТИТЕ НА НАЦИОНАЛИЗМОТ

Поимите „есенцијализам" и „конструктивизам" означуваат широк распон на теориски стојалишта во современата политика на идентитет/диференција, но често се сведуваат на делумно поедноставени категории. На ова место тие категории ќе ги третирам како провизорни патокази чиешто значење поостро ќе биде оцртано кога ќе ја разгледуваме нивната употреба во различни контексти.

Додека есенцијализмот сугерира дека колективните идентитети како половиот, расниот и националниот, поседуваат јасно оцртани контури што опстојуваат без разлика на времето, конструктивистите сугерираат дека границите на сите идентитети се флуидни, оспорени и оспорливи, и непостојани во времето. Некои есенцијалисти идентитетите ги втемелуваат во биологијата, а некои во антрополошките општости. Пример за последново е гледиштето дека разликите меѓу машкото и женското произлегуваат од поделбата на трудот според пол внатре во човечкиот род. Конструктивистите не им веруваат на толку длабоките структурални објаснувања и својот поглед го насочуваат кон социјалните, економските, политичките и културните судири во историјата, за да можат да го интерпретираат и анализираат оформувањето на идентитетот.

Таа напнатост помеѓу есенцијалистичкото и конструктивистичкото гледање кон национализмот Ernest Gellner ја изразува на следниов начин: „Голем, но важечки парадокс е следново: нациите можат да се објаснат само со поимите од времето на национализмот, значи, обратно од она што би можело да се очекува. 'Времето на национализмот' не е

само збирштина од будења или само-освестувања на оваа или онаа нација. Попрво, кога ќе настапат општите општествени услови за стандардизирани, хомогени и централно поддржани високи култури, коишто не ги проникнуваат само елитните малцинства туку целокупни народи, настанува ситуација во која сосема одредени, образовно санкционирани и обединети култури одблиску го конституираат оној тип на единечност со којшто луѓето доброволно и често мошне жустро се поистоветуваат. Тогаш културата се чини како природна залиха на политички легитимитет."*

E. Gellner, Nations and Nationalisam, London and Ithaca, Cornell UP, 1983, стр. 55

РАЃАЊЕ НА НАЦИЈАТА ОД НАЦИОНАЛИЗМОТ

Значи, за Гелнер, „национализмот е она што ги раѓа нациите, а не обратно". Човечките суштества отсекогаш живеат во некоја форма на општествена констелација - од племиња до соседи, од феудални властелинства до мултинационални царства. Тие различни форми на колективни, политички, законски и културни единици ја обликуваа(т) човечката историја. Меѓутоа, она што го одликува национализмот е нагласката дека заедничките обележја, како јазикот, верата, етничкото потекло и историјата, конституираат една група луѓе во заедница и јасно ја разликуваат од сите други. Национализмот е барање волјата на заедницата задолжително да добие форма на суверена држава. Ernest Renan, еден од главните мислители на национализмот, тоа го искажува на следниов начин: „Егзистенцијата на една нација е, ако ја допуштите метафората, секојдневен плебисцит, токму како што егзистенцијата на поединецот е непрекината афирмација на животот. Сè на сè, желбата на нацијата е единствениот легитимен критериум, оној кому секогаш мораме да му се враќаме."*

E. Renan, What is a Nation, цитат во: Homi K. Bhabha, „Dissemination Time, narrative and the margins of the modern nation" во: The Location of Culture, London and New York: Routledge, 1994, стр. 160

Конструктивистите, напротив, нагласуваат дека таа „желба на нацијата" не извира од никаква безвремена и вечна есенција. Спротивно, волјата за постоење и признавање на нацијата израснува од човечката историја на одредени временски точки и како последица од одредени економски, технолошки и социокултурни трансформации. За Гелнер тоа се условите за произведување стандардизирани, хомогени и централно поддржувани високи култури. Тие услови секако го вклучуваат, иако не исклучиво, и слободниот пазар на труд и стока, вести и добра. Понатаму, граѓанското општество и државата мораат меѓусебно

да се разликуваат во доволна мера за да може да се развие подрачјето на автономна култура, посебно во печатените медиуми и во народната литература. Покрај институциите на пазарот и културните медиуми, додатен услов на таквиот процес треба да бидат другите институции за хомогенизација и дисциплинирање, како што се војската, воспитниот систем, граѓанската бирократија и, во некои случаи, демократските политички институции. Се разбира, овие кратки назнаки не можат да им удоволат на интензивните и сложени дебати за изворите и варијантите на национализмот коишто ги окупираат историчарите и општествените работници од минатиот век.*

Сп. Eric Hobsbawm, Nations and Nationalisms since 1780, Cambridge UP 1990. /македонското катастрофално и неразбирливо издание: Култура, Скопје, 1993.

Не постојат само различни патишта кон обликување на нациите во европски рамки - треба само да се спор едат британскиот, францускиот, германскиот, италијанскиот и рускиот национализам. Нараснувањето на националистичките движења во Третиот свет, како последица од антиколонијалните судири, претставува сложени социо-културни случаи од кои секој полага право на посебно уважување. Но наспроти тоа, една генерализација може да го издржи патот низ сите тие историски примери; имено, националистичкото движење израснува и народот станува мобилизиран како нација доколку од многукратните и безбројни заеднички обележја во секојдневниот живот создаде една смисла на некое нарочно единство и припадност. Нацијата мора да биде една. И во некое посебно и нетривијално значење таа мора да се разликува од другите нации и луѓе.

ШТО ГО КОНСТИТУИРА „ЕДИНСТВОТО" НА НАЦИЈАТА?

На таа точка се враќаме кон контроверзата помеѓу есенцијализмот и конструктивизмот. За Гелнер, „национализмот не е она што се чини, а над сè тој не е онаков каков што си изгледа самиот на себе. Културите на коишто тој им е „бранител и обновител", често се негови сопствени изуми или му се прилагодени отстрана на секое признавање".

Националистите, членовите на тие движења како и нивните идеолози, тврдат дека ја изразуваат „душата" на својот народ којашто постои „од памтивек" и која ја изразува неговата „нескриена коб" да стане „една нација, неделива, и подложна на Бога".

Скептичниот истражувач на човечките работи, напротив, во тие барања гледа пронаоѓање на душата на народот, онака како што опстојува во нарацијата од памтивек

како тие луѓе да се една нација, неделива, и на Бога подложна. За националистите, нациите се даденост; скептичниот теоретичар тврди дека тие се изумени; националистите тврдат дека нациите ја изразуваат волјата на народот, а скептикот, пак, вели дека тие допрва го конституираат. Benedict Anderson и Homi K. Bhabha дадоа извонредно впечатливи описи на дискурзивните и книжевни стратегии со чиешто посредство нацијата се конституира како единство.

Андерсон скова еден успешен израз: „замислени заедници", за да опише како националистичката литература со разни раскажувачки постапки создава една заедница на изминато и идно припадништво, пројоцирајќи ја смислата на заедничката историја и идната цел.*

Во брилијантниот есеј под наслов *Дисеминација. Време, нарација и рабовите на модерните нации,* Homi K. Bhabha ги разоткрива наративните стратегии и тропи низ кои она „едно" се конституира од „мноштвото". „Отпадоците, крпениците и парталите на секојдневниот живот", пишува тој, „постојано мораат да се пресвртуваат во знаци на една кохерентна национална култура додека самиот чин на наративно изведување интерпелира сè поголем круг национални субјекти. Во произведувањето на нацијата како нарација постои расцеп помеѓу последователната, кумулативна временитост на она педагошкото и повторуваната, рекурзивна стратегија на перформативот. Токму преку тој процес на кинење концептуалната повеќезначност на модерното општество станува место на коешто се пишува нацијата".

Она што Баба го нарекува „последователна, кумулативна временитост на педагошкото" се однесува на пишувањето, произведувањето и поучувањето на историјата, митовите и другите колективни документи преку коишто нацијата како едност се претставува себеси во смисла на една исполнета величина што постоела низ историјата. На тој начин времето е направено хомогено така што спротивставените, непомирливи и често противречни и нелогични дневни нарации и искуства на поединците и колективите одново се ре-презентираат како видови, состојки и степени - или со хегелијанскиот јазик, како „моменти" - на обединетата нарација на нацијата.

Оддруга страна, „рекурзивната стратегија на перформативот" е изум на интелектуалците и идеолозите, уметниците и политичарите, наративни и претставувачки стратегии преку коишто одново се придвижува „само-раѓањето на нацијата". Од **Фихтеовите** *Говори кон германската нација* до славењето на секојдневната национална стварност во делата на импресионистите, од музиката на **Сметана** и **Дворжак** до расправите за еврејска држава на **Теодор Херцл**, вклучувајќи ги тука секако и делата на националистите на Третиот свет

како **Франц Фанон**, можно е да се помисли на многубројните „пробиви" на нацијата во литературата, музиката, сликарството и новинарството.

ЕСЕНЦИЈАЛИСТИЧКИОТ ВЛОГ НА НАЦИОНАЛИСТИЧКИОТ КОНСТРУКТ

Претходно споменав дека дихотомијата есенцијализам-конструктивизам ќе ја третирам како „патоказ". Таа дихотомија е преедноставна за со неа да можеме да зафатиме некои од подлабоките заплети на политиката на идентитетот во сите нејзини форми. На едно ниво, дихотомијата, што ја сугерираат есенцијализмот и конструктивизмот, соодветствува на разликата во стојалиштата на набљудувачот и учесникот во општествениот и политичкиот живот. Следбениците и водачите на движењата, коишто бучно бараат признавање на своите барања за идентитет, мораат да допуштат дека разликите во чиешто име се борат се толку фундаментални и битни за нивните животи како поединци што тие се спремни, во случај на потреба, да излезат за нив на улици и барикади. Без таа фундаментална вера во круцијалното значење на тие разлики засновани врз идентитетот, општествените движења не би биле во состојба да ги мотивираат поединците и да го поддржат нивното учествување и жртва. Но за општествениот и политички теоретичар или, едноставно, за набљудувачот на тие движења важи речиси како аксиом дека движењата засновани врз идентитети се историски настани што се случуваат во одредени точки од времето, и тоа поради некои други промени што се случуваат во културата, политиката, економијата и општеството. За набљудувачот тие придвижувања не изразуваат некакви веќе дадени разлики врз основа на идентитетот, туку допрва ги создаваат низ своето одвивање; за набљудувачот идентитетот не е даден, туку создаден; тој не се манифестира, туку искажува. Така помеѓу перспективата на набљудувачот и учесникот се отвора хиатус.

Женското движење е единственото движење врз основа на идентитет во коешто напнатостите помеѓу тие перспективи станаа предмет на расправа меѓу самите учесници на движењето, иако не во потполност прифатени. Бидејќи тоа движење започна со испитување на природноста и непроменливоста на половите разлики, тоа конструктивистичката перспектива ја издигна на мета-теориско рамниште. Но внатре во женските движења, а посебно во поновото Queer-движење, прашањето за тоа колку се значајни или битни одредени разлики - да речеме, значењето на мајчинството и репродуктивните способности за разбирање и преобразба на половиот идентитет; или пак прашањето дали хомосексуалноста е природно својство или избор на поединци - предизвикуваат фракционирање и распршување на движењата.

Значи, за членовите на движењата засновани врз идентитет / разлика не е лесно да се прифати, така да речеме, социолошката контингентност на сопствените барања. Помеѓу социолошкото просветителство и општествената борба постои хиатус.

ANYTHING DOES NOT GO!

Перспективата на набљудувачот не мора само да биде во состојба да ја објасни историската и социолошка контингенција на тие движења туку и да покаже зошто се тие веродостојни и пожелни за своите следбеници. Мора да постои едно ниво за мотивационо објаснување на дејствувањето. Во таа точка почнуваме да ги достигнуваме границите на претераниот конструктивизам. Во човечките работи не е можно сè и не може сè да мине. Да ги земеме примерите на национализмите. Според Гелнер, „културните партали и крпеници, што национализмите ги користат, често се произволни историски изуми. Која било стара крпеница или партал би послужиле подеднакво добро. Меѓутоа, оттаму никако не следи дека самиот принцип на национализмот, спротивен на аватарите што случајно ги прибира за своите отелотворувања, во крајна инстанца е контингентен и случаен".

Значи, не стои дека „културните партали и крпеници, што национализмот ги користи, се произволни историски изуми". Мора да постои некаква „изборна склоност" помеѓу нарациите, уметничките дела, музиката и сликарството низ коишто нацијата се раскажува, да го употребиме изразот на Хоми К. Баба, и од друга страна бившата историја на антиципираната и пројоцирана иднина на таа група луѓе. Она што Баба го нарекува „педагошки" и „перформативни" аспекти на наративот на некој начин мора да биде зависно и меѓусебно да си одговара. Токму тоа „одговарање" е она што истражувачот на човечките работи најчесто се обидува да го објасни. Ќе земам еден пример што на европските и северноамерикански истражувачи на национализмот можеби им е непознат. Создавањето на модерна Турција по пат на реформите на **Ататурк** може да се смета за парадигматски случај на граѓански национализам. За од старото Отоманско царство, коешто се гордееше со тоа дека се состои од 72 „зрна просо" (народи, нации во пред-националистичката смисла на тој поим) да се искова нов граѓански идентитет, Ататурк својата нација мораше да ја доведе во спротивност со персиското и арапското наследство коешто доминираше со културниот живот на Отоманското царство. Со еден радикално конструктивистички гест Ататурк го укина старото писмо, коешто се пишуваше со арапски букви и беше мешавина од персиски, турски и арапски, и создаде нов службен јазик од народниот турски. Укинувајќи го стариот и воведувајќи го латинскиот алфабет, Ататурк на интересен начин ги поврза педагошкото и перформативното.

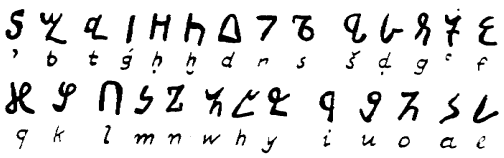
Новиот алфабет, тоа примарно средство за одгледување на нацијата, оснажи некаква форма на идентитет. Перформативната димензија на таа реформа содржана е и во конечното разрешување на конфликтот на идентитетот што го мачеше Отоманското царство речиси од осмиот век: сместено како мост помеѓу Европа и Ориент, Запад и Исток, тоа со столетија страдаше од дилемите на идентитетот предизвикани со фактот што царството, иако ориентално и муслиманско, контролира значајни делови од Европа. Ататурк едноставно го избра Запад, а тоа го изрази на најдраматичен начин укинувајќи го културниот и литературниот медиум во којшто се изразуваше елитата на Царството. Значи, „културните парталчиња и крпеници" не се произволни историски изуми. Тие културни парталчиња и крпеници мораат меѓусебно да си одговараат, тие мораат да раскажуваат некоја приказна и да изведуваат некој наратив кој оддава смисла, кој е веродостоен и кохерентен, и кој ги придвижува луѓето до онаа точка кога тие се спремни да ги жртвуваат своите животи за него. Исто така е можно тие колективни наративи да престанат да оддаваат смисла, да бидат кохерентни и да ги држат луѓето заедно. Се чини дека токму тоа се случува во современа Турција каде што доминантната идеологија на кемализмот паѓа во немилост и каде што новите и конкурентни колективни истории бучно бараат да го исполнат нејзиното место.

СОМАЛИСКИОТ ПРОБЛЕМ

Една од објавените цели на револуцијата од 1969 г. во Сомалија беше и решавањето на проблемот на системот за пишување на сомалски, главниот јазик во таа земја.

Неколку години тоа прашање беше предмет на жустри расправи во коишто беше предлагано латинското, арапското и Османовото писмо. Последното од нив го беше добило името според својот изумител од почетокот на 20-иот век Осман Јусуф, а покажува интересна мешавина од арапски, италијански и етиопски елементи. Прикажано е на цртежот (долу) со соодветните латинични еквиваленти (според Д. Дирингер 1968).

Улогата на латиничното писмо, главно поради италијанското влијание во овие краеви, очигледна е во начинот на кој се симболизирани самогласките и согласките (поинаку отколку во арапскиот), но во насока на пишување од лево кон десно. Некои букви се оформени според латинични букви, но без нивната фонетска вредност; други се потполно измислени, под општо влијание на етиопското писмо. Арапското влијание се одразило



во редоследот на буквите и во начинот на претставување на долгите самогласки (што овде не е прикажано). Османовиот алфабет

не беше успешен. Во јануари 1973 г. латиницата најпосле беше прифатена и доби званичен статус.

(целава белешка е на приредувачот Г.О.)

ГРАНИЦИТЕ НА КОНСТРУКТИВИЗМОТ

Конструктивизмот сепак има свои недостатоци коишто најдобро можат да се воочат на следниве теми:

1) конструктивизмот не може соодветно да го објасни она што поединците ги придвижува разликите врз основа на идентитет да ги сметаат битни за себе

2) конструктивизмот не може да положи сметка за меѓусебното „одговарање" на културните парталчиња и крпеници што движењата и борците ги собираат од културата околу себе, и за дилемите на идентитетот и опциите коишто се чини дека тие парталчиња и крпеници ги овозможуваат

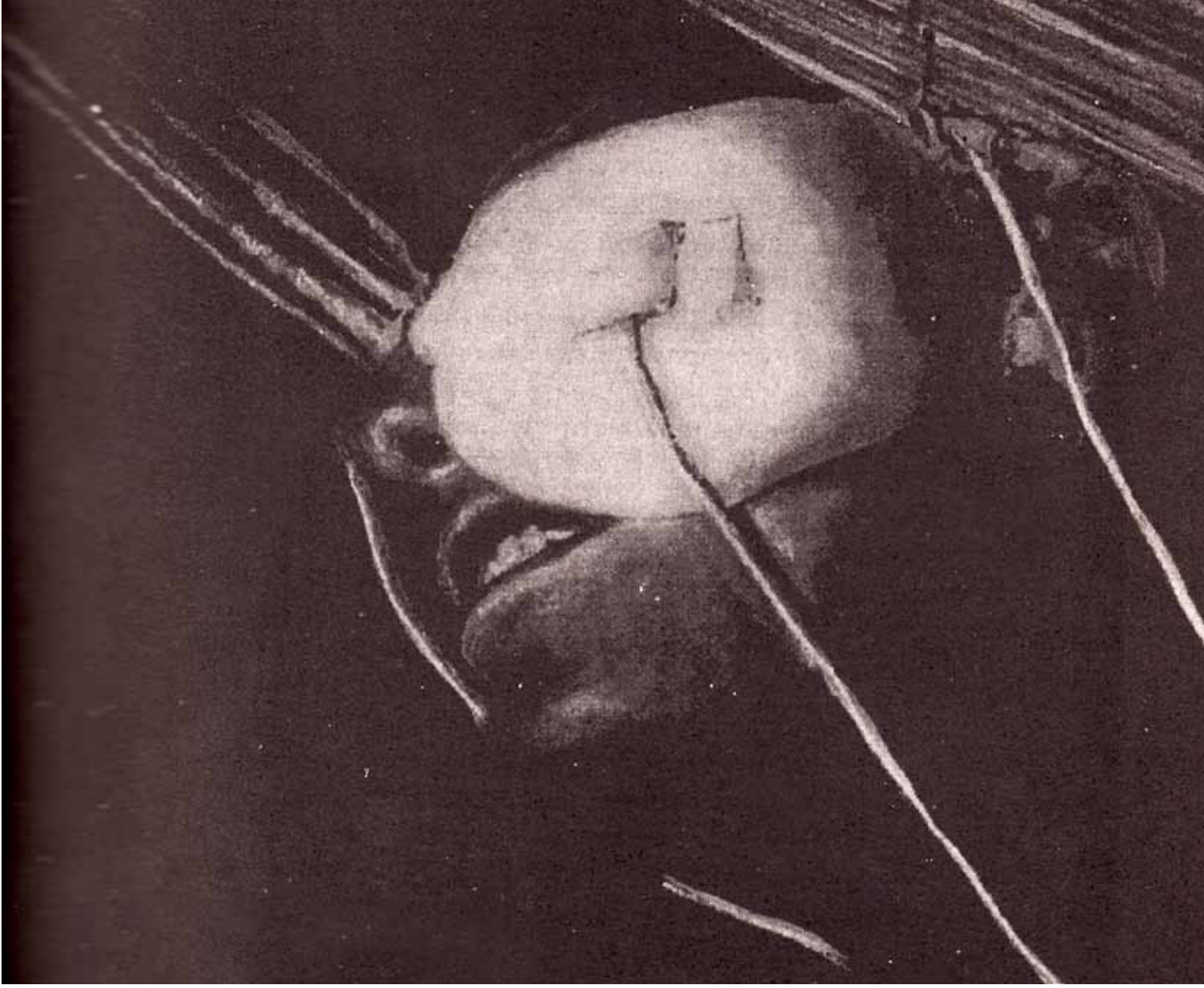
3) накратко, конструктивизмот може да ја објасни контингенцијата, но не и кохеренцијата; конструктивизмот може да ја објасни социолошката дистанца, но не и придвижувачката блискост меѓу идеологиите. Конструктивизмот не ѝ обрнува доволно внимание на димензијата на сеќавањето, како и на начините на коишто колективното помнење ги стеснува опциите на идентитетот правејќи ги едните повеќе веродостојни или дури повеќе нужни од други.*

Во контекст на германскиот национален идентитет и неговите граници сп. Dan Diner, „Gedaechtnis und Institution. Uber ethnischen und politischen Ethnos" во: Anderssein, ein Menscenrecht; Hilmar Hoffman und Dieter Kramer, Weinhem: Beltz/ Athenaum, 1995.

Ја застапувам тезата дека политиките на идентитет / диференција се обележани со парадоксот дека сакаат да ја сочуваат чистотата на нечистото, непроменливоста на историското и фундаменталноста на контингентното. Конструктивизмот ни ги појаснува процесите што секој од првонаведените термини во спротивставените парови го преобразуваат во оној другиот, значи, процесите што чистото го прават нечисто, непроменливото историско и фундаменталното контингентно, но конструктивизмот има свои граници.

извор: Institute for Human Sciences, NewLetter 55, 1996*; пренесено од* Arkzin

превод: Г.Н.Ом



ТРИ ОБИЧНИ ЧИСТИ ПАМЕТИ

Слободан Благоевиќ

Слободан Благоевиќ е роден 1951 г. во Сараево, а последниве години главно живее во Амстердам. Има објавено десетина книги песни и неколку книги есеи. Од 1987 до 1992 година беше главен уредник на белградското (Нолитово) списание *Дело*, кое во тој период (особено со петте дебели броја посветени на Постмодернизмот) стана култно четиво за поеманципираната публика во веќе распаѓачката СФРЈ. Во тоа време (крајот на осумдесеттите и почеток на деведесеттите) Благоевиќ беше еден од најлуцидните и најжестоки опоненти на тогаш доминантниот националистички дискурс, но неговите тогашни есеи (неодамна објавени во книга во издание на Радио Б92, од каде што *Марѓина* пренесува одредени делови) и денес поседуваат сила, релевантност и ум, за некои нови следни генерации на овие тажни јужнословенски простори „заглавени" во биологистичкото аисториско начело (за коешто пишува Благоевиќ) да не ги повторуваат безбројните грешки на нашите конзервативни и патријархални „херои и татковци". А дека историјата на јужнословенските простори не се состои само во крвопролевање туку има и свои снажни духовни генератори (сепак преслаби во досегашните одмерувања со антирационалистичките принципи на „крвта и тлото") еден од доказите е токму и Слободан Благоевиќ, еден од најмоќните интелектуалци на Балканот воопшто, и узор дека ни се потребни поинакви модели за херојство, имено „херои на внатрешните простори".

Тоа е една од причините зошто Благоевиќ е во нашето списание. Втората важна причина е она начело што како примарно во својата работа го воспостави уметничката група NSK:

„Ретро концептот е темелна уметничка постапка, а се заснова врз принципот дека траумите од минатото што влијаат на сегашноста и иднината можат да се залечат само со враќање на почетните конфликти".

Марѓина е „темелен уметнички концепт". Оттаму е и нашата заинтересираност за таа виртуелна Југославија (да не се меша со узурпаторот СРЈ), распадната некаде крај патиштата, а чиишто (често пати не многу значаен дел) беше и нашата држава повеќе од 70 години.

СЛОБОДАН БЛАГОЕВИЌ

НАШИОТ ХЕРОЈСКИ КУКАВИЧЛАК

„Постојаното вознемирување и поттикнување на нагонот за борба и самоодржување во најпрвобитната смисла - на границите на животот и смртта - нужно доведува до една животна и културна форма што ја нарекуваме патријархално-херојска." Вака Владимир Дворниковиќ го започнува својот есеј *Херојскиот тип и неговите негативности*. Патријархално-херојската епоха на Балканот трае долго и предолго.

Дворниковиќ својата дијагноза ја даде во триесеттите години на овој век, размислувајќи за можностите на една модерна јужнословенска душевна и општествена форма. Но, денес, во деведесеттите години, јасно е дека во таа насока воопшто не е ниту мрднато. Овдешните племиња премногу долго мораа да истрајуваат во примитивните и скржави, вечно несигурни облици на живот, и тие во своето душевно јадро на отпор спрема поробувачите конечно си ја поробија сопствената душа. Општествено, смислена е сопствена поробувачка, диктаторска власт, бидејќи душата се акомодирала само на таквата власт. Некогаш таа душа век векувала по пештери и планини, во ајдучко-ускочка форма на „општество". Кога предолгиот век измина, таа панично се исплаши од својот можен развој, од сложеноста, модерноста, „загубата на себе", како што таа од својата идеолошка аутистичност кажува. Врз одбраната од таа „загуба", одбраната на племенската аутистичност, таа го заснова „новиот" век на авторитарна власт над самата себе.

Но, мина и тој век на ајдучко-ускочки марксизам, минаа силите на војно-педагошките проекти, се јавија нови деца, прекрупни за народни јасли и племенски градинки, се

„заканија” цивилизациското усложнување на душата и високата култура. „Планинците” и „пештерците” се дигнаа на својот последен поход против „загубата на себе”, и рушејќи и пљачкосувајќи направија сè за да нè вратат во состојбата на вознемирување и поттикнување на нагонот за борба и самоодржување во најпрвобитна смисла. Бидејќи, тоа е единственото ниво НА КОЕ ТИЕ ВООПШТО МОЖАТ ДА ПОСТОЈАТ. Секое повисоко ниво нив ги загрозува.

Оваа ситуација, значи, на која и ние денес и овде ѝ присуствуваме е завршен, метастазиран облик на еден дегенериран патријархализам, една одамна мртва етичка конструкција. Кога ќе се соединат социјализмот и национализмот, или национализмот и клерикализмот, тогаш значи дека на патријархализмот му догорело сè до ноктите. Присуствуваме на паниката на една моларна патријархална организација на „единство”, која веќе не знае како да ја одржи на едно место старата структура на општеството и да ја препречи новата, молекуларна, која се навестува и наспроти патријархалната волја. Во национално-племенската задруга во којашто живее нашиот патријархалец (кого што денес, во екстазата на неговиот танатос, поточно можеме да го означиме како фашист) не смее да се дозволи никаков класен антагонизам. Бидејќи класите, „динамиката на капитализмот”, како што вели Фернан Бродел, не го дозволуваат она „единство” на националната душа во коешто лежи целата среќа на фашистот. Патријархалецот-фашист не копнее по никаква среќа на нацијата, туку за спојување на сопствената расцепена свест во едно насилно единство на националната свест - што секогаш е најлоша форма на општествена тортура, туртура на лажната национална целина. Таа желба за целина на нацијата е само желба за моќ, како што пишуваше Клаус Тевелајт во својата студија за фашизмот *Машки фантазии*.

Фрајкор-борецот Тор Готе пишуваше токму за тоа „дека Хитлеровата борба се однесува на свеста, дека секој поединец е само дел од целината и дека за него ништо не е повозвишено отколку да се исполнува должноста спрема таа целина” (Die Fachne hoch). „Да се маршира раздвоено во заедничка борба”, како што во блага модификација би рекле нашите љубители на целината, нашите угнетувачи со целина. „Единството за коешто фашистот зборува е, според тоа, насилен спој на угнетувачите и угнетените во една доминанта. Единството воопшто означува состојба на доминација а не, да речеме, состојба на еднаквост”, заклучува Тевелајт. Затоа патријархалниот маж-војник постојано мора да бара и произведува (нпр. со медиски воени кампањи, но и со вистинска војна) некое „единство”, ВО КОЕШТО ТОЈ САМИОТ СТОИ НА ВРВОТ, како политичко или „морално” водство, како војник или беседник. Неговата должност спрема нацијата, спрема целината на „народното тело”, е во тоа тој да владее со таа целина. Тој со тоа

се бори против шизофрената состојба на својата свест - го спојува неспоивото, ги укинува спротивставеностите на природните интереси внатре во општествената целина, произведувајќи ја маничната национална „целина". Така тој, наместо шизофреник, станува параноик: прогонуван прогонувач. Самиот за да не се расцепи, тој ги расцепува другите. Да се расцепиш себеси, пишуваат Делез и Гатари во својот *Анти Едип*, би бил еден внатрешен процес на доживување за којшто фашистот-националистот се покажува неспособен; затоа тој ги расцепува другите, а тоа веќе не е внатрешен процес на доживување, туку „државничка" работа на убивање луѓе и воени разорувања. Моларната опседнатост Делез и Гатари ја нарекуваат параноичко-фашизирачка: „Параноикот масите ги претвора во машини, тој е вештак на големите моларни единици, статистички формации, глутнички творби, организирани масовни феномени".

Класната формација внатре во националниот организам би значела будење на оние непомирливи спротивставености внатре неговата свест на патријархален маж-војник, коишто тој еднаш ги закрпил со „херојскиот принцип". Тој својата моќ, својата омнипотенција ја здобил со присоединување на целата нација кон себе. Тој и Србија. Тој и Хрватска. Наместо класното раслојување, тие бараат следбеништво. Постулираат само два принципа: „Моќта и честа на нацијата" и „Подготвеност за жртва и верност во следбеништвото".

За нашиот патријархалец народот е народно тело, нешто влажно и самооплодувачко. А тука лежи опасноста! Народот како самооплодувачки (женски) организам е опасен (бидејќи е неконтролиран) за секој патријархален водач, маж-војник, фашист. „Женската" состојба на народот за нив е понижувачка. Затоа мора да му се наметне цврстиот, милитантен принцип на националната машкост. Народ без свој Национален Водач е „понижен", го загубил достоинството (и слични „звучни баналности", Кавафи). Затоа Националниот водач доаѓа за народот да го доведе во ред, како највисок принцип да му го пружи принципот на нацијата на којашто тој, како најголем националист, ѝ е цар, речиси творец на нејзиниот поим и пракса. Народот е суровина што ја обработува националниот водач. „Што е народ? Заедница од крвно сродство која заеднички трпи и страда. Нацијата е онаа што обликува и владее", вели фашистот Хајнц (Sprengstoff). А фашистот Ернст фон Саломон вели: „Не се бориме за народот да стане среќен, туку да го натераме на неговата судбинска линија". И самата шеста заповед на Мојсиј е преформулирана во: „Не убивај доколку совеста не ти е мирна пред твојата нација!" (Хајнц) А нацијата е „дојдена од прасмислата на херојскиот човек. Таа е во заедништвото, во мобилизацијата, во неизоставната и неизбежна борба" (Бронен).

Истите, речиси немодифицирани (бидејќи доаѓаат од исто душевно жариште) зборови се струполуваат деновиве од устите на нашите мажи-војници, планинци-политичари, писатели и историчари. Сите тие денес се на задачата на „формирање народ".

Гебелс во својот роман Michael покажа како под дејство на водач од „масата" настанува „народ". И откако водачите на масата ќе ѝ го вратат „достоинството на народ", откако ќе го разбудат национализмот, во иднина спрема секој ненационалистички исказ на тој народ се однесуваат како да е закана за самата „судбинска линија" којашто тие ја намениле за народот. Затоа со „салви од истрели и удари на кундак 'масата' мора да се врати на местото што ѝ припаѓа; 'народот', напротив, се приведува кон една за властодржецот / расата / нацијата потребна единица" (Канети). Зарем токму вака на 9 март со удари на кундак не беше растерана масата, и зарем потоа не следеше постмартовското доведување на народот во редот на воените единици? И не ли оној врховник на мајките (коишто „за среќа не се ниту Србинки ниту Евреј ки") на еден мировен (!) митинг им порача дека до последниот нивен син ќе се бори за „секоја педа хрватска земја". Мајките не аплаудираа, но тоа беше кундакот на врховникот кој послужи „индиферентната маса" да биде устроена во народната „судбинска линија". Во ова военo подведување и проводаџиство учествуваат сите машко-воени, патријархални структури во земјата, а најмногу српскиот националсоцијалистички и хрватскиот клеронационалистички клин, што го забија во народното тело, не допуштајќи телото да се развие во една несудбинска, рационална, демократска општествена структура, па ни по цена на смрт на самото тело.

А во тврдиот наш патријархален принцип (подобро речено, сѐмрачно јадро, бидејќи принцип подразбира некаква рационализација) не е важно која идеолошка обланда ќе

ја земете, во која фолија ќе се вовлечете, со која змиска кожа ќе се преслечете. Важно е да сте авторитарец, маж-војник, „решително определен", цврсторак. По потреба на авторитарната „цел" (под наводници, бидејќи целта подразбира некоја историска efficiency, а авторитаризмот е оксиморон кој гласи: биолошко владеење на смртта) можете да бидете ту антифашист, ту фашист, час интернационалист, час националист, час хуманист, час шовен и воен хушкач, час комунист, дури усташа или четник. Вие секогаш сте патријархален авторитарец, и како таков власта ве препознава, бидејќи и вие сте ја препознале суштината на овдешната власт. Вие сте тука, вие постоите, јаки сте, сакате да убиете, според тоа власта ви припаѓа вам.

Процесот на распаѓање на патријархализмот кај нас започна уште во втората половина на минатиот век, но неговата дегенерирана форма беше бранета и одбранета со сите наши досегашни демагошки политики. Сите тие политики својата суштина ја пронаоѓаа во „конечното" остварување на одамна загубената државност, а „визијата" на општествената форма на таа државност завршуваше во некоја народно-задружна, племенска, средновековна форма на живот на една нераслоена народна заедница. Сите форми на општествениот живот овде завршуваа или во „повеќепартиски монизам" или во „еднопартиски плурализам", што се само политички маскирања на еден непридвижлив патријархален авторитаризам.

Дворниковиќ во својата Карактерологија пишуваше и за најотвореното, со никаква цивилизациска постапка маскирано, користење на стариот патријархален модел, чиешто отфрлање било прогласувано како загуба на „националната чест". На тој начин моделот се покажа како комичен анахронизам, една l'art pour l'art. Јужните Словени од тогаш не се досетија на ништо ново, модернизација на општеството на пример, па патријархалниот l'art pour l'art, сведувајќи се на сè посоголени и поредуцирани форми, денес заврши во една артифициелна, ларпурлатистичка војна. Ни трагичните жртви на војната не можат да ја изнегираат сликата на историската бесмисла на оваа војна поради војна. Бидејќи, стварни историски причини за судир не постојат, затоа што сè уште никој одовде не излегол од предисторијата. Постојат чувствата на ресентиман и гнев, но нив не можеме да ги вброиме меѓу историските причини. Постојат барања за исправања за историските неправди, и од една и од друга страна. Самите барања се истакнати гневно, со нескриени одмазнички призвуци. А на тој начин истакнататите барања а приори се неправедни, бидејќи правдата не ја одмерува гневот, туку разборитоста. Но, нашите чувари на патријархалното чувство на свет веќе одамна се во душевна состојба на прогонети прогонители. Нивниот душевен расцеп е подлабок од обична регресија кон пониските степени на психичкиот живот. Таа ирационална национална прасмисла тие ја потегнаа

како свое естетичко начело коешто одамна го заменило етичкото начело. Естетиката е наша етика, вели Поетот. „Естетичкиот" гест е начин на нивните животи. L'art pour l'art. Марионетски театар, глутничка творба. Тоа е „естетиката" на биолошкото начело, и кога таа биологија ќе тргне да ги „естетизира" својот и целиот свет, тогаш се спроведува фашизација на животот, што ќе рече смрт. Сите решенија на нашите патријархалци се истребувањата, сите нивни расплети се умножување на смртта.

Денес тие своите „права" и „правди" ги побаруваат во војна, правејќи си едни на други зла. Но „оној којшто наоѓа заштита во сопствените зла, кој може да биде храбар само ако е гневен, вреден само ако чувствува страсна желба, мирен ако се плаши, мора да биде потресуван и фрлан навака-натака; таквиот мора да живее под тиранија и да падне во ропство на некоја страст", вели Сенека и додава: „Зарем не е срамно да допуштиме пороците да ги заштитуваат доблестите?" Еден политичар вреска дека неговиот народ не е исплашен туку лут, друг бара да загинат по милион луѓе од обете страни за работата „еднаш засекогаш" да се реши, трет вели дека е подобро народот да му се наоѓа во состојба на вооружен екстремизам отколку во летаргија, како тие две состојби да се единствените можни состојби на човековото постоење. Еден книжевен критичар се разбудил како „теоретичар" на војната и инсистира дека во име на националните цели мора да се лаже и дезинформира колку што се може, не прашувајќи се какви се целите што се остваруваат на тој начин. Еден професор по античка литература, којшто ни грчки не знае, бара етносот своите права да ги оствари и преку војна. А директорот на филхармонијата довикува со пушка на рамо дека на боиштето му е подобро отколку во филхармонијата и бара да му праќаат муниција наместо ноти. Тоа се тие патријархални „компетенции" што ни порачуваат дека нив не ги интересира историскиот живот на народот кој се развива правно, економски, културно, кибернетички, кој ја рационализира својата природа и во една цивилна општествена форма ги испитува одредува причините и последиците на своето историско постоење.

Антирационалниот, антиматематичкиот Weltanschauung на нашите патријархалци сака, и со гола сила ако треба, да нѐ задржи во херојското, митско чувство на живот. Затоа што самата положба на таквото нивно општествено постоење е неприродна, бидејќи од нивните високи места општеството по природа на денешната историска ствар очекува поттик кон една историски рационална преобразба, којашто тие ниту можат ниту знаат да ја понудат, тие придвижуваат измислена војна за да ја прикријат неприродноста на своето општествено постоење на местата што не им припаѓаат. Затоа тие се најголемата историска неправда на овдешните народи. Со татнежот на топовите тие сакаат да нѐ задржат во „херојското" доба на своите задоцнети психи, а историјата, историјата

отворено им зборува и покажува дека стравот од мит да се премине во историски живот, од хероизмот во внатрешните простори на психата, е невиден КУКАВИЧЛАК. Бидејќи, денешните трагачи по „златните руна" се астрофизичари, бизнисмени и „аргонаути на внатрешните простори", како што вели Ернст Јингер, анархот.

И така народот е притеснет во стапицата на својата „судбинска линија" што му ја смислија изветреани глави и политички кабадахии. И така неизвесната надеж во подобар живот е отфрлена во име на извесната беда на живеењето. Прифатена е дури и извесноста на смртта, во војна и колежи, само за да не се дојде до соочување со себе, со својата вистинска цивилизациска мерка. Зарем тоа не е ЕПОХАЛЕН КУКАВИЧЛАК? Не ли нашите „херои" на војната, патријархалните мажи-војници, денес себе се покажаа како најзаплашени суштества на земјината топка? Не ги предупредува ли денес премиерот на Папуа-Нова Гвинеа своите Папуанчани „експресно да се опаметат" и да прекинат со „востаничките палавости", бидејќи „ќе имаме ситуација како во Југославија"! Мудар премиер.

Кога светот на нашите патријархалци дотраја и ги премина сите мерки во истрајувањето на својот закостен и мртов животен конструкт, тие не пронајдоа сила за мирен премин од својот патријархален во новиот (кибернетички) век. Одлучија да заминат сеејќи паника со рафални пукотници, одмаздувајќи му се на народот што толку долго, вон каква било памет, ги трпел и им пуштал на волја. Неприродноста на ситуацијата на еден режим на патријархализам, кој одамна е дотрајан, но со сила и снага траеше, денес може да „произведува" само рушење и смрт. Овие патријархалци, и кога ќе паднат, нема да жалат што државата ја урнаа, туку само затоа што паднале, што уште повеќе не им било дадено.

Има ли овде граѓанска храброст на ова изопачено народњаштво да му се погледне в очи и да му се каже она што му припаѓа?

Бидејќи сè додека народњаштвото како општо чувство на општествениот живот биде доминантно (како српскиот задружно радикален и хрватскиот провинцијално средноевропски ФОЛКИШ), дотогаш ќе ги трпиме сите последици на одржување и дотирање на едно одамна насукано трупиште, во кое ајдуците и ускоците, во својство на управник на светилникот, веќе го пљачкосале и последниот златен заб од вилиците на настраданите патници.

14. 10. 1991

ЕДНОДИМЕНЗИОНАЛНИ НАРОДИ

Народ што не знае на сопствената волја да ѝ стави цивилизациска граница (да изнајде ФОРМА), кој не знае да се самосовлада во законот и правната норма, кој како единствена вредност го зема и истакнува сопственото постоење, доброволно се определува за робување самиот на себе (а тоа се најлоши ропства) и, на крајот, паѓа во опасност од билошко исчезнување. Бидејќи, во техничкиот свет на либерализмот, што е услов на историското а не фатумското живеење на светот во последниве два века, избирајќи ја својата биологија без рационализација како единствено животно начело, фалениот и галениот натурален и фолклорен живот, го промашува самиот живот. Останува под нивото на својата кибернетичка епоха.

Но, и самиот биолошки закон е усложнување. И како што молекуларните маси растат до една критичка вредност над која се преминува кон живот, како што од светот на минералите се издвојува вегететативниот свет, а растителниот живот во макрокосмосот, коренски врзан за космичкиот циклус, преминува во постепено раскоренување, во животно што лута, во самата внатрешна авантура на човечкиот микрокосмос, така и нашите историски мисла и пракса денес мораат да најдат посложен мерен инструмент од месарската вага на простите биологизми или макрокосмичките фиксации за избрани народи кои извираат директно од „нескротениот звер" на биологизмот.

Историскиот живот не е појава дефинирана со биологијата. Тоа е динамичен процес со којшто ние се ускладуваме креирајќи го, практично во сите негови етапи, и визионерски во можните насоки на нашите пракси. Останувањето при верата во Судбина („Ни останаа Господ, Правдата и Вистината", вели поетот) може да биде заостанување, но и потполно исчезнување во една не визија туку Привид на историјата. Од плеоценот до човечкото доба на авијацијата (за коешто зборува еден реален мистик, Д.П. Успенски) животот не може да се дефинира на ист начин. Историјата и судбината не се ниту на кој било начин можат да бидат догми, статични дефиниции на која и да било - религиозна, филозофска, научна - согледба. Самата согледба има динамичен карактер, а религијата, филозофијата и науката се форми на историското покажување на судбината. Ние сме на нивото на историјата и сопствената судбина дури тогаш кога (АКО) ќе ја изградиме и ќе ја одржуваме во динамичност согледбата. Она што некогаш било природно денес во најдобар случај е „природно", или поедноставно речено, неприродно. Кој ќе го напушти историскиот процес, штитејќи ја својата „загрозена" судбина, ни покажува дека тој самиот историскиот процес не го разбира како своја судбина, и дека таа негова „судбина" е фикција а „историјата" една марионетска пракса, затворен круг на таа фикција.

Живееме во еден свет на иревирзибилна спроводливост, „пролиферации и реакции во низа", како што вели Жан Бодријар. Од теоријата на употреба преминато е на теоријата

на еквиваленција, па на структуралните вредности на кодот/знакот, и најпосле денес сме стигнати до фракталните вредности („епидемично зрачење без референци"), што јасно зборува дека теоријата на вредноста динамички се модифицирала.

Дали синхронизирањето на сите овие елементи на поимање и пракса на вредностите и вреднувањата е можно и потребно, за тоа мора општествено да се расправа. А таквата општествена состојба е состојба на светот во којашто историјата не се дефинира во загрозената линеарност на чувствата на некакви си „историски цели" (финалност еднаш засекогаш формулирана, што ќе каже дека преминала од другата страна на финалноста на практичниот разум, во еден екстрем на вирулентно, логички недофатливо постоење), туку дијалошки, аналитички, се испрашува и раствора во самиот човечки живот. Тоа е историскиот процес на либералната демократија во којшто класата се дислоцира самата себе и не го решава проблемот во рамките на една чувствена одбрамбена реакција, туку го прави непроблематичен во динамиката на својот развој - НАДМИНУВАЊЕ.

Народите неподложени на рационалното - овде синоним за динамичен развој (а тоа секој мора себе да си го наметне, бидејќи таквото „наметнување" е внатрешен, иманентен природен процес на човечката историска состојба), тие народи со своето постојано НЕ на светот, народи на Антистав, народи испечени во реактивните „филозофии" на инаетот и тврдоглавоста, пизмата и песјалокот ќе останат history (историјата како минато, она одминато и надминато - во коишто се заглибило нивното „решавање", нивното „постоење" во бивши судири). Тоа се народи на „антиквитетот", како што ги нарекува Ортега и Гасет, неспособни да се издигнат до СЛОБОДАТА НА МИСЛЕЊЕ ЗА СВОЕТО МИНАТО, робувајќи им на националните клишеа, кобно склони својот живот да му го потчинат на апсолутниот авторитет и на неговата „гаранција" за една апсолутна „извесност" на животот (во верата, во нацијата, во волјата на еден водач како израз на самоволие на сопствената неслободна биологија). Тие народи не знаат за слободен дијалошки живот, живот со својот противник. Тоа се еднодимензионални народи, Срби и Хрвати.

Навистина, што се случува кога народот себеси не си остава можност на избор, кога не негува барем две свои карактерни страни, и не ги востановува како токму своја општествена состојба? Што се случува кога целиот народ станува една Партија? Кога колективното право на народот го заменува и задушува индивидуалното и граѓанското право? Се случува тоа народот да нема друг излез освен самиот себе. Поистоветен со Едното, како политичка пракса и државен амблем на таа своја состојба, со поразот на тоа Едно губи целиот народ - БИДЕЈЌИ НЕ ДОЗВОЛИЛ ПОЛИТИЧКО КОНСТИТУИРАЊЕ НА СВОИТЕ ОПШТЕСТВЕНИ ПРОТИВРЕЧНОСТИ. Самите противречности како нормална состојба на општествениот организам се задушени со „јаката држава" и со

опојната (и отровна) амблематика на националниот химеричен копнеж. Тој Еден, кој ја мести оваа стапица, знае дека народот не знае и не сака да знае дека „пораз на народот" всушност е само пораз на оној Еден. А народот, исто така, би можел на тој Еден да му постави стапица откривајќи го во себе напонот на Другиот, Третиот, Четвртиот, итн. Тогаш оној Еден би можел да биде поразен од Другиот внатре во општествените, а не меѓудржавни борби, и филозофијата на победата и поразот би била релативизирана.

Слободно може да се каже дека либералната демократија е рамна на судбината на човечкиот историски живот токму од оној момент кога таа идеја некому му паднала на ум. Таа може да биде надмината само со уште поголема слобода и со спонтано организирани (не е оксиморон) согледби - а никако не со верски и национални фундаментализми коишто се, како што вели Ортега и Гасет, едно шупливо НЕ кон либералниот свет, она ВЕЌЕ ВИДЕНО...

***

Либерализмот што го „проповедам" не е доктрина на една политичка партија туку одредена клима на мислење, идеја на трпеливост која го наследува античкиот збор Homo homini res sacra. Неговата динамичка општествена суштина во една епохална смисла ја изрази Гете на почетокот на Faust II: „Со непрекинато настојување да се тежнее кон највисоката форма на постоење". Ова непрекинато настојување за повисоки форми на постоење ги очекува Јужните Словени како нужност и слобода на нивната карактерна преобразба.

16.11. 1991

Во онаа мера во која таа „средна" и „помлада" генерација е урбанизирана, во истата мера е можно општеството да се извлече од октоподските пипала на народњаштвото, коешто секогаш е фундаментално (и тоа на еден најопасен, приземен и силеџиско нивелирачки начин). Народњаштвото е погубно за секоја форма на општествен живот на еден народ. Хипотетички можам да речам вака или онака, можам да романтизирам за силата на генерацијата итн. Но, ако таа генерација сака да одигра една историски прогресивна улога, таа ќе мора попрецизно и порешително да ги артикулира новите цивилизациски барања. Ќе мора, без пардон, да се измолкне од ланецот на патријархалниот дух, со којшто е „вланчано" ова општество, мора посмело да го истакне своето природно право, и тоа на живот, нов, сложен, богат живот, со сета уста мора да објави „Да живее животот!", на тој начин заглушувајќи ја страшната старечка коскена треска од која чкрипи, штрака и одекнува, со својата последна сила, „Viva la muerte!". Бидејќи, доколку не ѝ се спротивставиме на таа последна сила на патријархалниот давител, сите наскоро ќе бидеме обеснажени. Генерацијата на дувлата, безаконието и ајдучијата себеси можеше да се определи само **против** нешто. Новата генерација ќе мора да биде **за** нешто.

НАРОДЊАЧКАТА УЗУРПАЦИЈА НА ТРАДИЦИЈАТА

Нараторот на *Доктор Фаустус* од Томас Ман, Серенус Цајтблом зборува за фашистичките интелектуални вечеринки (фашистички Ман ги нарече во *Дневникот на пишувањето на 'Доктор Фаустус'*) кај Сикстус Кридвис, графичар и илустратор на книги. Во кругот на Кридвис се собираа органицистички циници, поети на националното будење - лирско-реторички терористи, како што ги именува Цајтблом, филозофски палеолози, научници и музицисти. Тие луѓе интелектуалната загриженост ја беа напуштиле во име на „склоноста на времето", сопствениот индивидуалитет и борбата за слободни установи им ги потчинија на пракосмичката „желба на народот" и на варварски надирачката држава на апсолутната моќ. Издвојувам само една напомена на Цајтблом за недовербата спрема собирот на овие „умни и стручни", но духовно мошне неодговорни луѓе:

„Откаде недовербата спрема професорот Георг Фоглер, книжевен историчар, кој има напишано една бележита историја на германската литература од стојалиште на племенска припадност, во којашто писателот, значи, не се обработува и вреднува непосредно како писател и универзално образован дух, туку како со крв и предел врзан неизвештачен продукт на оној реален, конкретен, специфичен агол од каде што потекнал, за когошто сведочи и којшто сведочи за него? Сето тоа всушност беше мошне чесно, мажевно, исправно и благодарно за критика."

Во истото време кога можела да настане оваа Фоглерова (фиктивна) историја на германската литература, Станислав Винавер запишал: „Ние немаме уметност туку наша уметност". „Треба да се вратиме на изворите", денес повеќе од кога било, во пароксизмот и конвулзиите на својата состојба, врескаат мажевните народњачки узурпатори на традицијата. Не треба ни да се каже дека тој извор, така привикан, никогаш не е естетски туку роднински, не е одреден со естетското мерило на слободните институции на националната (како светска) литература туку со органскиот „указ" на апсолутната моќ на крвта и тлото.

Денес, повеќе од кога било во досегашната јужнословенска историја, го гледаме растежот на таа апсолутна моќ на народњачката „естетичка" политика. Интелектуалната елита, на своите кридвишки вечеринки, ослободена од секоја интелектуална загриженост, користејќи го алибито на рушење на еден авторитарен режим, долго ја приготвуваше својата конзервативна, уште поавторитарна револуција, и на новата уривачка („антибирократска") сила не само што не ѝ постави цивилизациска форма ultima ratio туку ширум ја отвори вратата за понатамошна варваризација на општеството

под владеење на unico ratio, единствениот разум. Духовно сродени со „светата нација" се сродија и со l'action directe на својата нација која ја укина целата посредност помеѓу намерата и нејзиното спроведување во дело. Така тие се покажаа како потполни сродници на болшевизмот кого што сакаа и успеаја да го заменат со шовинизам. И во едниот и во другиот случај станува збор за рушење на цивилизациската норма, за еден неисториски unico ratio чиишто носители, во обата овие екстремни случаи, се едни исти луѓе. И како болшевици и како национал-социјалисти и како клеро-националисти, и од лево и од десно, тие никогаш не се загрижиле над естетската форма, стилот, најпосле над својата психодуховна содржина и нејзиното унапредување. Не, тие, недораснати за сопственото бивство (како Dasein), потонаа, се впија во неиздиференцираната маса на народното бивство (како некаков Volksein).

„Мислителот, кому неволјите на заедницата секако му лежат на срце, подобро би направил себе си како цел да ја постави вистината а не заедницата, бидејќи на неа посредно и на подолг рок со вистината, па дури и со горката вистина, ѝ се служи подобро отколку со едно мислење што смета дека треба да служи за сметка на вистината, а всушност со таквото порекнување на најстрашен начин однатре ги разорува основите на една вистинска заедница." Тоа го вели Ман.

Јужнословенските националистички писатели и мислители, пак, знаат дека на овој начин (служејќи ѝ на вистината) не може да се достигне статусот на „угледен национален писател", што е единствениот статус што нив ги интересира. Наместо критички да ги преиспитаат тие, свесно или несвесно, ги забошотуваат карактерните национални мани и така го отфрлаат сопствениот интелектуален развој и станувајќи, такви, национални писатели, нацијата ја сопираат во природната еволуција.

Вели Матија Бечковиќ: „Повеќе сакам со својот народ да бидам на погрешната страна, отколку со неговиот душман на вистинската." Ова е всушност дефиниција на потполната пропаст на културата. Оној што би требало да воспостави културен критериум (трансценденталитет) ѝ се предава на иманенцијата на оние на коишто критериумот им е неопходен за цивилизиран живот - за тие да го издржуваат во еден нецивилизиран живот. Бидејќи, тој не е дораснат за друг. Нему му е потребен еден запуштен, нецивилизиран народ за тој со својата лажна светлина, со имитацијата на трансценденталитет, да свети во него.

ФОЛКЛОРИЗАМ

По сила на таквото, врз крв и тло засновано проценување денес е добиен фолклоризам наместо висока култура, еден бучкуриш од кардељевско-светосавска патетика наместо аналитичка свест, национална илустративност наместо индивидуалната творечка авантура и, на крајот на ова конзервативно-револуционерно дедуцирање, како една изопачена метафизика, добиен е дух на смртта против делото на животот. Овие духовници својот дух на смртта го опеаја, оплакаа и завештаа во безбројните свои дела на едно автентично народњаштво.

Како пример за атмосферата што владее земам една изјава на еден наградуван писател, кој можеби и би го напуштил народњачкиот табор, но фатен во контрадикциите на домашната свест, не знае како: „Баба ни зборуваше дека татко живее на оној свет и дека оттаму не́ контролира. Разбирате, трупот така ја добива улогата на Севишниот. Од друга страна, повоениот живот беше фарса - уште на погребот почнуваа да ги извикуваат паролите на обновата и изградбата. Така јазикот се кршеше: ја помнеше возвишената епска слава и се судираше со секојдневната беда."

Наградениот писател добро ја опишал работата на народњачките јадови, но бидејќи и самиот е народњак, заробен во бабските илузии, тој не е кадарен да види дека „повоената социјалистичка фарса" е само точно и прецизно негирање на фарсата во која „трупот ја добил улогата на Севишниот". Бидејќи таму каде што не се дошло до каква било сублимација на религиозната или филозофската идеја, стварноста и не може да биде повеќе од секојдневна беда. Уште повеќе, во оваа констелација направена од наградуваниот писател, паролите за обнова и изградба делуваат почовечки од онаа мрачна татковска директива директно од гробот. И дали „трупот" (во оригиналот: **мрц**, *заб. на ӣрев.*) е обид за нагалено обраќање кон лешот, т.е. кон стрвината, цркотината (што значи тој збор во Скоковиот речник) којшто, ете, со некоја морална инверзија (терор на акултурниот витализам) станал Севишниот, или писателот само реалистички го репродуцира чемерниот Weltanschauung на своето потесно родно место, тоа не е јасно. Со еден позначаен и порешителен самоаналитички напор, можеби тој самиот би можел да продре во смислата на својот сликовит говор.

Литературата на Јужните Словени, со по некој исклучок, последниве пет децении беше во еден идеолошко-национален процеп - да биде или паролашко величање на „обновата и изградбата" или жаргонско величање на трупови и на нивните дела. Во народњачката атмосфера на јужнословенските „општества", па и кога постоеле значајни светски, интернационални тенденции, делата на труповите никогаш не биле заборавени. Уште повеќе, делата на труповите и труповските идеологии во одреден момент на

повоеното време почнаа да доминираат со јавната сцена, грабајќи ги академските титули, универзитетските катедри, офицерските чинови. Трупот беше добро хранет и тоа не со јазикот на „обновата и изградбата", туку со регресија и разградба, со едно паролашко поимање на литературната идеја и новинарскиот однос спрема финесите на литературната стилистика и методика. Литературата на времето на смртта го овоплоти единството на „трупот како Севишен" и „секојдневната беда". Моралните дилеми се заменети со секташки дилеми, исто онака како што метафизиката крахираше во тој первертиран спиритуализам на „трупот како Севишен" (што е, како што наградениот писател вели, помнење на возвишената епска слава). Оваа „возвишеност", дали пак треба да предупредуваме, токму е извор на сите секојдневни беди, а денес и на еден некрофилски морбидитет кој, секако, ќе го најде своето место во новите, не естетски туку антрополошки истражувања на аборицинската психологија на јужнословенскиот писател.

КИСЕЛО ГРОЗЈЕ

Јужниот Словен сé уште се наоѓа во состојба на една нераспознаена психичка инверзија, за што сведочат и сите негови дела направени деновиве. Ако знаеме, од основното психоаналитичарско школо, дека потиснувањето и сублимирањето на начелото на угода е културна дејност, цивилизирање на првобитниот сексуален нагон во галаксијата на Еросот и неговите слободни игри, ќе запазиме дека јужнословенскиот виталитет им одолевал на сите овие сублимации и дека на крајот се „сублимирал" во сопствената l'action directe и, така, без форма јурнал таму од каде што мислел дека бегал - во смрт.

„Темелот врз кој ќе се изгради човекот на иднината веќе е тука, во присутното несвесно и не треба да го создаваме од ништо, туку треба повторно да го стекнеме", вели американскиот психијатар Норман О. Браун. А ќе го стекнеме, продолжува Браун, ако изградиме општествена рамка за слободата на човечката игра во просторот, ако човековата активност стане игра што „постојано раѓа" (Јакоб Беме), игра веќе не со стаклени перли туку со космоси. Го додавам своето убедување дека и мистичката и естетската проникливост во својата егзистенцијална полнина ќе биде достигната дури во една потполна демократска општествена форма сонувана од многумина утописти и историски спроведувана од одредени прагматисти (барем во иницијален облик). Органицистичкиот уметник ова не го разбира, бидејќи него проникливоста, мистеријата, естетиката, уредувањето не го интересираат - за него сé веќе е уредено по крвта, тлото и по неговата хомогенизирана мисла. Сето она што не го разбира, што бара напор на индивидуализација, што со својата

сложеност го плаши, тој го отфрла и се обидува да се прави како тоа и да не постои. А тоа постои и тогаш дејствува од неговата потсвест како танатичка содржина (трупот како Севишен). Таа содржина го гони кон нејзино зафаќање, а бидејќи тој не ја признава - со одлука на сопственото незнаење - содржината во „општествената продукција" секогаш се појавува како крволоштво и масакр. Јужнословенскиот органицист (овде посебно зборував за српскиот) е во една итеративна состојба на dementia praecocs. За себе да се разбере тој мора да остане во состојба на неразбирање на сето друго. Да се трансцендира за него значи предавство, заминување во нешто друго, туѓо, што веќе не може да биде опишано со крвта, ниту со какво било биолошко одредување со коешто тој единствено умее да се користи. Бидејќи, тоа му е „дадено". А сето она што не е „дадено" до тоа тој не може да дојде. Не му дозволува биологијата во која тој сосема подивел. На тоа подивување влијаела идеологијата на „царството небеско" која му ги супсумирала сите можности за некаков метафизички напор. Тоа „царство" не никнало од некоја вистинска побожност, или барем од некаква попромислена есхатолошка калкулација, туку како симболска реакција на еден историски пораз, кој се случил и пред практично да биде изведен (бидејќи, пред да се изведе тој веќе бил определен, вели легендата - единствениот историски извор за органицистот). Тоа царство тогаш се претворило во симбол на некоја инаетчиска „метафизика". А органицистичката историографија никогаш не била кадарна да ги испитува причините за сегашната состојба; разбирајќи ја во претпоставките на минатото таа, едноставно, национално самосожалива, „метафизиката" на инаетот ја прогласи за витализам И тоа е тоа кисело грозје (психолошки закон) од коешто забите не престануваат да трнат.

06. 1. 1992.

Фашистичкото дејствување, како што вели Клаус Тевелајт, се одвива во две насоки. Едната е собирање (во рамките на сопствената група) на најжилавите сили во (патријархалната) хиерархија. Другата е „отфрлање, значи убивање, на она што не може да се вклопи". А не се вклопува „отпадот", „каколта", „изродот", „слабаците". Ете, зарем не гледате каде стигнавме со нашите „умни глави", литературните и психијатриски беседници, поети појци, гатачи и видари.

А дотаму стигнавме и со некрофилскиот однос спрема јазикот. Распојасани поими, стигматизирана и со кус здив метафорика, идеологизирана сфера на логотетство... тоа е „формата" на нашето јавно мнение, наметната и секогаш наметнувана со политичката сила на авторитарните смени меѓу мрачните патријархални позиција и „опозиција". Во таа форма се одвиваше еден дискурс што ни „изроди" невиден број тн. книжевници, мислители, историчари, коишто не би можеле да опстанат ниту во едно цивилизирано

општество на етичка, естетска, професионална компетенција. Во општество без стил и вкус, меѓутоа, можно е полковници и мајори да „филозофираат", т.е. да командираат со филозофијата, генерали да историзираат, т.е. да маневрираат со историјата, а неквалификуваната аграрна работна сила да литературизира, т.е. да ја „обработува" литературата, да ја „преорува" книжевната „ливада".

Средишната точка на човечката (јазична) тежа, на човечката (јазичка) гравитација, лежи во разборитоста. Оттаму, од таа основа, се гради градбата на општеството. Но не, кај нас политичарите не ги признаваат таквите природни закони. За да го променат законот на општествената рамнотежа, тие ги изнајмуваат појците и гусларите на јазичките и сите други кривотворења, боцкалата, душкалата и крвопиите, а потоа целиот разлог на општественото постоење, со таквиот јазик, го пронаоѓаат во националната биологија. Токму таа метастазирана биологизација на општествениот живот е другото име за фашистичките некрофилии. Биологизацијата, којашто ја исклучува компетенцијата на разумот, е најефикасно оружје за самоусмртување на едно општество.

ЈУГОСЛОВЕНСКИТЕ ТАГОВИ

Таговите со смртта биле на ти. Имале трговско-накупски однос со неа. Потекнувале од племенското племе на Сагариќаните, коишто и Херодот ги споменува како давители (волокожни јамки) и оние што колат (бодежи), а ја пустошеле Индија, како што тие тврделе, од осмиот век. Прв пат се споменуваат во една историја како страшни терористи во областа на Делхи, 1290 година, па понатаму сé до уцврстувањето на англиските колонизатори, во првите децении на минатиот век. Тоа биле најстрашни пљачкашки банди, во чијшто праксис првиот закон бил: нема преживеани. Жртвите ги касапеле во култни цели. Децата на тоа племе, култно и професионално, морале да ја наследат традицијата: да се убива каде и да се укаже прилика. Живееле помешани со обичниот свет, како земјоделци. Како членови на сектата дејствувале тајно, по цела Индија, годишно убивајќи по десетици илјади луѓе; некои тврдат дека цифрите во одредени години и периоди се движеле и до милион жртви! Имале најбескрупулозна религија во постоењето на светот. Нивната божица Кали им дозволувала, дури, барала од нив да убиваат - бидејќи на тој начин всушност ги убивале размножените демони во човечка форма. Така и било во раната фаза од раѓањето на оваа монструозна религија. Во подоцната фаза, божицата од нив бара да убиваат „за да се обезбедат себеси и семејството и за да останат здрави" (зборови на еден таг пред англиски суд). Ако ништо друго, Индијците од англискиот колонијализам видеа едно несомнено добро: Англичаните ги открија конците на тајните и сé помасовни убиства, и успеаја да ги пофаќаат сите тагови и да ја ликвидираат оваа секта на убијци.

Токму кога таа секта исчезна од сцената во Индија, почна да се засилува на Балканот. Овдешната божица Кали беше новородената Нација. Нацијата, како и хиндуската Кали, бараше постојано истребување на непријателите (демоните), биолошко прочистување и тајна заклетва дека и во најтешките времиња на мирот не смее да се заборави суштината на таговското постоење: убиството. Нацијата - тоа е перманентна војна којашто југословенската идеја (поради политичките изопачувања на националните тагови внатре во самата неа) никогаш не можеше да ги смири. Таа војна кај нас беше само лажно дисциплинирана со комунистичкиот мир (што, сепак, според Еуген Финк, е „забрана на смртта"), но токму во него маскираните тагови дотуркаа до највисоките хиерархиски места, и во моментот на историска шанса за нов зов на Нацијата, за фашизам (според Финк, „очитување на смртта"), тие излегоа од своите заклетвени пратемници - од коишто изнурнува и божицата Кали, не како Примавера, туку како ждерачка на лешеви - и удрија со современа воена техника, сепак, амулетно, сé уште користејќи касапски ножеви, на сето она што беше југословенско, што не се одзва на повикот на божицата Нација. Изнурнаа фансингарите на Смртта како пљачкашки банди за да убиваат по одобрение, според барањата на божицата Нација; да пљачкосуваат и парчосуваат тела, како што некогаш,

додека Британците не ѝ го ставиле крајот, божицата Кали барала од своите следбеници, тагови.

Подмладокот на таговите примаше долгогодишна иницијациска обука за идните убиства во милитаризираната општествена клима (по законот manus militaris) во којашто душата му ја обучуваа постарите, со смртта повеќе поврзани тагови. Таговите имаа свои тајни ложи, свои „безбедносни" и „информативни" организации, своите УДБИ и КОСОВИ. Тука, исто како во нивните затвори за непослушните тагови, се произведоа речиси сите наши денешни тагови, наредбодавци и извршители. Тужителот, Извршителот и Осуденикот се здружија во ова кобно време, кога се закани цивилното и правно општество, и сега, кога идејата на „акционото единство" на родот и братството е поважна од сите нивни бивши секташки недоразбирања, тие се размавтани.

За разлика од индиските, нашите тагови ги симнаа сите маски и целата држава ја земаа под свое (како ајдучко главешинство) и легално го извршуваат своето дело на убивање, барајќи сега од сите државјани спрема божицата Кали, којашто тие ја нарекуваат „Татковина", да ја извршат својата „света должност" (ритуалното убиство), како што тоа го рече некое денешно министерски рангирано војничиште. Ја нема веќе старата англиска колонијална сила за и нас, како некогаш Индија, да не́ извлече од ова зло (колку и тоа да го наплати). Бидејќи Обединетите Нации немаат колонијални интереси, а до некои повисоки интереси и мотиви се́ уште не стигнале, тие не можат да ги заменат некогашните мисии на Обединетото Кралство. А ние веќе дојдовме во состојбата на Германија 1941-та. Кај нас денес, како некогаш таму, култот на Нацијата успева во она во што не успеа ни култот на божицата Кали: целиот народ да го претвори во тагови, или во директни соучесници на таговите, во ајдуци и јатаци. При толку народњачка врева никој не се сети на стариот Вујадин, просветлениот таг, којшто (во народна песна) ги проколнува „лажливите очи" што „на зло го навеле", од заседи и стапици да ги гледа по патиштата Турците и трговците, да ги напаѓа, убива и пљачкосува.

Таговите имале култ на стапот, боздоганот, и безгранична вера во неговата моќ. Еден наш таг неодамна од највисоко државно место изјавуваше дека против „странската сила", т.е. против целиот свет, ако треба, ќе се бориме и со боздогани. Со својот таговски инстинкт тој ја осети светоста на тој предмет и поимот за него. Она што е хостијата кај христијаните, кај таговите е боздоган, а што е шеќерот (зукри) кај индиските тагови, кај нашите е ракииштето. Боздоганот убива и затоа тој е божја работа, бидејќи само убиствата се божја работа, налог на божицата Кали, или Нацијата. Таговите - болшевици, фашисти, националисти - ги покажаа крајните модалитети на можностите на верата и митот (кога изостануваат разумот и согледбата).

Во Индија таговите биле столб на семејниот морал. Наместо да организираат војни, тие „попрактично" вршеле масовни егзекуции на патниците и населението, тајно, вон своето професионално општествено работно време, убивајќи, пљачкосувајќи и парчосувајќи

на тој начин никогаш да не бидат идентификувани. Тие правеле своевиден антипопис на населението, но сепак не толку крвав како што денес се прави во Босна. Ја спојуваа забраната за убивање жени (иако ги убивале и ги продавале на макрои) со безочните ритуални верски молитви на својата божица, за добар ајдучки лов во злато и рупии. Нашите тагови својата вера во вечното убиство, и сите ритуални пракси во врска со тоа, „информативно-политички" ги беа разработиле, и имајќи ја, за разлика од индиските, целата држава в раце, праксисот на своите верувања го претворија во една канибалска војна. Криејќи се, меѓутоа, зад ритуалната фразеологија, комитетските шифри на своите обезјазичени говори, тие на народот (јатачкото друштво) и понатаму му се причинуваат како столбови на семејниот и општествениот морал. Само нивните извршители, со чорапа на глава, со ножот в заби, под ознаката на тигар, мртовечка глава, црни и бели птичишта, оцила, шаховски табли, полумесечини, кружат низ територијата на јужнословенските стада и го земаат својот секојдневен данок во крв, пари и недвижнини.

На оние што сé уште се подготвени налутено да се присетат на „турските sверства", ќе им одговори Владимир Соловјев: „Турските sверства ние ги помниме, а зарем одамна во Русија, па и во другите земји, сопствените турски sверства исчезнале?... а што се однесува до вашите христијани и нехристијани, за жртвите на сите sверства la question manque d'interet (прашањето е лишено од интерес): ако мене некој ми ја гули кожата, јас нема да му се обраќам со прашањето: од која сте вие вероисповед, милостив господине? - и ни најмалку нема да бидам утешен ако се покаже дека луѓето што мене ме мачат се непријатни и неугодни не само за мене, туку згора на тоа, како христијани, гнасни се и за својот сопствен Бог, со чиишто заповеди се подбиваат".

10.08.1992.

За народната српска интелигенција рускиот историчар и етнограф П.А. Ровински во минатиот век ја напиша оваа дијагноза: „Недоволно просветени, малку работат, не се грижат за целта, во ништо не сакаат да се задлабочат, склони се да ја фаќаат површината на работите и веднаш ја покажуваат. Дејствувајќи врз слабите страни на српскиот народ и оставајќи го во илузии, само не чепкајќи го во националните чувства - со него може да се владее како што се сака".

Матош истото го забележува за хрватската ситуација, каде што „секој воспитен систем само го засилува недостатокот од каква било иницијатива. Целиот наш образовен систем одеше и оди кон тоа да фабрикува души подобни само да слушаат, да фабрикува човечки материјал според принципот: толку е подобар колку што е полош. Затоа ние денес покрај толку школувани луѓе речиси и немаме интелигенти за самостоен живот".

ОПУСТОШУВАЊЕ НА ИДНИНАТА
(апел кон поединецот)

Неискупливо зло е присутно меѓу нас. Дали тоа е доволно силно сите да не́ одвлече на неповратен пат (или веќе не́ повлекло по тој пат), тоа мораме да го искусиме сите ние во кои се́ уште останало разум и вистинска, некористољубива грижа за судбината на народот, судбината на сите народи на просториве и, пред се́, секој поединец - бидејќи, ослободениот поединец е залог за слободата на народот. Колку повеќе слободни поединци толку послободен народ. Како слободни поединци, колку не́ има, должни сме да го подигнеме својот глас против сите извршители и колаборационисти на дивиот ѕвер што кон Вавилон се тркала, да станеме во одбрана на целите на разумот, во одбрана на трезвеноста против ужасното општествено пијанство и надирачката предопштествена волја за смрт кога веќе не се избираат ни зборови ни дела. Чувството на посебност коешто се воздигнува во народњачките „појачки" академски кругови и цивка на онаа една жица на фолклорните поети ги задуши сите причини на разумот, а наскоро ќе не́ остави и на крајот на сите оние причини поради коишто нашиот Тесла на светот му ја подари расветната сфера. Народњаците, антитесли што сега го дофатија полупридавениот народ веќе делумно и не́ исклучија од електронското коло. Најнапред во своите дела венчаваа млади девојки за гробови и му го потставаа на народот изборот на смртта како негова одлука, а денес еве тоа свое „поетско завештание" го претвораат, овие жаргонски реалисти на смртта, во свое политичко дело.

Овдешните општество, култура, стопанство и голиот живот паднаа во шепите на олош (изразот го позајмувам од Томас Ман) кој се протна од сенката на долгогодишната „револуција што тече", заштитена со вооружената закана на воената и државна, удбашка, тајна. Во таа сенка се одгледуваше змиски отров, без граѓанството, самото општество, било кога да добие шанса да приготви антисерум за времето кога ќе треба да се браниме од отровот. Националистичкиот, болшевичкиот и фашистичкиот олош решава за нашите животи. Сите општествени норми се обезвреднети. Моралот одамна ја мина точката на замрзнување во која со децении беше и сега е длабоко под нулата. Стопански, правно и културно ние сме веќе во еден ајдучко-ускочки тип на општество коешто не сака и не може да се узвиси до некаква општествена слобода. Десетици илјади млади и најшколувани, оние што требаше да бидат семе и потпирка на новото слободно демократско општество, протерани се од земјата. Останатите се изложени на мобилизациски прогони. За таа избегана и поробена, во смрт терана иднина на земјата старците-појци од своите расни позиции заедно со „опозицијата" молчат или ги нарекуваат (избеганите и поробените), тогаш кога ќе се удостојат да се сетат на нив, „дефетисти" и „мртво море". Со менталната

сфера на општеството завладеал дебилитет. Состојбата е драматична да не може да биде подраматична. Се подготвува национална катастрофа од прв ред (или веќе е подготвена). Власта врши духовно и физичко опустошување на нашата иднина. Дали ние сето тоа можеме и смееме мирно да го поднесуваме? Дали смееме да му се препуштиме на самоубиствениот инстинкт на надживеаната власт, бившите луѓе и нивните бивши борби? На сцената е конзервативизмот на една закоравена војничко-балканска душа чиишто „историски" цели секогаш носат милиони мртви глави. Државата под свое повторно ја земаа комитските банди коишто го обесправуваат не само граѓанскиот, туку самиот живот како таков. Загубата на еден деспотски авторитет се распрши накусо во јалово и комедијашко дебатирање на групи бивши поданици кадешто сите „буџаклиски" идеи се струполија на сцената како месијанско лакрдијашење, како проводаџиство со разни лицитарски „искупувања" на националната душа, како евтино магионичарско залудување на зашеметениот народен инстинкт за опстанок. Панаѓурското шаренило на „интелектуализирање", коешто требаше да ја претставува демократијата, брзо, еве, се хомогенизира во една расистичка војна со невидена бруталност. А сега ни се заканува нова диктатура на со нацијата обединетиот шовинистички пролетеријат.

Да ги предупредиме сега сите оние заспани духови дека денес повеќе од кога било е јасно дека овде станува збор за намера општеството да се варваризира. Целата новост што ја донесе сегашниот режим е еден спој на револуционерно и реакционерно чиешто насилно спроведување го врати средновековниот „теократски" човек на сцената на нашето нејако општество. Силата и авторитетот на некоја празаедница се единствените постулати на „општественост" коишто денес ги имаме. Со слободата е закитена и се прчи онаа тегобна и ропска мисла што за свои претпоставки ги има само силата и авторитетот на заедницата. Вистината и сета онаа долгорочна разложност што треба да ги преиспита нејзините претпоставки, а што впрочем е востановување на една цивилизирана состојба на народен живот во демократија - се отфрлени поради предрасудите на заедницата којашто не сака да живее цивилизирано, туку судбински како притаен страв за себе и опасност за другите. Упаднавме во варварство, општеството станало криминогено, владее криминалниот елемент и се здобива со статусот на национално херојство. Се зборува за национален отпад и се бараат расни прочистувања и стрелање на противникот како идеолошка хигиена. Се напаѓа и отфрла секој хуманизам како претерана „разнеженост" и „декаденција", убиството станува доблест. Домашните регименти на мрачњаци и хоштаплери во поново време се пополнуваат со странци коишто во нашите медиуми ги заговараат сталинизмот, старорускиот палеолитски шовинизам, масовната директна акција, тевтонските фашизми, перонистичките популизми, пиночеовскиот милитаризам, изолационизмот, национал-социјализмот на кафеани и работнички хали. Во бившата

СФРЈ којашто 40 години нé маваше во глава со паролата „ништо не смее да нé изненади", денес навистина веќе ништо не нé изненадува. Затапевме - што беше и целта на сите наши власти. Сите екстремизми и сите пропаднати политички идеи на светот денес овде ги суредуваат своите сметки.

Народот доброволно падна во ропство. Тој денес е затвореник на оние што никогаш не успеаја да се отворат кон светот (освен спрема она најмрачното и најекстремно во него), коишто светот еднаш, во некое прадоживување, го осознале како непријателски и тоа стојалиште веќе не го промениле. Денешните воени и цивилни властодршци и узурпатори се само рефлекс на една изопачена свест долго закостувана и конечно закостена.

Таа свест го убедува народот дека племето е единственото дозволено место за кукавниот живот на овој свет и ги користи сите средства народот да го присили тоа да стане негово убедување. Владеат архаизмите и некоја народна прасостојба како идеологија на нацијата.

Повикот за современо време и историските задачи на тоа време, што е предуслов за цивилизациско опстојување на секој народ, овде под народњачката агресивна репресија во последните неколку години потполно замре. Под навалицата од најекстремни левичари и десничари разумот се повлече. Но, разумот не може да биде мртов, бидејќи без разум народот би бил мртов. Веруваме дека тој тлее во мнозина глави. Тоа сепак не е доволно. Загрозеноста на животот на целото општество дојде до онаа граница кога е неопходно, НУЖНО, да се разбуди јавниот граѓански морал, сите разумни без скрупули да истапат, секој од она место каде што се затекнал, сите заспани и застрашени морални императиви одлучно да се разбудат во секој оној што себе си се смета за морално суштество, коешто мора да го дигне својот глас против изолацијата и војната, за мир и соработка со светот. Знам дека ваков апел на својата окупирана јавност треба да упатат сите независни интелектуалци на сите завојувани и сé уште незавојувани страни, но јас го упатувам во свое име.

Зарем веќе направените сверства и на едната и на другата страна не се доволни да го разбудат човечкиот инстинкт на отпор спрема овој општ пад во животинство. Зарем највисоката човечка одговорност да се биде човек, а не животно, овде исчезнала? Зарем овдешните „национални чести", денес идентификувани со монструозните злостори против поединецот, народот и човештвото, не се искомпромитирани до мера кога веќе мора да се зачуе едно човечко морално НЕ за сверствата на коишто секојдневно сведочиме. Како тоа сверствата на едни постојано кај другите да ја поттикнуваат волјата за сверства (и обратно), како едвај да се чека некој да почне со сверства за сите да нé вклучи во игра. Тоа значи дека националните суштества со значаен свој дел веќе западнале во сверска

состојба, која им се чини природна. Но, тоа не може да биде човечка природа. И не ли значи тоа дека сите овдешни национализми со коишто се хомогенизирани цели нации, имаат сосема нечовечки природи?!

Оваа неприродна ситуација сверовите - најзакоравените убијци и слепи идеолошки фанатици - да ја бранат националната чест, додека заговорниците на мирот и дијалогот се прогласуваат за предавници, ја прифаќа секој оној што молчи, кој јавно не се дистанцира од злосторниците. Веќе нема никакво оправдување за тоа молчење на многумина, бидејќи овде сега најдрастично е загрозен секој човечки морал - со неморалот што се спроведува „во име на нацијата и народот". Ние повикуваме на човечка, а не национална свест и совест, бидејќи нашите нации сега се дојдени во спор со човечките норми. Најмрачните психизми на балканското правреме денес продреа во рационалниот живот на општеството и сосема го сузбија. Затоа веќе да не се повикуваме на совеста на народот, туку да ја повикаме совеста на поединецот да проговори во име на одбрана на згазените граѓански слободи и загрозениот човечки живот.

И добро внимавајте меѓу новите „миротворци" да не бидат оние што ја водеа војната. Бидејќи, еве веќе побрзаа со комитетските и архиерејски собори - да не́ повикаат на „морална обнова" - оние што колку до вчера ги користеа услугите на злосторници, држејќи им грб и отворено соучествувајќи со нив.

15. 02. 1992.

СЛОБОДАН БЛАГОЕВИЌ - ИНТЕРВЈУ

БИДЕЈЌИ САМО ЗНАЕЊЕТО Е СЛОБОДА

(разговорот е воден во 1989 г.)

» *Можеме ли, на почетокот од овој разговор, да Ве прашаме зошто заминавте од Сараево?*

Работата е едноставна. Сараевскиот културен и политички естаблишмент со години ми даваше на знаење дека не ѝ припаѓам на таа средина. „Имаш превисоки критериуми" - тоа беше аргументот да не ми се дозволи дејноста што, подоцна ја развив во *Дело*. Тој естаблишмент имаше можност да ги искористи моите знаења во едно организирано културно профилирање на јавното мнение. Но, тие се решија за поинакви форми на влијание врз јавното мнение. При тоа, морам да кажам дека во споменатиот естаблишмент малку кој (не по раѓање, туку психолошки и духовно) ѝ припаѓаше на култура којашто се сосредоточува во поимот град, полис, па според тоа и во поимот демократија. Барем да беа развиле некоја поетика на (хесиодовските) *Работи и денови*, не, тие само го беа зазеле владеачкото место и оттаму ја попречуваа светлината со својата патријархална строгост и со догматското безделништво на своето монументално незнаење.

Но, кај нас е така во сите градски центри. Наместо духовното јадро на градот, како силен цивилизациски придвижувач, да се негува и развива, традициите на континуиран радикализам ја уништуваа духовната димензија на поимот град, не дозволувајќи да се создадат институции на јавното мнение што се над политиката и секојдневните притисоци од интерес. Мнозинството наши институции се чиста „цивилизациска" лага. Се прикажуваат како она што не се, ги штитат интересите што не се интереси на воспоставување снажно, објективно, културно јавно мнение - а тоа би требало да биде единствениот нивен интерес: со своето постоење да ја елиминираат силата како аргумент. На тој начин градот остануваше само на својата архитектонска димензија, а и тука импровизацијата и волјата на моментот ја беа диктирале „естетиката". Но, тоа е така, бидејќи овде основната идеја на градот е сведена на следниов интерес: Подобро е да се живее во комфорна градба, отколку во селско дувло. Духот на дувлото, племенскиот и патријархален менталитет, поддржани со силата, ја одредуваа, ја одредуваат и уште долго ќе ја уредуваат духовната клима на нашите градови. И нашите градови впрочем едвај, во духовна смисла, можат да се наречат градови.

» *Мнозина „избегани" ги наведуваат политичките и националните притисоци како причини за своето заминување. Вие инсистирате на цивилизациски причини.*

Политичките причини секако можат да се уважат, а со националните има многу манипулирање, бидејќи со нив најлесно се манипулира.

» *Не ли Ви се чини дека кај нас националните чувства се пренагласуваат, дека премногу им се дава значење во некаква цивилизациска смисла?*

За мене националното чувство е само малку повисок степен на биолошкиот инстинкт за зачувување и, како такво, веќе не може да продуцира вистински значајни вредности. Во одредена фаза од оваа воинствена историја разни племиња се „соединуваа" по национални основи, и едно време тоа „цивилизациски" функционираше, но да не заборавиме дека во таа функција спаѓаат и две светски војни. Национализмот, националната љубов и патетика се работа на биологистичкиот, натуралистички разум. А ние, најнапред, мораме да го развиеме својот историски разум. Необразованоста и незнаењето ја задржааа овдешната нејака свест во состојба на шовинизам и расизам во поблага, посилна, скриена или недвосмислена варијанта. Овде ретко кој умее да го прескокне јажето на нацијата и патриотизмот и да се затекне во Доблеста која веќе нема никакво национално или патриотско алиби коешто, ете, во „кризни времиња", ѝ дозволува да се заборави, то ест да биде употребна доблест на оваа или онаа нација.

» *Дали со варијантата на долгиот притаен шовинизам ги толкуваме меѓусебниве провали на национализам кај нас?*

Ортега и Гасет уште во триесеттите години го напиша следново: „Како што се случува во слични кризи - некој се обидува да ја спаси постоечката состојба со исклучително, вештачко засилување на преживеаното начело. Тука лежи смислата на 'националистичките' провали последниве години... Последните огнени јазици се најдолги, а последната воздишка - најдлабока. Во зората на исчезнувањето се подвлекуваат границите, воени и економски". Тие ретроградни процеси, тие обиди за спасување на еден монопол со друг, денес се одвиваат кај нас, и затоа моментно сме во слепа улица, бидејќи секој монопол е слепа улица, од неа нема друг пат, мора да се удри в зид. Повторно ќе ви го наведам Ортега и Гасет, кај нас долго забранет мислител: „Национализмот секогаш е поттик во спротивна насока од начелото што ја создава нацијата. Национализмот исклучува, додека тоа начело вклучува. Во времињата на консолидација, национализмот имал позитивна улога и бил возвишена норма; но во Европа сé одамна е цврсто консолидирано, па национализмот испаѓа обична манија, изговор што се нуди за избегнувањето на обврската и понатаму да се трага по големи потфати. Едноставноста на средствата со коишто се служи и категоријата луѓе што ги вдахновува доволно речито откриваат дека национализмот е спротивен на историското творештво". Ете, тоа Ортега го пишувал во триесеттите години. Одбивајќи да се смета за Европа, што е насилство над географските,

антрополошки, духовни факти, светот на тнр. социјализам денес, од Урал до Балкан, ги проживува своите манични, параноидни националистички кризи, пламти со бурни но последни пламени. Таа бурност и вцашеност се само симптоми на страв и сомнеж дека со сите тие национални опции е завршено, дека ги загубиле историското место и цел, без притоа да биде подготвен психолошкиот и општествениот терен за прифаќање на нешто друго, некое ново гледиште помалку склоно кон самоизмамување (потегнување на националната колективна карта таму каде што мислата затаила - како мислењето да ќе стане поквалитетно со тоа што е руско, англиско, српско, хрватско...). Ако работата им ја препуштиме на комотноста и пречестата мисловна неодговорност на националното чувство, паѓаме на нивото на бивши глорификации, што може да биде еден вид антицивилизациско пореметување.

Животот (славниот наш виталитет) овде се сочувал „но по цена која е повисока од самиот живот, бидејќи снагата за одбрана и одржување е позајмувана од идните поколенија, коишто се раѓаа(т) задолжени и оптоварени", медитира Андриќ во *Крајпатните знаци*. Во меѓувреме, ова стана психолошка матрица длабоко втисната во националниот карактер на сите овдешни племиња. Неспособни да создаваат денес, да го организираат граѓанскиот развој на општеството како сопствена историја, а губејќи ги надворешните непријатели, Јужните Словени сега ја позајмуваат последната сила од идните поколенија за свое внатрешно самоистребување.

» *Насроти тоа, кај нас човек, општествено и психолошки, функционира единствено како припадник на одредена нација.*

Да се гледа човекот низ неговата националност најнапред е простачки, а потоа е и понижување на оној што така го гледате и на себе затоа што ја прифаќате неразборитоста на таквото судење. Затоа нашето општество е простачко и понижувачко (и во садистичка и во мазохистичка насока). Сето тоа е еден недопуштлив и некултурен комформизам. Зошто да се трудам да ги препознавам мажите и жените еден по еден, кога е полесно да ги трупнеш во казанот на нацијата и, нели, сé ти е јасно. А ништо не ти е јасно. Остануваш дудук. Пропушташ толку многу нешта, цел еден, сопствен, живот. Бидејќи, кое е тоа задоволство да се заземаат најразлични гледишта, да се влегува во најспротивставени културни иницијации, да се гледаат сите богатства на разни психички и духовни пејсажи. Тоа е задоволство и на разумот, и на умот, и на емоциите, на целото суштество. Зарем стапот на дедо ми, нацијата, да ме спречува во градењето на сопствениот живот во

сета негова ширина и слоевитост. Ете, што морам овде да зборувам. Па тоа треба да се подразбира.

Духот којшто нема никаква врска со нацијата, народот, расата, туку со јазикот, се брани со мислење и пеење. Националните жандармерии тука не помагаат.

» *Во една своја песна од книгата 'Слика бојног савезника' напишавте: „50 години по Фројд / навистина би требале / составувачите да воведат во школите / Општонародна психоанализа". Дали тоа беше само говорна фигура?*

На еден поширок општествено-историски план, од Фројд навака е познато дека ако долго време непријатните факти од стварноста се потиснуваат во потсвеста, тие со стократна сила ќе избијат во свеста која, меѓутоа, нема да биде способна да ги препознае, прифати, и да ги контролира со рационализација. Премногу долго во Југославија лажната стварност ја потиснуваше реалната состојба на работите, па не е ни чудо што сега се заканува психотички расцеп. На некој начин, поради недостигот од споменатата, да речеме, историска психоанализа, ние сме во состојба на акутна психоза. Големи штети, во духовна смисла (а јас пред сé зборувам во таа смисла), тука направија нашите историчари, оние што се задолжени, според природата на својата наука, да трагаат по фактите и по објективната метода што на тие факти ќе фрли најразновидна светлина, од психолошка, антрополошка, социолошка до филозофска. Нашите историчари ја пишуваа историјата или по налог на моментната политичка задача или како историја на сопствените предрасуди. Нашата историографија сé уште е заробена со десетерецот. Ако било што денес може да ни помогне, тоа е конечното и потполно ослободување на окупираната слика на светот и нејзино препуштање на една разумска и умна објава на нештата, оспособување на рационалната метода на анализа. Силата и наредбите, националната љубов и разните ресентимани, фрустрации и патетики тука не можат да помогнат.

» *Во 'Логичко танцувачките фигури (коишто во* **Дело** *ги пишувате заедно со Ненад Фишер) нештата често ги воопштувате до нивото на некоја словенска психолошко-историска 'предестинација'?*

Проблемот на Словените е во тоа што Идот и Суперегото историски им се разоткриваат веднаш и радикално, без никакви посредувања, воздржаности, итрини. Има тука некоја наивност, и незграпност која, на крајот, преминува во една погубна антрополошка формула: „недолжно страдање". И што имаме со тоа страдање? Диктатура на потсвеста, која е фатена таму каде што ни самата, можеби, да ја потпрашал некаков филозоф-планинар, не би признала дека сака да биде, за таква, крута и грчовита, историски да се претставува како некаков, не дај боже, сатрап. Нема дистанца, сложена дипломатска мапа, игра на интелектот, давање предност на разновидноста на суштеството. Сé премрежила

една грда и неугледна селанка, толку проста што никој цивилизиран не ѝ верува кога се претставува како Емоција. Таа - тој вечен Идеолог, Врховната Емоција, речиси Президиум на сите емоции. Притоа таа, со јаки полициски сили, ги задушува сите поинакви емотивности, обединета и подржавена. Така таа ги задушува и сите наши организациони таленти, наметнувајќи ја нужноста на својата простачка организација. При тоа труби, со познатиот звук на блех-оркестрите: „Единство", „Слога", бидејќи „Сите сме исти"; и ефикасно натурајќи само едно мерило владее со целиот регион на словенското суштество. Борбата, секако, е условена со историските околности, но тоа не е никакво оправдување за потсвесното блокирање на свеста и за претпоставување на фараонската историја пред демократската форма на општество. Нашата потсвест сосема ни ја замрачила и заменила свеста, а како замена за историскиот живот го добивме казнено-поправниот завод на една митолошка егзистенција. Не можеме сега да расправаме во што е природата на словенската фрустрација. Знаеме само дека таа се искажува низ страдањето како некакво искупување, како молба за прошка, и дека максима на таа состојба е: „Немој да се смееш, на лошо ќе ти испадне". „Провод" и „спровод" (погреб, *заб. на прев.*) кај нас се речиси синоними. И сите други имаат свои неволји, фрустрации, несвести, крутости, но јас врз примерот на длабинската интроспекција на сопствената психа најдобро можам да зборувам за нашите.

Секое „ние", сепак, е фикција. Постои само „јас". Но, бидејќи „ние" (народот, нацијата, колективот) владее со „постоењето", тој термин го употребувам во смисла на тоа владеење, а не на самото постоење кое му се измолкнува на секое „ние".

» *Дали ироническа дистанца е спас? Во една прилика, зборувајќи за руската литература, ја истакнавте својата приврзаност кон писателите на Иронијата и на веселата разборитост, како Гоголь, Булгаков, Војнович.*

И во секој друг случај поблиски ми се писателите што го надминале патетичниот тон на својот Weltanschauung, коишто се ослободиле од оковите на библизмот (од своите еврејски, католички, православни, исламски, протестантски „предестинации"): Свифт, Гоголь, Војнович, Матош, Домановиќ делуваат ослободувачки, веднаш, на лице место. Има сјајни писатели што, на некој начин, произлегуваат од атмосферата на протестантизмот, католицизмот, еврејството, православието, исламот, чијашто припадност на тој амбиент е толку сложена и богата што не можете да не видите дека во сето тоа богатство се откриени многубројни врати за излегување кон еден почист, химелајски, воздух. Но, нема добри писатели коишто не го разоруваат (дури и кога мислат дека го утврдуваат) кодот на сопствените предестинации: религиозни, национални, историски, психолошки...

Ако сум слободен да го изнесам својот став, не сакајќи овде да влегувам во аргументите на сите други ставови, го претпоставувам Рембо пред сите католици на францускиот 19 и 20 век, а Матош пред хрватските; Војнович пред сите руски православци, а Домановиќ пред српските; Омар Хајам пред сите муслимани, Витман и Емили Дикинсон пред сите американски моралисти; Еразмо на острата смеа пред пајажината на верската схоластика, Оскар Вајлд пред сите викторијанци (крутиот британизам); Томас Ман пред лажната и простачка, „мистичка" (мистификаторска) опиеност на сите настапувачки национални гордости; Кафка и Џојс пред секој „реализам"; а Ниче и Шопенхауер пред секоја катедра на големи мисли...

» *Каков, во таа смисла, треба да биде ангажманот на писателот?*

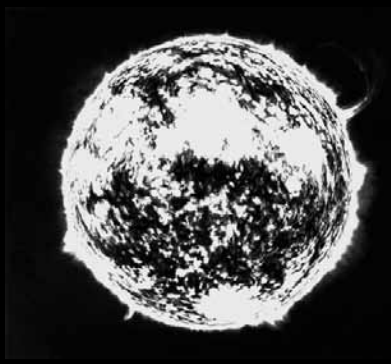
За ангажман овде се смета политичката дејност, изнесување на своето мислење за овие или оние политички проблеми, то ест наметнато мислење за наметнати проблеми.

Ниеден светоглед не може да го избегне соочувањето со политиката како техника на владеење во општеството и со општеството. Но сепак, да се ангажираш во еден категоријален „брлог", каков што владее кај нас, може да биде погубно за самиот ангажман. Може ѓавол да го однесе. Денешната (хистерична) свест на нашиве простори едноставно не сака да слуша никакви аргументи, никаков цивилизациски приговор.

Во општеството на „чисти" етницитети, сметките мораат да бидат валкани. За жал, аргументите што ги потегнуваат националистите, шовинистите и фашистите, народот сé уште ги смета за правилни, бидејќи толку се запарложил во својата мрзливост што едноставно му е премногу да мисли, расчленува, да ги динамизира психата, општеството, самиот живот. Народот се држи кон својот паничен страв од светот и светските процеси, и дури по цена на потполно осиромашување и анимализирање тој е среќен само кога на власт ќе има некого што ќе ја поддржува неговата национална предрасуда и ќе го држи потаму од секоја одговорност за сопствената судбина.

» *Но, овде не се само поимите туку главата е во опасност. Лесно може да се загуби.*

Во нивната хистерија таа веќе е загубена. „Политиката се бави со тебе, доколку..." Па, таа се бави со мене без разлика дали јас се занимавам со неа. Но, ако стварно се занимавате со неа, вие сте во нејзиниот затворен круг на проста сила. Доколку не се занимавате со неа, ќе ве напаѓа таа вас, на сите начини, да наплати со живот или дух, ќе ве загрози на сите начини што ќе му паднат на тој малецок и ограничен ум. Зборувате ли, ќе најде начин таа да проговори низ таа уста, или, ако ништо друго, устата да ја затвори. Молчите ли,



таа ќе вреска наместо вас. Некои пак велат дека таа, ако не ѝ се пружи отпор, на крајот се гуши во сопствената жива песок. Сепак, не треба да се заборави дека треба да се издржи до нејзиното самодавење, а тогаш или ќе ве повлече и вас или ќе ве остави историски дегенериран од нејзината долга, глупава и напорна пракса. Што да се прави? Велам: не знам, и им се посветувам на пеењето и мислењето. Се готват ли, се нудат ли тука некакви одговори, тоа вие видете го сами.

» *Рековте: „На интелектуалецот му останува цивилизациската форма да ја презентира оштрана на сите тие случувања, со праксата на своето мислење во коешто локалната тема на тие случувања е ставена на свое место".*

Да, таа тема не е феноменална туку епифеноменална. Не треба да ѝ се придава значење што таа го нема. Единствено така, бавно, се подготвува и оспособува сé уште слабичкото јавно мнение за критериумите, за цивилизациската мера и ниво. И сé најнапред треба да се свари во ретортите на сопственото мислење, во форма што на овој степен од развојот нашето јавно мнение сé уште не може ја инкорпорира во градбата на својот цивилизациски модел; но кога работата ќе зоврие во вас, таа веќе е тука. Се разбира, треба време зоврието да се излади, за тогаш да можат да го вкусат овдешните нејаки мисли, за потоа да дојде до целосно општествено провривање.

Она во што нé смести нашата патријархална доминанта и историската околност веќе не е процес, а хероите на сите наши борби станале мраморни статуи. Затоа да побараме нови херои, не веќе на слика и прилика на старите, оние мажи и жени „што успеаја да ги надминат личните и локалните историски ограничувања" и во било кој момент под било какви околности што успеаја „да го достигнат она општо човечко". „Голема задача на херојот", после долгото лутање низ (својата) човечка душа и стекнувањето согледби, „е да ни се врати, преобразен, и да нé научи на лекцијата што тој ја совладал, за обновување на животот." Така пишува Џозеф Кемпбел во книгата The Hero with a Thousand Faces. На човештвото веќе не му требаат херои од воените полиња, бидејќи, а ете до тоа сфаќање конечно се дошло, новото воено поле за искажување на старите подвизи би значело смрт за човештвото. Дојде време за хероите на внатрешните простори.

» *Вас често пежоративно Ве нарекувале елитист. Од каде е пежоративноста крај овој термин?*

„Кога се зборува за 'одбрани малцинства', вообичаената злоба ја претумбува смислата на тој израз и се прави дека не знае дека човекот на елитата не е само вообразено суштество што верува дека е над другите, туку битие коешто од себе бара повеќе од другите, дури и кога не му тргнува од рака да ги оствари себеси поставените повисоки цели... Поделбата во општеството на маси и елити не е, значи, поделба на општествени

класи, туку на класи луѓе, па затоа не може да се изедначува со хиерархијата на повисоки и пониски општествени сталежи", повторно го наведувам Ортега и Гасет.

До сега со народот владееше принципот на нужда, но сега е време народот да ја открие својата господственост преку власта на принципот на слободата. Да „владее знаењето", како што вели големиот „инстинктивен атеист", Фридрих Ниче. Бидејќи само знаењето (и критериумот на знаењето) е слобода. Ете, тоа е елитистички став и барање, сосема разумно, зарем не? За жал, кај нас владеат луѓе без какви било политички и цивилизациски визии, оние што ја исполнуваат само простата волја на моментот. Тој момент, меѓутоа, е само последица од нивната политика. Тоа што го користат како решителен аргумент за повик кон итно решавање на проблемот на опстанок, на оваа или онаа нација, аргумент на кој се одзива големото мнозинство, само зборува каква е состојбата, а извесно и идната судбина (еднаква со неговата измината судбина) на човекот-маса од нашите простори. Но, морам да додадам, тажно е денес да се гледа и како се води тн. светска политика на големите нации, често само политика на Клаудиј, Полониј и на нивните слуги Розенкранц и Гилденстерн.

» *Како Вие би ја опишале новата постмодерна ситуација кај нас и во светот?*

Немам никаква намера да одам наоколу како рекламен агент и да се борам за некој нов, од бога даден, правец кој сега треба да биде замена за сите други. Постмодернизмот како правец, во архитектурата и ликовната уметност, го именуваше Чарлс Џенкс, задржувајќи го својот естетички опис некаде во озрачјето на поимот неокласицизам. Сите тие именувања, зависно од широчината и убедливоста на аргументацијата можат да се прифатат како една неопходна форма на културно дејствување. За мене самиот поим е еден помошен израз, и тоа повеќе за опис отколку за категоричко именување на новата историска состојба; повеќе демократско двоумење на самиот поим самиот во себе да се утврди, отколку некаков недвосмислен знак, симболички орден врз шинелот на историското време. Цврстораките субјективисти, идеолошките занаети од овој и оној тип, мачистичките мислители и активисти - сите се возбудија околу новава ситуација, во којашто едноставно веќе не е можно една мисла, еден проект да се здобијат со апсолутна власт, која ќе биде мера на сите нешта до некоја следна револуција или контрареволуција, кога доаѓа новата мера на сите нешта итн. Денес, ете, можат да поведат разговор, без дополнителна воена аргументација, Дионис и Аполон; романтичкиот и класицистичкиот светоглед можат, во рамките на истата ментална клима на времето, да ги изнесат сите свои причини, ослободени од обврската да се борат за духовна превласт.

(...) Идеолошки релаксирана, постмодерната нема потреба за ново име и некаков манифест. Само треба да се биде свесен дека стигнавме до врвот на планината на

модерното искуство, и дека сега мирно можат да се разгледаат и соберат искуствата на модерната (нашиот несомнен родител) и сите други искуства што радикализмот на модерната (политички) ги исфрли или ограничи. Не станува збор за некоја насилна синтеза, како што размислува јакиот хуманистички субјект што синтезите мораше да ги воспоставува според принципот на државен удар и исклучување на неподобните мисли од подобниот систем. Станува збор за едно паралелно или, уште подобро, вртложно постоење на сите можности на мислењето. Барањето на само Еден принцип само е израз на биолошкиот страв од некоја нова и непозната („анархична") ситуација, во која веќе нема да може да се сочува партиската или финансиската контрола, и каде што сé се релативизира. После апсолутниот, или „демократски" централизам на начелото за доволна причина, можеби сме на прагот на еден свет на а-каузални односи базирани на принципот на синхроницитет.

(...) Но, бидејќи не сум професионален 'визионер', сево ова земете го како метафора.

(...) Станува збор, значи, само за тоа дали мислењето ќе биде функционализирано со некаква цел (што се подразбираше, или се појави патем некаде за да ја спречи можната „анархија"), или од него ќе се симне таа племенска задача, таа војна (верска, морална, идеолошка) служба којашто лажно (низ терор) се претставува како инстинкт на опстанокот.

(разговарала Нермина Курспахиќ, 01. 09. 1989.)

Избор и превод: П. Вулкански

Посебно истакнатите делови се фрагменти од неколку други есеи на С. Благоевиќ содржани во книгата „Три обичне чисте памети".

ГЕРМАНСКИ ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

Меѓу бурните уметнички случувања во првите триесетина години на веков што изминува, експресионизмот има(ше) свое сосема посебно место, и тоа како според политичката контроверзност што ја предизвикуваше (од една страна обвинуван како некаков мистичен предвесник на национал-социјализмот, а од друга, токму „изопачените" експресионисти најмногу страдаа за време на фашизмот), така и според уметничките содржини што ги носеше, необично спојувајќи ги романтичниот и мрачен дух на 19-иот век со револуционерните промени на многу полиња во почетокот на 20-иот век.

Околу уметничките вредности на многубројните автори (пред сé сликари и писатели) подведени под поимот „експресионизам" и понатаму се спори, но неоспорен е фактот дека тие и денес привлекуваат големо внимание и внимателно и одново се „исчитуваат".

Во литературата експресионизмот остави мошне снажни траги пред сé во поезијата (Георг Тракл, Георг Хајм, Јакоб ван Ходис...), потоа во кратката проза, а најмалку, се чини, во романот.

Од сликарите, времето најмногу го потврди Макс Бекман (којшто токму во изминатата и оваа година имаше неколку бележити ретроспективни изложби низ светот), но тука е и незаобиколното историско значење на уметничките групи „Мост", „Синиот јавач" и „Нова сецесија", кои околу себе обединуваа мнозина важни сликари (Нолде, Кирхнер, Кандински, Кле, Грос, Дикс...).

За ова елементарно претставување во Маргина одбравме шест прозни автори и седум сликари; освен ова застапени се и два аналитички текста за експресионизмот и многубројни графички прилози.

АЛФРЕД ЛИХТЕНШТАЈН

КУНО КОН

Од пред половина година живеам во Нирнбершката улица. Од другите станари сé уште никој ништо немаше забележано. Внимателна сум јас.

Белиот костим ми носи среќа, доволно заработувам. Почнав да штедам, бидејќи чувствувам дека силата ми попушта. Често сум истоштена, понекогаш чувствувам болки. Освен тоа, се дебелеам и стареам. Нерадо се шминкам...

Веќе не сум под контрола. Куно Кон ме ослободи; благодарна сум му за тоа.

Куно Кон е грд.

Куно Кон еднаш рече дека му гнијат коските.

Чудна беше таа прва средба:

Паѓаше дожд. Улиците беа влажни и валкани. Стоев крај уличната светилка во Кралската алеја и ја гледав испрсканата облека. Кога ќе дувнеше ветрот, ќе се наежев. Нозете ме болеа поради чевлите.

Малкумина луѓе поминуваа. Главно од другата страна. Со подигнати крагни на капутите, шеширите на чело... Никој се обрнуваше внимание на мене; стоев тажна.

Камчиња зачкрипеа зад мене. Толку цврсто и ненадејно што се исплашив. Тоа беше полицаецот, со рацете зад грб. Одеше бавно. Ме погледа сомничаво, горд на своето право.

Се чувствуваше надмоќен! Продолжи да чекори. Се насмеав подбивно; тој не се сврте. Полицаецот ме презираше...

Се проневав, беше доцна. Отидов до Кантовата улица. Тука наиде еден тип, беше малечок и некако криво сраснат. Тој застана кога ме здогледа.

Еден дел од лицето затскри со своите тенки прсти. Ја протри десната клепка како да се срами. Се поткашла... Му пријдов толку близу за да ме осети. Рече: Дали - Јас реков: Дојди, мали. Тој рече: Јас сум всушност хомосексуалец.

И ме фати за рака.

Alfred Lichtenstein, 1889-1914. Студирал право. Објавувал прозни скици и песни од 1910 во списанието **Sturm**; од 1912 главно во **Die Aktion**. Загинал на западниот фронт.

Kuno Kohn - прво објавување во **Der Sturm, Jr. 1, Okt. 1910, Nr. 3992.** Објавено во книга: **Gesammelte Prosa. Hrsg. v. Klaus Kanzog. Zürich 1966**.

ГОТФРИД БЕН

МОЗОЦИ

Рене, млад лекар којшто порано често сецирал, патуваше низ југот на Германија кон север. Изминатите месеци не работеше ништо; две години беше вработен во еден институт за патологија, што значи дека околу две илјади трупови минале низ неговите несвесни раце; на некој необичен и необјаснив начин тоа го беше истоштило.

Сега седеше во аголот и гледаше пред себе: одиме, значи, низ овој винороден крај, разговараше самиот со себе, претежно рамничарски, покрај скрлетните полиња што чадат од мак. Не е особено топло; некое синило тече низ небото, влажно, довеано од брегот; секоја куќа на ружи се потпира, а некои сосема потонале во нив. Сакам да купам книга и молив; сакам сега што повеќе нешта да забележам, за да не истекува сé туку-така. Толку години проживеав, и сé е потонато. Дали тоа се задржувало во мене кога почнував? Сега веќе не знам.

Потоа очите во многубројните тунели се подготвуваа повторно да примат светлина; луѓето пластеа сено; мостови дрвени, мостови камени; едно градче и една кола преку ридот, па пред куќата.

Веранди, тремови и шупи, на врвот од планинскиот венец, в шума вметнати - овде Рене неколку недели требаше да го заменува главниот лекар. Животот е толку семоќен, помисли, оваа рака нема да може да го подрие, и си ја погледна својата десна рака.

Во целиот болнички круг немаше никого освен персоналот и болните; болницата се наоѓаше на голема висина; Рене беше во свечено расположение; осветлен со својата осаменост, далечен и студен, со сестрите разговараше за работата.

Ним им препушти сé: вртење на рачката, зацврстување на ламбите, палење на моторот, осветлување на ова или она со огледало - му годеше науката да ја види разложена на низа зафати: оние погрубите би биле достојни за ковач, оние пофините за часовничар. Потоа и самиот ќе ги земеше сопствените раце, ќе ја погалеше Рендгеновата цевка, ја мрдаше живата во кварцната ламба, го прошируваше или стеснуваше процепот низ кој светлината паѓаше врз нечиј грб, ќе бутнеше инка во некое уво, ќе земеше памук и го ставаше во слушниот канал, задлабочувајќи се во последиците од овој чин кај сопственикот на увото: како настануваат претставите за помош, исцелување, добриот лекар, за општата доверба и радоста на живеењето, и како отстранувањето на течноста се преплетува со душата. Потоа дојде една непријатност и тој ја зема штичката обвиткана со памук, ја бутна под повредениот прст, сето тоа го врза со завој, размислувајќи дека овој прст поради скок преку некаква дупка или поради некој нездогледан корен, поради охолост или лекомисленост -

накратко, дека, се чини, е скршен во длабока врска со текот на овој живот и со судбината, а тој сега мора да се грижи за него како за некој што е далеку или избегал, па наслушна во длабочината, каде што како во некаков момент на болка се слушна уште некој глас. Во болницата беше обичај безнадежните случаи, пред коишто вистинската состојба се криеше, да се отпуштат дома поради бирократијата и нечистотијата што смртта ги носи со себе. Рене му пријде на еден таков, го погледна: вештачки отвор однапред, грб уморен од лежење, помеѓу тоа малку изгниено месо; му честиташе на успешното лекување и го гледаше како заминува клацкајќи се. Сега ќе си отиде дома, мислеше Рене, болките ќе ги смета за неугодна придружна појава при опоравувањето, ќе ги подведе под поимот регенерација, ќе го кара синот, ќе ја одгледува ќерката, ќе го почитува граѓанинот, ќе го преземе мислењето на соседот, сé додека не дојде ноќта со крв во грло. Кој мисли дека со зборови може да се лаже, би можел да поверува дека тоа овде се случува. Но, да умеев да лажам со зборови, белки нема ни да бев тука. Каде и да погледнам, насекаде е потребен по некој збор за да се живее. Барем да излажев кога на овој овде му реков:

Нека ти е со среќа!

Едно утро седеше на појадок, потресен; почувствува мошне длабоко: главниот лекар ќе отпатува, ќе дојде некој заменик, ќе стане од кревет и ќе земе земичка; човек мисли дека јаде, а всушност појадокот работи врз него. Сепак, се отресуваше и понатаму од прашањата и наредбите од коишто требаше да се отресе; потчукнуваше со прстот на десната рака врз прстот од левата, а потоа под него се најдоа нечии бели дробови; им приоѓаше на креветите: добро утро, како е Вашето тело? Но сега тука и таму можеше да се случи да минува низ салите и, вон правилата, да не потпраша никого за нешто, за зачестеноста на кашлањето, на пример, или за температурата на цревото. Кога минувам низ собите за болни - тоа го преокупираше - секогаш упаѓам во по некој пар очи, ме гледаат и размислуваат за мене. Ме поврзуваат со угодни и сериозни предмети; можеби ме прима некоја куќа по којашто копнеат, можеби парче дрво за штавење што некогаш го вкусиле. А и јас некогаш имав пар очи чиишто погледи одеа наназад; да, постоев: без прашања и прибран. Каде стигнав? Каде сум? Лесно треперење, некое развејување.

Размислуваше кога беше почнало тоа, но веќе не знаеше: одам низ некоја улица и гледам една куќа и се сеќавам на некој замок, налик на оној во Фиренца, но тие се допираат само со еден одблесок и се гаснат.

Нешто озгора ме слабее. Зад очите веќе немам потпир. Просторот толку бесконечно се бранува; дали некогаш течел кон едно место? Се распадна кората што ме носеше.

Кога по таквите обиколки ќе се вратеше во својата соба, често ги превртуваше рацете и ги посматраше. Еднаш една сестра беше видела како ги мириса, или, попрво, како минува врз нив како да го испитува нивниот мирис, и како потоа кај малиот прст ги спојува благо

закривените дланки, свртени угоре, за потоа да ги спојува и раздвојува, како да отвора некаква голема, мека овошка, или како нешто да раздвојува со лачни движења. Таа ова им го раскажа на другите сестри; меѓутоа, никој не знаеше што тоа треба да значи. Сé додека еднаш во болницата не заклаа едно поголемко животно. Рене, како случајно, беше дошол во моментот кога ја располутуваа главата, ја зема нејзината содржина в раце и со едно лачно движење ги раздвои двете половини. Тогаш сестрата се присети дека тоа движење го беше видела во ходникот. Но со ништо не можеше да го објасни, па набрзо сé заборави.

Рене минуваше низ градината. Беше лето; зевалиците ја нишкаа небеската синевина, ружите цутеа, милно потсечени. Тој ја осети навалицата на земјата - сé до под стапалата, и надоаѓањето на елементите - не веќе преку неговата крв. Но, главно избираше патеки во сенка и со многу клупи; често мораше да застане пред незадржливата светлина, се чувствуваше изложен на едно небо без здив.

Малку по малку, должностите почна да ги извршува нередовно; а посебно кога во разговор со управникот или со главната сестра требаше да каже нешто за каков било предмет, кога ќе осетеше дека на дотичниот предмет и самиот треба да му подари некаква изјава, буквално ќе се скршеше. Што и да се каже за некаков настан? Да не се случеше така, ќе се случеше малку поинаку. Тоа место не ќе останеше празно. А тој само сакаше тивко да гледа пред себе и да мирува во својата соба.

Но, и кога лежеше, не го правеше тоа како некој што допрва стигнал пред неколку недели, од некакво езеро и зад ридот, туку како да пораснал со местото на коешто сега лежеше неговото тело, и како многуте години да го беа ослабнале; и нешто круто и восочно се дружеше со него како да е симнато од телата со коишто некогаш се беше дружел.

И следните денови доста се занимаваше со своите раце. Сестрата што го послужуваше мошне го сакаше; тој секогаш í се обраќаше мошне усрдно, иако неа не í беше сосема јасно за што станува збор. Често ќе започнеше малку подбивно: ги знае тој туѓите обличја, неговите раце ги држеле. Но веднаш потоа ќе клапнеше: тие живеат според закони што не се наши, а нивната судбина ни е толку туѓа како судбината на некаква река низ која пловиме. Па потоа сосема ќе згаснеше, со погледот веќе втренчен во некаква ноќ: за дванаесетте хемиски елементи станува збор, тие се соединиле, но не на негова заповед, како што и ќе се раздвојат без прашање. Каде тогаш човек да се скрие? Само нека едри преку нив.

Веќе не стои во однос на било што; веќе нема никаква моќ над просторот, беше рекол еднаш; лежеше речиси непрекинато и едвај се придвижуваше.

Ја затвораше вратата зад себе за никој да не може да му се нафрли: сакаше да ги отвори и прибран да застане спрема дојденецот.

Болничкиот автомобил, така беше наредил, треба да се вози по патот навака-натака; беше заклучил дека му годи неговиот звук: беше толку далечен, беше тоа како некогаш, заминување во непознат град.

Лежеше секогаш во иста положба: на грб, круто. Лежеше на грб, во долга лежалка, таа беше во една права соба, собата беше во куќата, а куќата на ридот. Освен неколку птици, тој беше најразвиено животно. Така Земјата го носеше тивко низ етерот и крај ѕвездите, без најмал потрес.

Една вечер се симна до болничките соби; погледна долж редот лежалки, како сите тие под своите покривачи мирно чекаат заздравување; ги гледаше како лежат: секој од некакво родно место, од сон полн соништа, од вечерно враќање дома, од песни што се пренесуваат од колено на колено, помеѓу среќата и смртта - погледна низ салата и се врати во собата.

Го повикаа стариот главен лекар, беше тоа љубезен човек, рече дека ќерка му се разболела. А Рене рече: гледајте, со моиве раце ги бев држел, стотици, можеби и илјадници парчиња; некои беа меки, некои тврди, а сите мошне течни; мажи, жени, гнили и полни со крв. Сега во рацете секогаш ја држам сопствената крв и постојано морам да гледам што се случува со мене. При породувањето клештите да притиснеа малку посилно овде кај слепоочниците...? Да ме удираа секогаш на исто место по главата...? Што е тоа со мозоците? Отсекогаш сакав да излетам како птица од клисура; сега живеам надвор во кристал. Но сега, Ве молам, пуштете ме да појдам, пак се нишам - бев толку уморен - на крилја ќе го минам патов - со мојот син меч од анемон - во попладневното струполување на светлината - во урнатините на југот - во облачјето што се распаѓа - распршување на челото - лутање на слепоочниците.

Gottfried Benn, 1886-1956. Син на протестантски свештеник. Студирал теологија и филозофија во Марбург. Потоа медицина. Во Првата светска војна тој е лекар; од 1917 до 1935 специјалист за кожно-венерични болести. Отпрво го прифатил нацизмот, но веќе 1935 доаѓа отрезнувањето. Следната 1936 г. го забрануваат издавањето на неговите дела. Почнувајќи од *Мртовечница* (**Morgue, 1912**), цела низа значајни збирки песни; збирка раскази *Мозоци* (**Gehirne, 1916**); бројни есеи и говори.

Мозоци (1914), прво објавување во **Die weißen Blätter**, фебр. 1915. Во книга: **Gehirne, Leipzig, 1915**.

ЈАКОБ ВАН ХОДИС

КРАЈОТ НА ДОКТОР ХАКЕР

Доктор Хакер сонуваше огромни сали од црн камен, статуи на кралеви и крилести животни. Сонуваше скалила за џинови и се лизна на нив. Помисли: „Одам кон големата тајна." Потоа застана и се засрами од оваа романескна фраза. Некој младич седеше во бледата светлина на факелот. Да не е анѓел?

„Вие, значи, мислите", го запраша младичот, „дека ќе стигнете до Бога?" Докторот одглуми решителност. „Од каде знаете дека овде сé е стварно?" „Бог е секаде", рече докторот, „а јас имам моќ овде да го видам." Младичот преврте со очите за да го збуни; џмиздраво ѓаволче што знаеше дека не е во право. „Светот е само мое толкување на неистражливото", помисли Хакер несигурно. И падна.

Полуоблечен, лежејќи на креветот, си дојде на себе. Грдата светлина на денот веќе паѓаше во собата. На столот имаше до пола наполнета шолја со чај. Ламбата сé уште гореше. Го обвиткуваше животинското испарување на ноќта.

„Какви се нештата по себе и за себе, тоа не може да се знае." - Размислуваше во некаков измачен бес. - „Дадено ми е нешто што се нарекува појава. Тоа го суредувам. Секој ред што можам да го спроведам добар е." Ја бараше својата визија. „Можеби сум луд", помисли, „но..." Во јасен воздух здогледа завеано поле. „Но", ја доврши мислата, „се исплати." Зема еден чекан и потрча преку полето. Од земјата штрчеше синокоса глава на еден џин. Џинот свереше во него со челичносините очи. Хакер сакаше да открши парче од главата. Еден млад Евреин со цилиндар на главата повика: „Еј! Вие!" Хакер потрча понатаму. Евреинот го дофати за реверот од капутот: „Еј, докторе! Слушајте! Зарем сте збудалиле?" Доктор Хакер имаше подготвен одговор: се исплати да се заборави.

Одеднаш забележа како ги расфрла низ собата своите долги екстремитети и како со ќелавата глава удира по ѕидот. „Еден друг, нов свет! Светот на моите соништа!", молеше.

Грабна некое старо ќебе и посака да е некаков асирски идол. Беше опиен од страв. Го навлече мантилот и јурна од куќата. Улиците беа пусти.

Заломоти млекациската количка. Столовите ги протегнаа нозете од кафеанските прозорци. Еден малечок бел пес мина низ насипот и го изеде.

Jakob van Hoddis, псевдоним/анаграм за **Hans Davidsohn**; 1887 - годината на смртта непозната. Студирал архитектура во Минхен, потоа грчки јазик и филозофија во Јена и

Берлин. Соосновач на „Новиот клуб". Автор на славната песна „Смак на светот" (**Weltende**, 1911). Првите симптоми на душевно оболување и хоспитализација 1914. Исчезнал во некој концентрационен логор.

Крајот на доктор Хакер (**Doktor Hackers Ende**) прв пат се појавил во **Die neue Kunst I/1, 1913**.

ЕРНСТ ВАЈС

ЛЕКАР

Човечката гадина, човечкиот накот студентот тукушто ги беше засакал: сé уште го плашеа луѓето што ги познаваше, нивната љубов, работата во фабрика за надница и леб му се чинеа нечовечки. Но, го привлекуваа безимените пациенти што ја полнеа чекалната близу до операционата сала. Сé уште имаше радост во него. Радосно се симнуваше по скалите пипајќи ги месинганите глави на гелендерот, радосно ги минуваше асфалтните улици вдишувајќи го мирисот на водата од цистерни, којашто бистра се слеваше во светкавата утринска прашина.

Во чекалната на една табла со креда беше напишана долгата листа на пациенти што чекаа на операција; студентите ја нарекуваа и „мени" или „ред на возење". На професорот му беа наложиле на југот да организира полска болница со три илјади кревети. Утре требаше да замине, денес сé требаше да се „изоперира", во една серија требаше да се одработи целиот оперативен материјал.

Беа мобилизирани и двајца асистенти, коишто веднаш ја напуштија клиниката, одушевени, трогнати, со една единствена мисла - да се снајдат, бидејќи секој сметаше дека војната ќе трае четиринаесет дена, „одмаздничка молња на казнената експедиција".

Серијата почна сјајно. Војната музика од улицата надоаѓаше во налети и трескаше во тишината на операционата сала.

Под рацете на студентот минуваа едно лице по друго, чувствуваше како под прстите слатко му се тркала живот во примирени бранчиња, како дише кон него од со сон смирената уста. Овде беше наличјето на човековиот свет: пеколното бивствување беше ублажено со аналгетици и мирен здив.

Денот се воздигнуваше, жештината потпламнуваше, пареа, испарувањата од пералната тромаво се размачкуваа по собите. Цајсовото светло шиштаво гореше, фрлајќи пламеникаво заслепување во крваво отворениот човек.

Уморот ги грчеше колената на студентот. Стоеше рамнодушно, вгнезден во влажната жар на претпладнето како во кал. Избавување: „Наркоза, крај", командираше професорот - всушност генерал.

Во фантазиите студентот се тетеравеше, силовито ја смачка збеснатата имагинација, од умор раскована, телата што се белееја, раните, крваво-црвени, како таинствен скут.

Под рацете веќе му беше бутнато некое друго лице, модро-црвено лице на пијаница, со бели трепки, одвратно на допир, облеано со пот, со испарувања на алкохол, црно кафе помешано со рум - подготовка за наркоза, скришно пивната во меана заради охрабрување.

Сите беа уморни, генералот нервозен. Студентот ја започна наркозата, се прибра, свежо заискри етерот во бели капки, замрзнувајќи ја белата маска во пердувест снег. Генералот не чекаше: со тапата страна од ножот на кожата го означи местото каде што ќе се сече. Болниот силно завреска, ја затресе масата, го притисна тешкиот череп врз тврдата потпирка за глава.

„Се́ уште не спие", рече студентот.

„Се гледа", рече главниот лекар подбивно.

„Ајде, ајде, брзаме", рече генералот.

Студентот досипа капка етер. Болниот не спиеше, беснееше, го удри со глава во наведнатото лице, така што нему му потече крв од носот. Сите се смееја.

„Земете хлороформ", рече главниот лекар.

Болниот се́ уште не спиеше.

„Уште, уште, уште! Сипајте, сипајте!"

Студентот попушти, тешкиот отров се згуснуваше во густ млаз.

Болниот конечно заспа.

„Ајде, ајде, брзаме", побрзуваше главниот лекар.

Студентот и понатаму сипаше отров. Не го ни гледаше болниот, не ги напипа загрижувачки опуштените мускули, го одврати погледот од вџашеното, љиљаково лице, намерно слеп, избегнувајќи ја стварноста.

„Уште, само уште малку храброст, конечно старово... ќе се смири!"

„Крвта е темна", рече професорот, којшто речиси беше завршил, „проверете го пулсот".

„Инаку пациентот е сосема во ред", рече главниот лекар, „уште и операционата маса ќе ни ја сруши кога ќе го вратиме од наркоза, сила од човек."

„Значи, пулсот?", запраша генералот.

Студентот воопшто не го чувствуваше пулсот. Но, пребледнувајќи, целиот како глина - очајувањето расте, тешката сулфурна земја расте... *сакаше* да го осети пулсот, потреперувањето на сопствените вени го броеше, погрешно пресметувајќи:

„Еден... еден... еден..."

„Па, тогаш изгледа сум згрешил", рече генералот.

Кога професорот го заврши шевот на кожата, дишењето престана. Маската, што сé уште се цедеше од хлороформот, лежеше бела крај помодрената глава.

Секунда молчење. Капкање, шуштење на облеката, лачните ламби сиктат светлина пробивајќи со својата јаркост сé.

„Рашири му ги вилиците! Извади му го јазикот!" рече генералот.

Со дволисти клешти му ги расчеречија вилиците, дебелиот алкохоличарски јазик го вклештија со снажна штипка. Ритмично му го тегнеа јазикот, се слушна тивко кркорење... потоа пак ништо. Празнина, мртовечко молчење...

„Вештачко дишење!" Студентот и главниот лекар брзо го одврзаа пациентот, млитаво паднаа екстремитетите и главата, сега веќе бели како тесто, се занишаа, како кај вкочанет пес, ослободени од сталците на вивисекторот.

Го подигнаа за раце, му ги ширеа градите, рацете ги удираа од ребрата за да предизвикаат вештачко дишење. Ниту трепет.

„Штета! Крај!" рече генералот.

„Веројатно собирање сало околу срцето, парализа на срцето, боже мој, стар **potator**!", рече главниот лекар.

„Јас ќе се обидам уште со вештачко дишење", рече студентот, „јас ќе..."

„Подобро ќе беше да не дотуривте толку хлороформ!"

„Господине професоре!"

„Да, се разбира, но сега одиме понатаму, пациентите чекаат, денес имаме барем уште шест случаи! Шилерлинг, преземете ја наркозата, однесете го тој хлороформ, доста ни беше една незгода."

Пациентот го однесоа во некоја задушлива соба. Студентот остана сам со анестезираниот човек. Долго работеше тапо, без какви било мисли, заслепен со ударот на стварноста. Тогаш почна да чувствува најдлабок јад; залудно се бранеше зборувајќи дека тоа е судбина, случај, третина процент според статистиката, убава смрт... Но, сé се слеваше од него, ништо не го штитеше од него самиот, ништо не го сокриваше од најдлабок очај. Илјадници ќе умрат, ќе лежат ранети на боиштето без надеж за спас, што тогаш значи поединецот, некој дебел филистар, душа отруена со алкохол, нагоена од алкохол, **potator strenuus**? Но, студентот пред себе го чувствуваше само бледото, беживотно тело,

белите трепки, влагата што капе врз моќно големите, моќно црни зеници, тврдата вена на вилицата, низ којашто пулсот веќе не биеше, кутриот јазик, одамна без зборови, млитаво висејќи на неподвижната кука што укочено светка.

Беше уморен до мачнина. Конфузно потскокнуваше неговото срце, вечното стоење во задушливо-мрачната соба беше преголем напор, предолго да се дава вештачко дишење беше злостор над самиот себе. Во едно широко шише имаше камфор, жолтеникаво густ; си заби себеси шприц во раката - се распалија дивите струи, некоја дива енергија ја тргна раката на парализираниот човек наназад, па угоре, тој му ги наби лактите в гради. Нешто врело закркоре. Уморот надојде, вториот шприц го сотре. Претераната работа даваше божествена сила! Искричаво се грчеа секундите! Инструментот врз кој висеше јазикот трепкаво светкаше. Потоа се подигна со благо движење: студентот врисна, треперејќи од среќа. Му повика на болниот во уво, му се обраќаше со „Господине... Вие... вие потатору!", бидејќи името не му го ни знаеше; сакаше да го види како сосема се буди, сосем преобразен во *живот*, најпрекрасен, најчудесен! Треперливо се држеше за работ од операционата маса, којашто се́ уште беше лизгава од свежата крв. Болниот продолжи да дише... жив е!

Главниот лекар се запрепасти, професорот стана сериозен: „Тоа Ви е предупредување", рече, „но и нам другите. Преземете ја следната наркоза, само етер. А потоа мораме во санаториумот. Пејачот чека."

Хирургот во автомобил доцна вечерта на студентот: „Ни претстои уште една одвратна работа. Ни првата операција не беше задоволство... но сега... останува уште само една висока цревна фистула, а после воден кревет. Големиот пејач во воден кревет... Чудни замисли има драгиот бог. Но, ќе видите како тој тоа лесно го прима. Го убедив дека сега настапува криза, заздравување по пат на засилени болки. Човекот се претворил во идиот и им се радува на грчевите."

„А уште колку може да потрае таа состојба?"

„Со години. Тоа е челична природа. Ќе се зачудите."

Студентот се зачуди: во штаерска носија пејачот одеше низ градината на санаториумот, со зелени сенки под зелениот шешир, но и без шешир, во белата соба! Колку се смалил, лицето му се спарушило! Еден педесетгодишник болеста го беше подмладила во бледа ларва со кожа затегната како кај дваесетгодишник.

Професорот: „Дајте му ја на господинот вообичаената инекција, потоа можеме да ја започнеме операцијата. Претходно, се разбира, првата дезинфекција."

„Не премногу", рече пејачот. „Знаете, јас имам лесен сон. Освен тоа - Вашата наркоза! Често размислував за тоа. Пред три месеци, се сеќавате, никогаш не ми беше доволно.

Ноќе, во два наутро, Ве будев, револверот в гради: дајте ми смрт, или... Секако, театарот си останува верен на себе."

Студентот го размота завојот. Кожата не беше извалкана со измет, но раната ширум зјаеше врз големото тело.

„Гледате, јас сум чист. Со малку самодисциплина и сила на карактерот човек се навикнува на тоа. Сé станува поподносливо. Вие ми го спасивте животот. Каде би бил јас тогаш да ја задоволевте мојата желба и да ми дадевте доживотна наркоза? Кај црвите."

Чудно... кој *друг* звук го слушна студентот зад овие зборови?

„А вака зад мене се три месеци, со радост работев, пеев, се разбира не на сцена, туку за грамофон. Патем, тие луѓе стварно кралски плаќаат, а да не зборувам за рекламата."

Студентот го погледна... и виде зад овие празни зборови едно лице... молчаливите очи молеа... молба за смрт...

Кожата околу раната грижно ја натопи со мек памук, млака вода, портокалово-црвен сублимат. Болно, растргнато, избраздано парче човек, реширено пред него, здрав медицинар дваесетитригодишник во цветот на младоста.

Сега овој човек треба да живее со години, наизменично во када, воден кревет, едно влажно-сиво бивствување и завои полни со измет. Дење и ноќе, јадење, сон, дишење, чекање, радување, сé во ковчег од вода, во ќелија на клиниката. Треба да остане беспомошен, да го загадува светот и себеси со најужасната мака, соголен од безнадежноста.

За тоа сега студентот знаеше: овој човек го чекаше него... Ја чекаше *другата* страна на неговата моќ...

„Последниве денови нешто се вознемирив. Со Вас се чувствувам спокојно. Немам спиено по хотели. Овде ќе спијам. Каде ќе ми ја ставите инекцијата, в рака? Во..."

Ужасно беше сето човечко.

Остварен стана пејачот во студентот, стана човек со помош на неговата човечкост.

Со концентрирана добрина тој ја истури анестезијата во својот брат.

Инекцијата ја беше наполнил со сублимат, безболно брзо ја заби меѓу рожнатите ребра, кон треперливото срце.

„Тука...", рече пејачот, „боже..."

Во еден грч еден човек за секунда си замина.

Избавувајќи избавен, стоеше човекот лекар.

Ernst Weiß, 1884-1940. Хирург во Берн, Берлин и Виена. 1912/13 во својство на бродски лекар патувал низ Далечниот исток. 1913 пријателство со Кафка. 1914-18 лекар во Унгарија. Емигрирал 1933. Се самоубива 1940 година во Париз по влегувањето на германските трупи.

Дела: *Галија* **(Die Galeere, 1913)**, *Борба* (**Der Kampf, 1916)**, *Животни во ланци* **(Tiere in Ketten, 1918)**, *Човек против човек* **(Mensch gegen Mensch, 1919)**.

Расказот *Доктор* **(Der Arzt, 1918)** прв пат е објавен во **Die Erhebung, 1919**.

ФЕРДИНАНД ХАРДЕКОПФ

ПРЕЦРТАНА МИСЛА

Ова е барем јасно: кога посакуваниот полусон, некоја опиеност предизвикана во длабочините, како да е од мока, со еден трепет, дрско, ќе í прискокне на свеста? кога, за жал, ќе бидеме испалени во вис, кон светлата? Постелата е блага сé уште, и опуштеноста; но од одговорноста сме помалку оддалечени, тоа тивко нé ужаснува, бидејќи чувствуваме дека не можеме да шмугнеме назад во оние имагинарни кулоари (о, во најудобните!). Тој луксуз се подразбираше и без наредба, без плаќање. Тој е изгубен. Сé уште сме под прагот на будење -: дури и таа крајност допрва претстои. Една мисла, премногу загрижена, а не може да се истера, го предизвика тоа раз-очарување, вос-хитеност, тој **desenchantement**.

Тогаш се разбудив. Прозорот ширум отворен, од онаа страна на џунглата од женска облека. Однадвор веројатно допираше месечината, крем и зелена боја, и меките стогови на следните мириси: смирна, што дождот ја изнудил од дрвјата на булеварот; некои еротски видови бензин, кој придвижува одредени видови автомобили; сиот зеленчук од задишаното тло; наивната продорност на улицата; внатрешните мистерии на жените; и бесшумните пушкарања на стравот. Но во спалната соба добрите парфеми ме смирија, и белите огледала, нежно-жолтите перници, многу скапоцености што знаат да го разгалат човека, но коишто како да се забранети и платени од решителноста што никој не би ја признал, па едвај и вие, што сте без корен... Во најмилниот одраз на огледалото со англиски кречна рамка ја здогледав мама.

„Сé уште не се разденило, душо, а ти веќе се будиш?", вели таа.

Не беше веднаш сé јасно. Секој сон одново го фалсификува светот - или (помалку лажливо:) понекој сон сумира, понекој го отстранува она пробдеаното. Мама стоеше, речиси сосема облечена, но пак со толку малку нешта на градите, а надвор веројатно е свежо - долга сомотска наметка без поруб сé уште припиена за наслонот на столот, толку изнемоштена, толку свесна за она што би требало да се постигне. Мама го натопи тампонот во сребрената пудриера, а креонот и сенките мораа да го осомничат овој лик: таа сцена на бесконечна љубов.

Во тој момент ја сфатив својата истоштеност, како и депласираноста на својот лиризам. Да, јас - *јас* можев да бидам во секое време. Таа сé поубава, јас сé поизмачен... Но, тоа ми беше познато, ништо не ми можеше, јас тоа го бев отфрлил. Погонски проблеми. Ниедна треска не би ме одвратила од должноста, ниту од осознавањето сензации од оваа перспектива. Со портабл-ужас граѓаните, лекарите, драматурзите, народните пратеници цели провинции беа поплочале. Тоа го одбив.

Јагода-црвено се расцутија усните на мама. Погледот ѝ искреше од син мраз. Доаѓаше (ах) од зима, одамна беше пролет. Срна. Бескрајно ја сакав.

„А ти ми ветуваш -", реков.

Таа, наполу зад вратата: „- дека ништо нема да чувствувам? Но, душо, па ти тоа го знаеш, еднаш засекогаш."

Веќе беше исчезнала. -

Дали да заминам во кафе́, со некоја книга? Попладнето во **Cafè de la Metempsychose** доаѓаше една бистра дама - о, во нежни преливи на доцниот Реноар. Сигурно беше достојна за обожување. Моите нерви веќе побрзаа кон големиот восхит; но јас ги зауздав - искусен коњушар. Студен нека е оној што во пеколот би уживал. Секој занес треба да се подготви, како што синдикатот подготвува штрајк. Рацете на оваа дама зборуваа дека е ќерка на некој железнички магнат. Сигурно направила многу дражесни заблуди, вредни да се имитираат. А на прашањето дали верува во Бога, сигурно би одговорила: „Зависи од тоа дали бог верува во мене." Можеби повторно ќе налетам на таа милијардерка, и можеби, од една поттикнувачка далечина, ќе смеам да ѝ ставам во устата нешто убаво.

Не отидов во кафе́то. Доцна ноќта мама се врати. Со придружба.

„Душо, сакам да ти..."

Додадов (толку моите нерви знаеја однапред:) - „го претставам новиот татко."

„Да."

Како слатка беше.

Коректен наклон на тој реденгот, речиси веќе во посед на големи права. Веројатно некаков службеник, филозоф, ковач на неопходните зборови за срамот и национализмот и традиционалната доблест.

Она што сега ќе се случи, мора да е она најсветото -: она што го *познавав и повлеков* - како што творецот би го *впил во себе* својот свет.-

... Но, овде вистинитата приказна се кине во две насоки. Во одбојната варијанта однекаде паѓаат истрели, мама е мртва. Некој жичен скелет (од остатоците на пристојноста) го беше задржал нејзиниот облик и го обзнанува моето слепо пипаво очајување. Мама е мртва за реденготот, во најдобра смисла и за мене, што можеше и да се предвиди.-

Наспроти тоа е идилата, попријатна, погерманска верзија на легендата. Од него стана најмил татко. Секоја желба ја читаше од (одамна веќе нешминканите) усни на мојата мама. Таа повремено шеретски ќе го наведнеше главчето кон него и шепотеше слатки

тајни во неговото непроменливо уво. Тогаш тој ќе ја скриеше зацрвенетата мама во своите цврсти гради. А моето самовластие со време стана загрозено со цело едно јато бројни но слабокрвни деца.

Ferdinand Hardekopf, 1876-1954. Син на ковач, трговски чирак, делумно одел на универзитет. Од 1907 до 1916 стенограф во Парламентот. 1909 член на „Литературниот клуб Гну" и на „Неопатетичниот клуб". Од 1911 до 1916 објавил цела низа значајни прилози во водечкото експресионистичко списание **Die Aktion**, уредувано од неговиот пријател Франц Пфемпферт. 1916 се сели во Швајцарија; соработка со дадаистите. Од почетокот на дваесеттите години главно преведува (меѓу другите, и Жид). Бил интерниран во Франција, но пуштен е поради интервенцијата на Андре Жид и Андре Малро. Умрел како наркоман во близината на Цирих.

Прецртана мисла (**Der Gedanken-Strich**, 1912) прв пат е објавена во **Lesestücke** (**Berlin-Wilmersdorf**, 1916).

ХУГО БАЛ

ЈОХАН, КОЊЧЕТО ОД ВРТЕЛЕШКА

Лето е, година 1914. Една фантастична поетска дружина го насетува злото и донесува одлука својата симболична маскота, коњчето Јохан, благовремено да го тргнат на сигурно. За тоа како Јохан најпрво се спротивставува, па потоа се согласува. Нервози и бесови под водство на извесен Бенјамин. Во далечните земји наидуваме на поглавицата Пламенче, за кога, меѓутоа, се испоставува дека е полициски доушник. Кон тоа се надоврзуваат историозофски примедби за пораѓањето на една полициска кучка во Берлин.

„Едно е сигурно", рече Бенјамин, „интелигенцијата е дилетантизам. Интелигенцијата веќе не може да не́ измами. Тие гледаат внатре, ние гледаме надвор. Тие се језуити на корисноста. Интелигентен како Саванарола, тоа веќе го нема. Интелигентен како Манасиј, е, тоа веќе го има. Нивната библија е Граѓанскиот законик."

„Имаш право", рече Јоп, „интелигенцијата е сомнителна: остроумност на прецветани шефови на маркетинг. Аскетското здружение 'Кај-грдите-батаџѝ ја измисли платоновската идеја. 'Стварта по себе' денес е средство за чистење кондури. Светот е дрзок и епилептичен."

„Доста", рече Бенјамин, „мака ми е кога слушам 'закон' и 'контраст' и 'значѝ и 'затоа'. Зошто зебу да биде колибри? Мразам собирање и неранимајковци. Галебот што на сонце си ги чисти крилата треба да биде оставен на мир, а не да му се каже 'значѝ; него тоа го боли."

„Значи", рече Штизелхеер, „дајте Јохан, коњчето од вртелешка, да го тргнеме на сигурно и да ја отпееме песната во слава на чудесното.

„Не знам", рече Бенјамин, „сепак би требало Јохан, коњчето од вртелешка, да го тргнеме на сигурно. Има назнаки дека зло ни се пишува."

И навистина имаше назнаки дека зло се пишува. Беше пронајдена глава што викаше „Крв! Крв!" и не можеше да се смири, а магданос ѝ растеше од јагодиците. Термометрите беа полни со крв, а експандерите веќе не функционираа. По банките ја ексконтираа „Рајнската стража".

„Добро, добро", рече Штизелхеер, „дајте Јохан, коњчето од вртелешка, да го тргнеме на сигурно. Не знае човек што ќе стане."

На небеско сино гумно, со големи очи, облиен со пот, стоеше Јохан, коњчето од вртелешка. „Не, не", рече Јохан, „овде сум роден, овде сакам и да умрам." Но тоа не беше вистина. Бидејќи мајката на Јохан беше од Данска, а татко му беше Унгарец. Но сепак се договорија и избегаа уште истата ноќ.

„Parbleu", рече Штизелхеер, „овде е крај на светот. Овде е ѕидот. Потаму веќе не се може." И тука навистина имаше ѕид. Одеше угоре кон небото.

„Смешно", рече Јоп, „го загубивме чувството. Се впуштивме во ноќта, а заборавивме да се оптовариме со камења. Затоа сега лебдиме по воздухот."

„Мижи асан да ти баам", рече Штизелхеер, „овде нешто базди. Јас не одам понатаму. Овде има некои рибини глави. Овде лом правеле морските мачки. Овде ги молзеле јарците на брановите."

„Ѓавол ќе знае", рече Рунцелман, „овде не се баш чисти работите. Уште и ќе ни навлечат шарлатански кошули врз глава!" Жестоко трепереше.

„Стој сите!", нареди Бенјамин. „Што пишува овде? Кочии? Зелени и со решетки на прозорите? Што ли тоа расте овде? Агави, лепезасти палми и тамариси? Јоп, погледај во книгата на симболите што тоа треба да значи."

„Фатална работа", рече Штизелхеер, „кочии сред' агави. Гнило, нема што. Само Господ знае кај сме."

„Глупости", рече Бенјамин, „да не е мрак, ќе можевме точно да видиме што се случува. Оној надрилекар од ветеринар ни покажа погрешен пат."

„Стварно", рече Јоп, „стоиме пред ѕид. Потаму не се може. Гундлфлек, запали ја светилката." Гунделфлек пробуричка по џеповите, но извлече само една голема, светлосина цевка од оргули. Неа секогаш ја носеше со себе.

„Пријдете, господа", наеднаш се слушна некој глас. „Во заблуда сте." Тоа беше поглавицата Пламенче. „Каде тоа вие се мотате ноќе? И какви се тие одела? Тргнете ги тие вештачки носеви! Демаскирајте се! Какви тоа ѕвонци носите?"

„Тоа се пракери и ѕвончиња и камшици, ако дозволите."

„А каков е тој дувачки инструмент?"

„Тоа е нирнбершка инка."

„А какво е тоа купче памук на јаженце?"

„Тоа е Јохан, коњчето од вртелешка, добро спакувано во вата."

„Бла-бла-дроб. Што ќе ви е коњче од вртелешка овде во либиската пустина? Од каде ви е коњчето?"

„Во некоја рака тој е симбол, господине Пламенче. Ако дозволите. Ние сме, имено, стерилизиран клуб на фантасти 'Сино лале'."

„Голема работа, симбол. Вие тој коњ сте го отргнале од војната служба. Како се викате?"

„Каков грозен тип", рече Јоп, „па ова е права робинзонада!"

„Глупости", рече Штизелхеер, „тој е чиста измислица. Ова го суредил овој Бенјамин. Тој така ќе си измисли, а ние ќе го извлечеме подебелиот крај..." - „Мошне почитуван господине Пламенче! Вашето конфедеративно дивјаштво, Вашата мацун-боја, ништо од тоа не ни импонира. Ниту вашата позајмена биоскопска драматика! Но само еден збор за просветителски цели: ние сме фантасти. Ние веќе не веруваме во интелигенцијата. Тргнавме на пат ова животно, коешто е предмет на сето наше обожување, да го спасиме од толпата."

„Ве разбирам", рече Пламенче, „но не сум во состојба да ви помогнам. Влезете во кочијата. И тој коњ што го водите. Напред марш, само без пренемагање. Влегувајте!"

Кучката Розалија тешко се пораѓаше. Светот го здогледаа пет млади полициски кучиња. Во тоа време исто така во еден канал Шпрее беше фатен еден кинески главоножец. Чудовиштето го одведоа во полициска станица.

Hugo Ball, 1886-1927. Студирал филозофија и социологија во Минхен, Хајделберг и Базел. 1910 кај славниот режисер Макс Рајнхард во Берлин; 1913 драматург во минхенскиот **„Kamperspiele"**. Емигрирал 1915. Со Арп, Хилзенбек и Цара 1916 го основа **„Cabaret Voltaire**" во Цирих, а 1917 галеријата „Дада". Истата година истапува од кругот на дадаистите, а 1920 преминува во католицизам.

Најзначајни дела: *Фонетски песни* (**Lautgedichte, 1920**), збирката есеи *Критика на германската интелигенција* (**Zur Kritik der deutschen intelligenz, 1919**), *Византиското христијанство* (**Byzantinischer Christentum, 1923**), автобиографијата *Бекство од времето* (**Die Flucht aus der Zeit, 1927**) и романот *Тендеренда* (*1914-1920*), кој се состои од низа лабаво поврзани раскази, бајки, песни и „есеи".

Јохан, коњчето од вртелешка (**Das Karusellpferd Johann, 1914**) прв пат е објавен дури 1967 во Цирих во рамките на романот **Tenderenda, der Phantast**.

СРЃАН БОГОСАВЉЕВИЌ

ПОГОВОР

Проникната со свеста како за аксиолошкиот така и за онтолошкиот распад на стварноста, експресионистичката генерација инсистираше на ургентната потреба од создавање нова слика на светот и човекот којашто ќе ја ревидира и натуралистичката и импресионистичката антропологија: според таа нова слика, човекот ниту со наследството, односно со средината не е каузално условен дел од природата („животно што страда"), ниту е психички механизам којшто, препуштен на необврзната игра на непресметливите „нерви" и случајности, резигнирано-пасивно реагира на „дадената" стварност од атомизирани импресии, туку е слободен дух благословен со способноста волјата да ја насочи кон создавање сопствена стварност. Но, не баш дух, бидејќи овој е премногу интелектуален за вкусот на поголемиот дел од една генерација скептична спрема „профаното" рационално мислење а склона да верува во квазимистичната моќ на интуицијата и екстазата, туку повеќе „душа" - орган на некој неодреден начин поврзан со „духот", но, за разлика од него, благородно усидрен во чувството, коешто е или нурнато во сепроникнувачкиот **elan vital a la Bergson**, или е во дослух со севкупниот Космос, односно со вечноста, така што овој експресионистички орган - духот или душата - во секое време има, под услов доволно да е огнен, непосреден пристап во бесконечното.

„*Во експресионизмот*", тврди Паул Хатвани, современ апологет на тој правец, „*Јас го преплавува светот*", па овој веќе не постои во картезијанската спротивставеност во однос на некое самовтемелувачко **cogito**. А затоа што пак, при тоа „страотно повнатрешнување на светот" е сочуван „приоритетот на свеста" (којашто, патем, го вклучува и тн. „подсвесно"), светот всушност е израз на некое индивидуално, но едновремено и магливо трансцендентно, свесно „Јас". Служејќи се со него како со себеси примерено манифестирање, таа свест, дури веќе не ни во мистичка смисла, *создава* сопствена, од „договорната" емпириска стварност релативно независна стварност. Експресионистичката онтологија, значи, ја претпоставува магичната семоќ на *Јас*.

(...)

Општиот императив на експресионизмот кон обнова и преобразба имплицира - без оглед на можните содржини и стратегии - некаков вид активистичка опозиција како на резигнирано-пасивната игра така и на квијетистичката контемплативност: „Да не се прифатат судбините (ниту општествени ниту природни) во индиско-вонсветовен стил", вели Курт Хилер, еден од водечките претставници на активистичката струја внатре во експресионизмот, „туку прометејски да им се спротивставиме. Треба да се посакува

конечно да се стави точка на навиката да се биде жртва на случувањата; не треба да се штеди напор да се стане нивен господар. Или барем ко-господар." (...) Јасно е, значи, дека во експресионизмот процесот на преобразба не треба да се одвива однадвор кон внатре, туку обратно, од внатре кон надвор, па така не доаѓа предвид претходна промена на општествените услови, а камоли „малограѓанштината на класната борба". Обновата е императив, но императив остварлив исклучиво „со помош на подобрите души" (Хилер); поточно, со помош на подобри духови; уште поточно, под водство на сојузот на оние коишто воопшто имаат дух. Но, верата во водечката улога на тенкиот слој „духовници" во процесот на преобразба на човекот и неговиот свет не го повлекува зад себе и елитистичкиот егоизам заинтересиран исклучиво за „приватната среќа на драгото Јас". Напротив: сериозно сметајќи на „насоченоста на душата кон братството", и уверен дека „поединечната волја може мошне малку, а волјата на соединеттите сé", активистичкиот дух го „поттикнува поединецот да се бори за среќата на сите луѓе, по цена, ако е потребно, на сопствената среќа". „Затоа активистот е непријател на самотништвото и егоцентризмот, на солипсизмот и секташтвото; затоа активистот е социјалист..." (Хилер).

Можеби се очекуваше Големата (прва светска) војна недвосмислено и неотповикливо да ги демантира сите експресионистички утопии, од општото братство меѓу луѓето до појавувањето на „новиот човек". Тоа, меѓутоа, не се случи; воените стравотии поттикнаа бројни апокалиптични визии, но визии коишто, во некаков вид на негативна дијалектика, само ја потврдуваа нужноста на утопиите.

(...)

Оска на сите експресионистички напори внатрешната стварност да се доведе до остварување е барањето за единство на уметноста и животот. Таквото барање е својствено за секоја авангарда, но во експресионизмот со него едновремено е нагласен и приматот на уметноста над животот („Уметничкото создавање треба да стане создавање на живот") и приматот на етичкото над чисто естетското. Разијдувајќи се со омразените ларпурлатизам и естетицизам, експресионистичката уметност се влева во „волјата на човештвото (...), во етичкото и политичкото - вистина, можеби и на штета на самата уметност, но затоа во полза на човештвото" (Курт Пинтус).

Доколку го демаскира граѓанското општество, уметноста во експресионизмот има сатиричко-критичка фунција. Доколку го создава „новиот човек" таа е инструмент на етиката. Доколку, покрај тоа, е медиум за контемплација на суштественото, односно произведувач на визии на истото, таа е средство на религијата или пат кон неа, затоа што суштината секогаш се наоѓа во близина на бога.

Со тоа доаѓаме до централниот, и тоа не само естетски, проблем на експресионизмот: имено, до прашањето што воопшто е „суштествено" и како во експресионистичката уметност се допира до него. Терминот „суштествено" пред сé значи она типично, ослободено од сите акциденции на индивидуалната егзистенција, какви што се специфичните одлики, психолошкото устројство, условеноста со средината итн.

(...)

Оттаму и изразито антипсихолошката тенденција на целокупната експресионистичка уметност. Експресионистот по секоја цена настојува да се ослободи од „мамката наречена психологизам" (Хилер), иако, од друга страна, е принуден, особено во литературата, да користи барем минимум психологија за да ги оживотвори своите ликови. Таквата „психологија" не е детална дескрипција на психичките механизми, туку е *стилизирана* во една чисто етичка детерминанта на дејствување, па затоа служи за „осветлување на душевната структура" (структурата на „вистинското суштество"), како и за осветлување на нејзе аналогната структура на „вистинската стварност".

По своето идеално саморазбирање, експресионизмот претставува конечна победа на формата над реалистичката содржина. Поточно, отфрлајќи ги обвинувањата дека со повладувањето на вжарените чувства и со прифаќањето на принципот на интензитет по секоја цена го прифатил расточувањето на формата, експресионистот самиот себе си ја доделува улогата на нејзин светлоносец. Кога, меѓутоа, зборува за сјајните постигнувања на подрачјето на формата, експресионистот не мисли на надворешната форма како збир од повеќе или помалку оправдани конвенции, туку на *внатрешната форма* на својот неприкосновен дух. Експресионистот, со други зборови, создава исклучиво во склад со диктатите на тој дух, па затоа сите формални идиосинкразии се оправдани во онаа мера во којашто се негов нужен израз. Уште повеќе, доколку елементите на творечкиот дух се аналогни со елементите на подлабоката стварност, а неговото чувство обврзно поврзано со Космосот, „внатрешната форма" претставува непосреден рефлекс на таа подлабока, но во исто време и „космичка" стварност. Затоа експресионистичката „внатрешна форма" е и „природна" и „тотална" форма.

Условена со принципот на интензивно движење, како и со идеалот на редукција кон „суштественото", формата на експресионистичката проза се приклонува кон згуснување и сосредоточување. Понекогаш и премногу, бидејќи неприкосновеното чувство на уметникот ја витка до границите на еластичноста, опишувајќи ги притоа само „резултатите", а не и патиштата до нив. Со исклучок на каузалните односи - поточно, со потенцирање на акаузалноста - се раскинуваат сите традиционални поврзаности на елементите на фабулата, и оваа се распршува во фрагменти коишто, „збогатени"

со асоцијативен и еруптивен квалитет, неретко симулираат едно магливо, односно скоковито движење на смислата карактеристично за сонот - според некои критичари, „идеалното експресионистичко дело" (Франк Тис). Насочувана исклучиво од духот кому му служи, „динамизираната" експресионистичка реченица често се одликува, ако не со „исчашена" тогаш со натегната синтакса и со изразита ритмизација, аналогна на лирскиот дуктус. Носечката улога понекогаш на исклучително смелите слики, чиишто граници на полисемија далеку ја надминуваат нивната фунција во „нормалната" проза, исто така е лирски елемент, додека склоноста кон патетична реторика ја создава допирната точка со драмата. Сообразно со нејзините утописки амбиции и принципот на интензивно движење, експресионистичката проза, од една страна, покажува „драматична" насоченост кон целта, а од друга страна, акаузалноста на композицијата често создава осамостоени асоцијативни односи и кружни повторувања коишто, со бујна реторика, го кочат движењето во одредена насока. Тие две по многу нешта спротивни тенденции се одговорни за чудната напнатост на експресионистичката проза помеѓу острото темпо и подзастанувањата.

PETER KRIEGER

ЕКСПРЕСИОНИЗМОТ - ПОЧЕТОК НА МОДЕРНАТА ВО ГЕРМАНИЈА

(краток преглед на дејствувањето на групата „Brücke”)

Зборот ‘експресионизам’ како поим на стил во Германија прв пат е употребен 1911 година во каталогот на берлинската сецесија за еден прилог за француски уметници од Матис до Пикасо, а почнувајќи од Херварт Валден, покривајќи ја целокупноста на сите модерни струења. Пол Фехтер, напротив, 1914 г., во својата книга „Експресионизам”, поимов го ограничил на германските современици за коишто сметал дека треба да се посматраат во контекст на една специфично нордиска, метафизички обоена и вонвременска уметност.

Сепак, кога на 7 јуни 1905 година четворица студенти на архитектура се здружиле во уметничката заедница **„Brücke”** (Мост), тоа претставувало храбар чекор во неизвесна иднина и тогаш никој не ни претчувствувал дека тој датум еднаш ќе биде сметан за датум на продорот на германската уметност во Модерната и наедно почеток на движењето подоцна наречено експресионизам. Самоуките Ернст Лудвиг Кирхнер, Карл Шмит-Ротлуф, Ерик Хекел и Фриц Блејл се одважија на преврат во уметноста, кој делумно се објаснувал со нивната убеденост дека желбата во уметноста има предност над знаењето. Генерацијата 1880 година, на која тие ѝ припаѓале, веќе од самиот почеток на 20-иот век покрена неколку реформаторски движења на коишто, од различни побуди, заедничка им беше побуната против незаситеното граѓанство и ограниченото материјализам. Ниту Кирхнеровата, 1906 г. напишана и в дрво врежана програма за „Мост” не проповедаше доследно некоја естетика, туку само со нагласен патос ја повикуваше младината да ја отфрли традицијата и „природно” до создава од сопствените побуди. (...) Не треба да се менува само уметноста, туку севкупниот живот. Треба да се тежнее кон изворите на исконските, примитивни, загубени или заборавени области на човечкото бивствување и култура. Од таму се очекувала обновата.

Називот „Мост” беше преземен од Ничеовиот „Заратустра”, омилената книга на младите уметници, и требаше да го навести патот кон публиката, или кон истомислениците.

Обновата од самите извори го означувала ставот во којшто требало да бидат соединети уметноста и животот. Тие ги презирале нормите на академската вештина на цртање и старинските сликарски рецепти: дебелите наслаги маслени слики, или нијансираниот тон од атељеата. Младешки неоптоварените уметници на групата „Мост” се служеле со чисти бои и линии што го следеле моментниот импулс. Во тоа му биле слични на нивниот голем узор Винсент ван Гог чиишто слики ги беа сретнале 1905 во дрезденската галерија

„Арнолд”. Слично на фовистите во Франција, коишто почнувајќи од 1905, почнаа да ја ослободуваат својата палета, членовите на „Мост” во првите дрезденски години исто така веруваа во спонтаната инспирација. Во Фридрихштат предградието Хекел беше пронашол една напуштена касапница која едновремено му служела и како ателе и како стан. Таму тие создаваа амбиент каков што им одговарал: самите правеле едноставен мебел, преку ѕидовите биле оптегнати платна, рамовите за слики делумно биле изрезбарени. Изборот на ателе во еден работнички кварт значел демонстративно напуштање на граѓанскиот среден сталеж од кој потекнувале. Освен тоа, животот таму бил поевтин и под помала контрола. Нивните млади пријателки и модели потекнувале од уметнички кругови, или од работнички семејства. За експресионизмот кој настануваше во северна и средна Германија и чиешто седиште наскоро требаше да се пресели во Берлин, беше симптоматично и следново: уметниците спонтано и од внатрешни побуди се свртеа кон оние делови на цивилизацијата коишто беа во сенка и коишто граѓаните ги презираа: патувачки актери и пејачи, работници, декласирани, несреќници, душевно болни. Во нивното загрозено бивствување се насетувала една вистина, постојаната опасност и кревкоста се осознаени како основни животни состојби кон кои припадниците на групата се свртеа со многу внимание и љубов.

Без оглед на тоа, токму првите дрезденски години на „Мост” беа обележани со постојан елан и младешка желба за експеримент и истражување. Заедничката работа и взаемното поттикнување беа основа врз која изникна еден речиси хомоген стилски проект. Форсираното и опиено создавање - за секоја студија на акт имале само 15 минути - оневозможувало каква било коректура. Тоа доведувало до пулсирачки свежи резултати, но, природно, и до неуспеси. Наместо вообичаеното сликање во масло и во дебели наслаги, овие уметници ја развија постапката на разредување на бојата со бензин, што овозможи брзо боење на поголеми површини и одговараше на нивниот импулсивен стил. Така настанале слики карактеристични за групата „Мост”: со мат површини без масло, што секој потег на четкичката го прави јасно видлив.

На овие рани дела на „Мост” усмерувачки импулси им дадоа екстазите на бои на Ван Гог и редукцијата на формата на Едвард Мунк, којшто 1906 г. имаше изложба во дрезденската галерија „Арнолд”. Веројатно дека охрабрување - посебно за Кирхнер кој уште 1904 ја открива африканската пластика - било и делото на Гоген со неговото славење на едноставното, изворно живеење и со големите обоени површини. Речникот на „Мост” набрзо бил збогатен со магијата на маски, со острите испрекинати цртежи и со грамадната цврстина на фигурите.

Поради духовна сродност кон групата „Мост” 1906 се приклучува Емил Нолде, син на фризиски селанец, кој со 39 години бил значително постар од другите, но останал

член само година и пол. Неговата особена, меланхолична природа барала самотија. Заедничката работа и дискусиите не го интересирале. Тој на сликарите на „Мост" им ја пренесе техниката на бакрорез, а од нив го научил дрворезот.

Освен Нолде, во тоа време се приклучуваат Кристиан Ролфс (кој слика визионерски архитектонски слики и пејсажи), Пехштајн, Швајцарецот Куно Амиет и Финецот Аксен Гален-Калела, кои остануваат кусо време во групата.

Покрај активните членови од кругот на европската авангарда, бил правен и напор да се добие поддршката на пасивните членови. За годишен прилог од само 12 марки тие добивале извештај за работата и пред сé една мапа со графики, подоцна толку славната и барана **„Brücke-Mapen"**. Кога после осум години постоење 1913 г. групата се растурила, имало 68 такви членови.

Наспроти презирањето на традицијата и големата самоувереност, уметниците од „Мост" имале значајни узори во постарата европска уметност. Мошне рано ги фасцинирала невештата изразна моќ на готските дрворези, Кирхнер укажувал на Дирер и Кранах, репродукцијата на Кранаховата Венера висела во ателјето на Кирхнер, а одушевување на младата генерација предизвикувале Изенхајмскиот олтар на Гриневалд и Ел Греко, когошто го „открива" 1910 берлинскиот писател и пријател на Мунк, Јулиус Меер-Греф.

Конечно 1910-1911 г. Берлин станува сцена на којашто експресионизмот во својата разновидност можел да се развива и спроведува пред космополитска публика. Прв таму се преселил Пехштајн 1908, а до 1911 таму биле собрани сите членови на „Мост".

По соединувањето на Германија 1871 г. новиот главен град брзо се развиваше во политички, културен и стопански центар, а посебно од почетокот на веков сé повеќе ги привлекувал напредните духови. Сцените на Макс Рајнхард ги прикажувале најмодерните драми на Ибзен, Стринберг, Ведекинд и Хауптман. Во Берлин се доселувале познати автори, а берлинската сецесија со Либерман, Коринт, Слевогт и Леистиков наскоро станала водечката германска уметничка група. Новооснованите галерии редовно организирале дискусии, дури и за најмодерната француска уметност по импресионизмот.

Нови импулси на уметничкиот живот од март 1910 дава списанието **„Der Sturm"** основано од Херварт Валден, и коешто набрзо станува место на собирање на сите авангардни тенденции. Валден кон списанието 1912 придружува и галерија, а во Берлин од Виена го донесува Кокошка, чиишто цртежи често се наоѓаат на насловната страна на **„Der Sturm"**.

Додека во Минхен едновремено групата „Синиот јавач" (**Der Blaue Reiter**) со Кандински, Франц Марк, Аугуст Маке, Пол Кле, Јавленски и Верефкинов развиваше една романтички вдахновена, теориски поткрепена уметност насочена кон хармонија на боите

и отворајќи го патот за апстракцијата, северногерманските експресионисти, пред сé оние во Берлин, останувале поцврсто врзани за стварноста со нејзините дисонанци, луѓе, таги, борби и очајни надежи. Во контраст спрема метафизиката на минхенската група, поетот Теодор Доблер суштината на уметниците од „Мост" ја нарекол „аскетизам".

Преку кругот околу списанијата **„Sturm"** и **„Aktion"** (обата листа се појавуваа неделно, на новински формат од 1910/11 до 1932), како и преку „Неопатетичкото кабаре на Новиот клуб", се создаваа безбројни врски меѓу сликарите, графичарите, поетите и публицистите. Слично како и сто години порано, во времето на германскиот романтизам, поетите и ликовните уметници стапија во близок и плодотворен дијалог. Низа книги, какви што биле „Најмладиот ден" на Франц Верфел од 1913 г., или „Лириката на акцијата" на Франц Пфемферт од 1916 г. веќе со своите наслови сведочеа за постоењето слух за граѓанското општество во распаѓање што плови кон катастрофа. Берлинските лиричари од предвоената фаза (Георг Хајм, Готфрид Бен, Пол Цех, Јакоб ван Ходис) во своите вртоглави експерименти со зборови токму го проколнувале сломот на бивствувањето, хаосот и распаѓањето. Помеѓу претскажувањето на пропаста и насетувањето на смртта, сé уште се пробивал повикот за обнова на човекот и цивилизацијата. Бидејќи, оваа посакувана цел отсекогаш претставувала најмоќна движечка сила којашто стои зад најмоќните уметнички дела. Казимир Ешмид тоа трескавично чувство за време на таа генерација го сведе на формулата:

„Нивното чувство се развиваше неограничено. Тие не видоа, тие гледаа. Тие не фотографираа. Имаа очи. Наместо ракети, создаваа трајно возбудување."

Беше тоа еден кус временски период во којшто експресионизмот во Берлин го достигнал својот врв, како во интензитетот на заострените, строги канони на формата, така и во силата на видовитите описи. Нервно пренапрегнатата анти-природа на велеградот со неговата улична врева, анонимноста, блескавите светла, трескавично изобличената еротичност, кафеата, кабареата, кокетите, танчерките и безделниците, сето тоа ги потткнувало и плашело уметниците (Кирхнер, понекогаш Нолде, Меиднер, Стеинхарт, а подоцна Бекман, Грос, Дикс, Феликсмилер). Двојната фасцинираност со немирот, страста, еротскиот набој, гротескната грдотија и деформиран живот, најде свој жесток и провокативен израз.

Избивањето на војната 1914 г. не само што го прекина развојот што се стремеше кон својот врв, туку и ги закопа сите надежи за духовно-душевна обнова. Поголемиот дел од експресионистите упаднаа во вителот на воената машина. Хекел, како доброволен болничар, стигна во Фландрија, кадешто се сретна со Макс Бекман кој служеше во санитет. За Божиќ 1915 г. Хекел на шаторското крило од полската болница ја наслика „Мадона од Остенде" (изгорена во **II** светска војна).

Макс Бекман поради стравотните впечатоци од болницата доживеа нервен слом, така што кон крајот на 1915 беше отпуштен од војска. Како последица на тоа битно е променет неговиот стил. Во цртежите од военото период тој го надмина доцниот импресионизам, така што маките и непоимливоста на настаните ги пренесувал во остри и зашилени форми. Со студен и сецирачки потез Бекман продирал во подрачја во коишто драстичниот реализам неочекувано добива симболичка содржина.

Обвинувањето и очајното трагање по смислата на воените стравотии прозборуваат и од религиозните дрворези на војникот Шмит-Ротлуф, кој морал меѓу 1915 и 1918 да учествува во борбите. Кирхнеровото лабилно здравје не било подготвено за војнички напори. Поради нервен слом тој 1915 г. е отпуштен и пратен во еден санаториум во Таунас. 1916 признава: „Притисокот на војната оптоварува повеќе од што било друго... Секогаш имав впечаток на крвав карневал. Се чувствува дека одлуката лежи во воздух и сé се движи горе, доле. Истоштениот човек се тетерави за да работи таму каде што секоја работа е залудна, а навалата на просечност сé опфаќа... Наспроти тоа, сé уште се обидувам да внесам ред во своите мисли и од метежот да создадам слика на времето, што и е моја задача."

Георг Грос, кој два пати бил изваден и два пати упатен во болници за нервни оболувања, реагираше на шовинизмот и слепата послушност, како и на придружните појави на војната - разврат, криминалот, проституцијата, здивеаноста - со своите агресивни чкрабаници што не се воздржуваат од светогрдие. Во стакатото на искинатите линии, во малкуте скудни потези, тој ги обединуваше симултаните настани на улицата, или во борделот, како што во аглестото изобличување на фигурите футуристичките и експресионистички стилски обележја ги обединуваше се поттиците на детските чкртаници. Неговите зајадливи пародии и напади против германските малограѓани, војници, воени богаташи и укочени чиновници Валтер Сокел точно ги означи како паралели на Стернхајмовиот испрекинат дијалог.

Слично на Грос, Ото Дикс, исто така, минувајќи низ воените случувања, стана жесток пацифист, така што и тој од почетокот на дваесеттите години мина една фаза во која неумоливото констатирање на бедата и неволјите и укажување на злата креатура и грабливото животно во човекот, по пат на претерување добиваат експресивни црти. Додека Грос активно учествуваше во берлинскиот дадаизам користејќи колажи на маслени слики, Дикс беше повеќе на периферијата на дадаистичкото движење, иако заедно со Грос излагаше на првиот интернационален дадаистички саем во Берлин 1920 г. Сепак, и неговите дела од тој период околу 1920 биле под влијание на колажната техника.

Уметниците од военото пекол излегоа како жигосани, често до дното на душата погодени и променети (Бекман, Кирхнер, Грос, Дикс), а таа фаза Курт Пинтус, издавачот

на најзначајната збирка експресионистичка лирика „Самрак на човештвото” од 1920 г., ја нарече „најдив и највалкан период во историјата на светот”.

По војната уследија гладта, сиромаштијата, уличните борби, побуни и пучеви од лево и од десно, а конечно дојде и инфлацијата.

Додека Шмит-Ротлуф, Хекел, Ото Милер и Пехштајн во текот на дваесеттите години пронајдоа посмирен и поприроден начин на изразување, Кирхнер во самотијата на швајцарските планини го разви своето зрело дело засновано врз обработка на монументални обоени површини, коешто по 1930 премина во линиски орнаменти блиски до апстракцијата.

По 1920 г. најконсеквентно се развивало големото дело на Макс Бекман. Со воведувањето на експресионистички средства, како што се разбивањето на просторот, повеќекратните перспективи и деформирањето на фигурите, неговата уметност се претвори во една, формално и содржински мошне компликувана, колку длабока толку и непросирна, панорама на модерниот светски театар и во своевиден „современ мит”.

Rudolf Kayser

Берлин, 1918

Во тој несигурен Берлин, со неговата подмолна алчност по пари и со сомнителната веселост, бунтовните писатели мораа да постапуваат како првите христијани во стариот Рим: беа присилени во криптите да му поднесуваат жртви на бога. Јавноста им се смееше и се подбиваше, но најчесто се молчеше. Оваа положба, поврзана со нешто малку генијален аристократизам, направи да се бевме повлекувале во задимените задни соби на западните кафеа, или во монденските книжарници, за таму да читаме пред мал аудиториум. А сепак, овој налудничав велеград никому не му беше во крвта толку колку нам, дваесетгодишниците. Во душата бевме маѓепсани од жестоките ритмови, бучните улици, авантурите и барикадите.

Paul Vestheim

За Оскар Кокошка, 1919

Кокошка во тие дела, а посебно во портретите од првиот берлински период (на Валден, Блумнер, Вауер итн.), како и во цртежите објавувани во првата година на „Sturm”, изгледа како диво животно коешто провалило во мирното гето на уметноста. Како некаков Jack the Ripper кому не му е важно дали ќе го распори првиот на кого што ќе налета, како некој кому треба да му се верува дека од раце јаде крваво месо. Оној што тогаш го видел со

кошчатите шаки и наизглед предолгите раце, со избричена глава, можел да помисли дека пред себе има некој деликвент кој штотуку му избегал на целатот од под секира. Но таа неуредност, манијакалност - како во надворешниот изглед, така и во уметничкиот настап - само е оклоп зад кој се крие најчувствителен човек. Тој е една од оние кротки души, до крајност исполнети со добрина и љубов, некој за кого што добродетелта, помагањето, пружањето заштита, усреќувањето се́ до саможртвување - претставуваат највнатрешна потреба. Во него постои невидена склоност кон мајчинско пружање на заштита на секое суштество. Тој е еден од оние единствени луѓе коишто негуваат најфини чувства и коишто не знаат за што било друго освен за пружање љубезност.

Oskar Kokoschka

Mein Leben, 1971

Благодарение на финансиската помош на Карл Краус, „Sturm" сега се појави како неделно списание за уметност и веќе во мај 1910 таму беше објавена репродукцијата на еден мој цртеж на Карл Краус, а наскоро потоа и цртежот на Адолф Лос, додека во следните броеви беа објавени моите цртежи за „Убиец, надеж за жените", како и текстот на една моја драма.

Од тогаш до крајот на 1910 г. речиси секоја недела се појавуваа мои цртежи; може да се рече дека со графичките прилози исклучиво јас битно го одредував „Стурм" во неговата прва година на излегување, а делумно и следните две години. За „Стурм" работев и како помошен уредник, писател, репортер, разнесувач. Списанието наскоро стана познато. Херварт Валден и јас го имавме она најнеопходното за живот, преку неделата живеевме исклучиво од двопек и чај: во недела одевме во еден од ресторанте за масовна исхрана каде што за неколку гроша можеше да се добие тесто со месо и леб колку што човек може да изеде.

Вистинско чудо е како Валден, тој мршав берлински Евреин, успеа за неколку години да постигне победа на „Стурм" во Германија, и тоа во енергична пропаганда против интересовните групи на трговци со уметнички предмети, како и во услови на борба за пазар на стопанските монополи. Конечно, ништо друго не преземаа ниту Круп, Хугенборг и Стинес.

Списанието наскоро не го купуваа само интелектуалците туку и новопечените богаташи. Сепак, секоја недела пред нас како Дамоклов меч видеше проблемот, од каде да се набаваат пари за печатење.

Како пофалба на Берлинците треба да се каже дека помош понекогаш имаше од кочијашите на фиакери или од кафеџиите. Од Берлинците, како во некоја игра на среќа, мора да се бара и она што не се очекува. Тие не ја поднесуваа досадата. Ако нешто е такво какво што е, зошто не би можело да биде поинакво? Во тоа е разликата спрема Париз, Лондон, Рим, па и Виена, каде што устата е полна со традиција, дури и ако таа веќе станала испразна.

Се чини дека единственоста на Берлин се крие во движењето чијашто жестина формално ги ничкосува оние што тука се само на минување. Во моето сеќавање Берлин изгледа како мрежа од метроа, надземни железници, возови и трамваи, колони фиакери, автомобили, мотобициклисти, а покрај тоа светлечките реклами, блескавите кино-сали, звучниците и кафеанските оркестри, можеби и шестдневните трки, веќе не се сеќавам. И новинска хартија по улиците! Сето тоа денонокно ги држеше сетилата будни. Како што во импресионистичкото сликарство расфрланите бои не значат веднаш слика, која може да се согледа дури од растојание, така описот на едно далечно случување чијшто сведок бев, бара дистанца од којашто само на некои други може да им се создаде претстава за тој пруски град чиишто жители очигледно и самите беа изненадени со тоа што буквално преку ноќ станаа велеграѓани.

Ludwig Meidner,

1918

Морам да испратам низ светот безброј еретички текстови коишто сите понижени и навредени ќе ги повикаат на побуна... Долу со насилството! Сите божји суштества смеат да живеат и дишат! Им се обраќам на сите осакатени и на духовите на безбројните милиони коишто војната ги проголта. Ги повикувам жените што го загубиле својот сопатник! Саканите, неомажени мајки! Кубистичките сликари што се исмеани! Наемното робје и застрашените во касарните! Јас ја подгревам омразата на сите потлачени и обесхрабрени народи. Морате да ни се придружите и вие, поплукани сифражетки, црнци, Евреи, курви и топли браќа! Вие, мои восклици на револт, ха - вие треба да го протресете светот!

Надвор во ноќта... долж авениите, низ пат... Што тогаш толку ме тера кон градот? Што барам по улиците?... Куќите се приближуваат. Нивните катастрофи експлодираат низ прозорите. Скалилата безгласно се рушат. Луѓето се смеат под урнатините... Јас сум вртлог и ветар. Јас се фрлам по улиците. Фасадите потпукнуваат почесна стрелба, ги шират своите цврсти ѕидови... минуваат купишта луѓе, креатури од далечните ѕвезди, виолетови каскади... продираат во ѕидовите, заканувајќи се тонат во асфалтот. Градот вришти, вертикално натрупан и светски висок. Тој се шири крокодилски долго, прска како огномет на сите четири страни...

Paul Westhaim

Грос и Бекман, 1923

Грос сепак не беше толку (како што би се изразил литератот) симболичен. Сигурно не е. Тој не ја поседува страста да ги преведува работите кон метафизичкото и романтичното, тој не вели „пекол", тој вели директно: капитализам, милитаризам, владеачка класа. Тој е политичен, што секако е исправно и што не може да биде несовремено, се́ додека времево е толку силно политизирано. Грос е ледено студен, бездушен. Поради тоа тој е во состојба да поставува протоколарни тврдења. А пишувањето протоколи не е работа на душевност и срдечно сочувствување. Неговата должност е: да се биде вистинит, јасен и јадровит. Изгледаше дека Грос е сосема вон, над движењето: како неговиот цинизам да пронашол архимедовска точка од којашто еден свет може да се помрдне од својата оска.

Бекман повеќе ја има природата на оној Лорд Бајрон за кого што во минатиот век се зборувало дека пукнатината на светот минува низ неговото срце. Тој не стои од онаа страна на хаосот, хаосот стои во него. Тој до грло е во него, неговиот повик е повик напомош на загрозениот, егзалтиран гест на некој кој во очајание се брани. Лошо е да се биде во таква состојба, застрашувачки; но бесмислено е поради тоа сентиментално да се ламентира, тоа тогаш би била чевларска фраза; треба да се каже дека би требало да се биде пливач ако човек се осмели да тргне надвор од таквиот оркан на времето, или, ако човек е невротичен, треба да се тргне кон некое идилично столетие... Бекман е невротичен. Но треба да се признае дека од некого во таква состојба не може да се очекува дека на човештвото ќе му дофрли појас за спасување. Ако Бекмановата уметност е огледало, тогаш таа не може да биде јасен и смирен одраз на факти. Нејзиното одразување е како во огледало во бродска кабина за време на бура.

Целиот темат го подготви

Abbe Buzoni

користени книги:

» Dietmar Elger - Expressionismus, *Taschen,* 1994.

» Wolf-Dieter Dube - The Expressionist, *Thames and Hudson,* 1972.

» Ремек дела експресионизма из берлинских музеја. *МСУ, Београд,* 1982.

» Антологија експресионистичке приповетке, *Светови,* 1995.

МАЛ КАТАЛОГ НА АВТОРИ И ДЕЛА

MAX BECKMANN

Роден е на 12. 02. 1884. во Лајпциг. Од 1899 до 1903 студира во Уметничката школа во Вајмар, каде што ја запознава својата прва сопруга Minna Tube. Во Париз и Амстердам патува 1903-4 и таму ги студира делата на Гриневалд, Балдунг, Холбајн, Сињорели и Пјеро дела Франческа. Од 1907 до 1914 живее во Берлин. Член е на берлинската Сецесија сé до истапувањето 1911. 1914-15 како доброволен болничар во војната слика болнички сцени. Од 1915 до 1933 живее во Франкфурт на Мајна, каде што под влијание на војната работи на сериите експресивни, алегориски слики (*Воскресение, Ноќ*) и на критичко-реалистичките графики.

Проучува гностицизам, кабала, индиска филозофија; ги студира Рембрант, Блејк, Сезан, ван Гог и Гоја. Многубројни изложби во земјата и надвор од неа. 1916 излегува неговата книга *Писма од војната*. 1925 се разведува од првата жена и стапува во брак со Mathilde von Kaullbach (Quappi). Предава во Уметничката школа во Франкфурт, сé додека 1933 нацистите не го отпуштиле, по што се сели во Берлин.

1932-33 настанува првиот од деветте триптиси: *Заминување*. 1937 емигрира во Амстердам. 1938 - десет изложби во Њујорк; предавање во Лондон при отворањето на изложбата Германска уметност на 20-иот век, замислена како протест против германската политика спрема уметноста. Под тешки услови живее во Амстердам до 1947, а потоа заминува за Њујорк. 1949-50 го слика последниот од деветте завршени триптиси, *Аргонаути*. На 27. 12. 1950. умира во Њујорк.

Max Beckmann, 1918

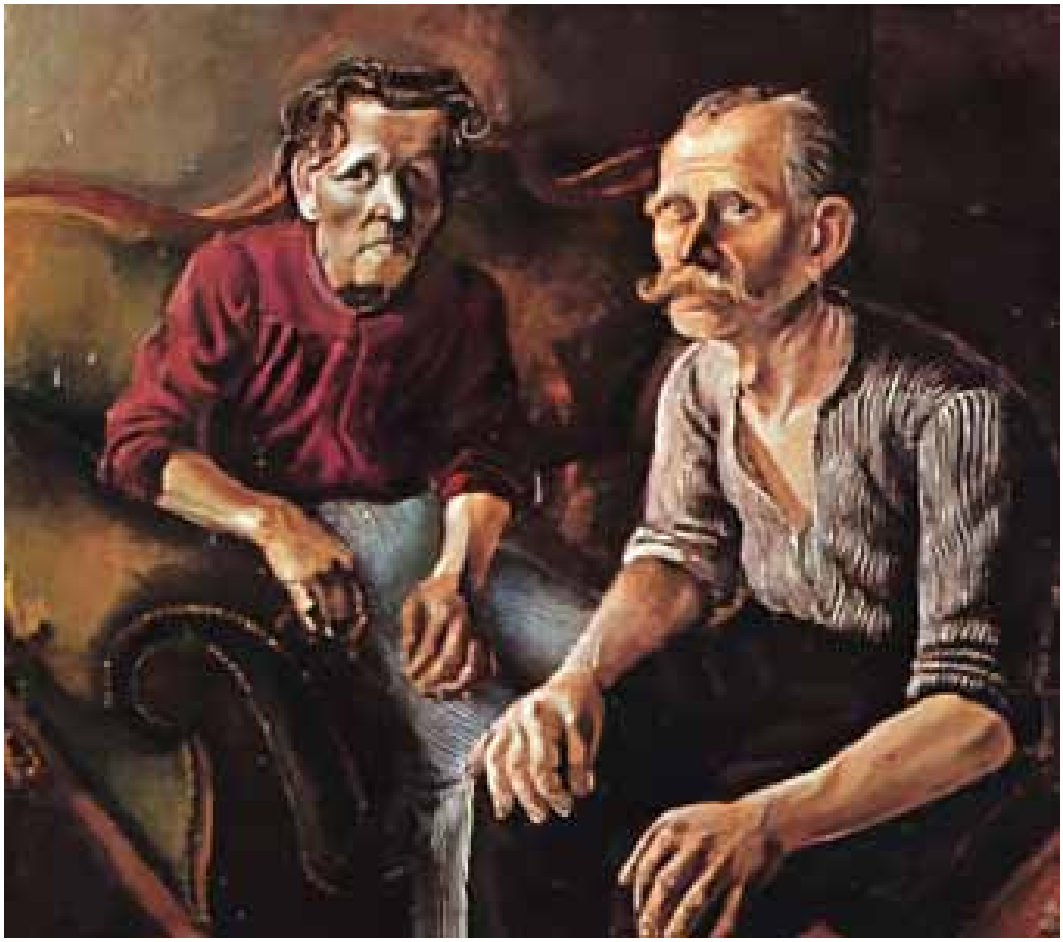
Војната се приближува кон својот жалосен крај. Таа не промени ништо од мојата идеја за животот, само ја потврди. Секако, пред нас се наоѓаат тешки времиња. Но токму сега, речиси повеќе и од пред војната, имам потреба да останам меѓу луѓето во градот. Нашето место сега е токму овде. Ние мораме да учествуваме во неволјите што следат... Можеби следат... низ смалената вештина на деловност, можеби дури, на што едвај се осмелувам да се надевам, низ снажниот комунистички принцип, којшто ќе ја засили љубовта кон работите поради самите нив.

Max Beckmann, 1950

Уметноста заедно со религијата и науката, секогаш му помагала на човештвото и го ослободувала на неговите патишта. Таа низ формата ги ослоборува многуте двократности на живото и понекогаш ни овозможува да погледнеме зад темниот застор кој ги покренува невидливите простори во коишто еднаш ќе бидеме соединети

OTTO DIX

Роден на 2. 12. 1891 во Унтермхаус, Гера (Тиринген), во работничко семејство. Таму завршува декоратерско училиште, а од 1909 до 1913 ја посетува Уметничката школа во Дрезден. Од 1915-18 е доброволец на фронтот. 1920 учествува на првата меѓународна дадаистичка изложба во Берлин. Неговиот експресионистичко-футуристички стил околу 1920 се менува со примените на дадаистичката колажна техника во експресивен реализам. 1923 брак и гравирите *Војна*. Меѓу 1927 и 1932 слика големи триптиси, станува специјалист за техниките на старите мајстори „темпера со јајце" и „лазурно сликарство"; стекнува меѓународна слава. 1993 нацистите му даваат отказ, 1934 добива забрана за излагање, 1938 му запленуваат 260 слики, 1939 кус затвор. 1946 по пуштањето од француско заробеништво се враќа кон оној експресионистички стил од неговите почетоци. Умира на 25. 7. 1969 во Синген, Германија.



LYONEL FEININGER

Роден на 17. 7. 1871. во Њујорк, од родители музичари. По преселбата во Хамбург, студира уметност таму и на берлинската Академија. До 1906 прави цртежи и карикатури за весници, а од 1907 почнува да слики во масло предимензионирани, гротескни форми и фантастична архитектура. Многу патува (Париз, Лондон), се среќава со кубистите и со групата „Мост". На повик на Франц Марк 1913 настапува на изложбата на „Синиот јавач" во Берлин. 1914 подготвува модели на возови за индустриско производство на играчки. 1918 ги прави првите дрворези, се запознава со Валтер Гропиус и станува прв учител во новиот Баухаус; првиот манифест на школата Баухаус го содржи неговиот дрворез *Катедрала на социјализмот*. Од 1919 до 1925 предава во Баухаус, слика кристали и прави минијатурни едрилици што ги користи како модели за сликање. Компонира фуги. Со Кле, Кандински и Јавленски ја формира групата „Сината четворка". Откако нацистите ќе го распуштат Баухаус, 1937 тој конечно ја напушта Германија и заминува за Њујорк.

Умира на 13. 1. 1956 во Њујорк.

Layonel Feininger, 1956
(во разговор)

Што правам кога сликам некоја слика? Имам намера да произведам живот на уметноста со тоа што го распарчувам животот на природата. Го земам бријачот в раце и го распарчувам уште и лешот, за да ја пронајдам душата, но не ја пронаоѓам. Се мачам себеси, барајќи ја сопствената душа. И што останува на сликата? Парче до парче. Мислите дека тоа се линии на конструкцијата. Мислите дека тоа можеби се линиите на силата на животот што ги открив. О не, тоа се заблуди. Тоа се ознаки на тоа дека јас однадвор сакам да влезам во тајната на духот. А сепак знам дека тоа е невозможно. Ако моите слики се огледало на мене самиот - а до извесна мера тоа и се - тогаш тие ми го покажуваат само тоа дека јас секогаш одново си го сечам грклановт со бријач. Тоа е тоа: оваа таканаречена уметност е неуспешно самоубиство.

GEORGE GROSZ

Роден на 26. 7. 1893. во Берлин како син на гостилничар и келнерка во една офицерска кантина. Поради напад на учител исфрлен е од училиште, а од 1909 до 1912 студира на Дрезденската академија. Од 1916 прави специјални налепници, фотомонтажи и тн. „Мали Грос-Мапи". Низ серија цртежи ги исмејува скороевците и новите богаташи. 1917 го упатуваат на нервна клиника бидејќи на военото суд му се заканува смртна пресуда. Учествува на дадаистичката изложба 1920; основа марионетски театар и прави сценографии за театарски претстави. Од 1920 до 1928 неколку пати е осудуван на високи парични казни поради тоа што во своите слики „извршувал напад врз безбедноста на Рајхот" или поради „напад на јавниот морал" или поради „светогрдие". 1924 станува претседател на „Црвената група", здружението на комунистичките уметници.

Во Њујорк емигрира 1933. Во Америка неговата работа ја губи сатиричната сила и доминираат романтичните и алегориски аспекти. Набрзо по враќањето во Берлин, умира на 6 јули 1959.

George Grosz, 1917

(фрагмент од писмо)

Јас со поглед потполно продирам и таа работа за мене се единствените емоции (треперлива возбуда, бучниот уличен фронт на хартија!, или, ах!, вртење на ѕвезденото небо над црвената глава, електрично место на сликата, ѕвонат телефони, породилни врисоци, додека челичните ножеви мирољубиво дремат во запурноста на џебовите на подведувачите - а исто така и лавиринти од огледала, нивната улична волшебна градина! каде што Кирка ги претвора луѓето во крмаци, комичен тиролски шешир со перце, или rumms-tumm-tidle-walk во Патепон, каде што слушателот се фаќа за уво и музика од грамофон, палми од лаѓите со коишто продолжуваш, или песни на штитовите, или златниот штит, коло од букви - аински црвеното, ноќите што локаат вино, во кои месечината е блиску до инфекцијата и до запцуениот кочијаш и каде што во прашливиот подрум се случува убиство со давење), ох, емоциите на големите градови!

George Grosz, 1924

За да достигнам до стилот којшто... ја одразува нескриената суровост и немилосрдност на моите објекти, ги проучував драстичните манифестации на уметничкиот нагон. Во писоарите ги копирав фолклористичките цртежи, тие ми изгледаат како најнепосреден израз и најкус превод на силните чувства. Ме поттикнуваа и детските цртежи, поради нивната еднозначност. Така постепено го достигнав тој суров стил што ми беше потребен за пренесување на моите согледувања кои тогаш беа диктирани од апсолутната омраза спрема луѓето.

ERICH HECKEL

Роден на 31. 7. 1883. во Деблин (Саксонија). Еден е од основачите на уметничката група „Мост" - против академизмот и за неконвеционално создавање. По распаѓањето на „Мост" неговите пејсажи, актови и жанр-сцени - под влијание на ван Гог и Мунк - во голема мера се насочени кон Сезановата надградба на сликата. На фронтот каде што заминува како доброволен болничар 1915 се запознава со Бекман и врз еден шатор ја слика славната „Мадона од Остенде" која изгоре во Втората светска војна. Од 1918 до 1944 живее во Берлин, но често патува низ Европа. Стилот го менува во пореалистичен и конструктивистички јасен. 1937 паѓа во немилост на националсоцијалистите, сликите делумно му ги запленуваат, делумно уништуваат, но нема забрана да слика. Од 1949 до 1955 предава уметност во Карлсруе. Умира на 27. 1. 1970.

E Hecks

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Роден на 6. 5. 1880. во Ашафенбург на Мајна, во старо граѓанско семејство. Од малечок зема часови по цртање. Основач на „Мост". Од 1906 прави дрвени скулптури, теписи, ѕидни украси, слика портрети и актови на неговата пријателка „Додо". Од 1910 под влијание на скулптурите од Јужното море и на индиското ѕидно сликарство Ајантас (V-VII век н. е.) почнува да го нагласува волуменот на телата и да применува соседни наместо комплементарни бои. 1911 се сели во Берлин, и под влијание на неговата идна сопруга Ерна Шилинг почнува да слика нов тип витки жени. Од војска е отпуштен 1915 поради нервен слом и неколку години се лекува по разни санаториуми. Лут поради лошите критики 1920 пишува критики за сопственото дело под псевдонимот „Louis de Marsalle". 1931 станува член на Пруската академија на уметност, но 1937 националсоцијалистите го исклучуваат и го прогласуваат за „деартизиран". Тоа дополнително го обесхрабува и наспроти сé поголемите признанија во странство (САД) и после долга болест извршува самоубиство на 15. јуни 1938.

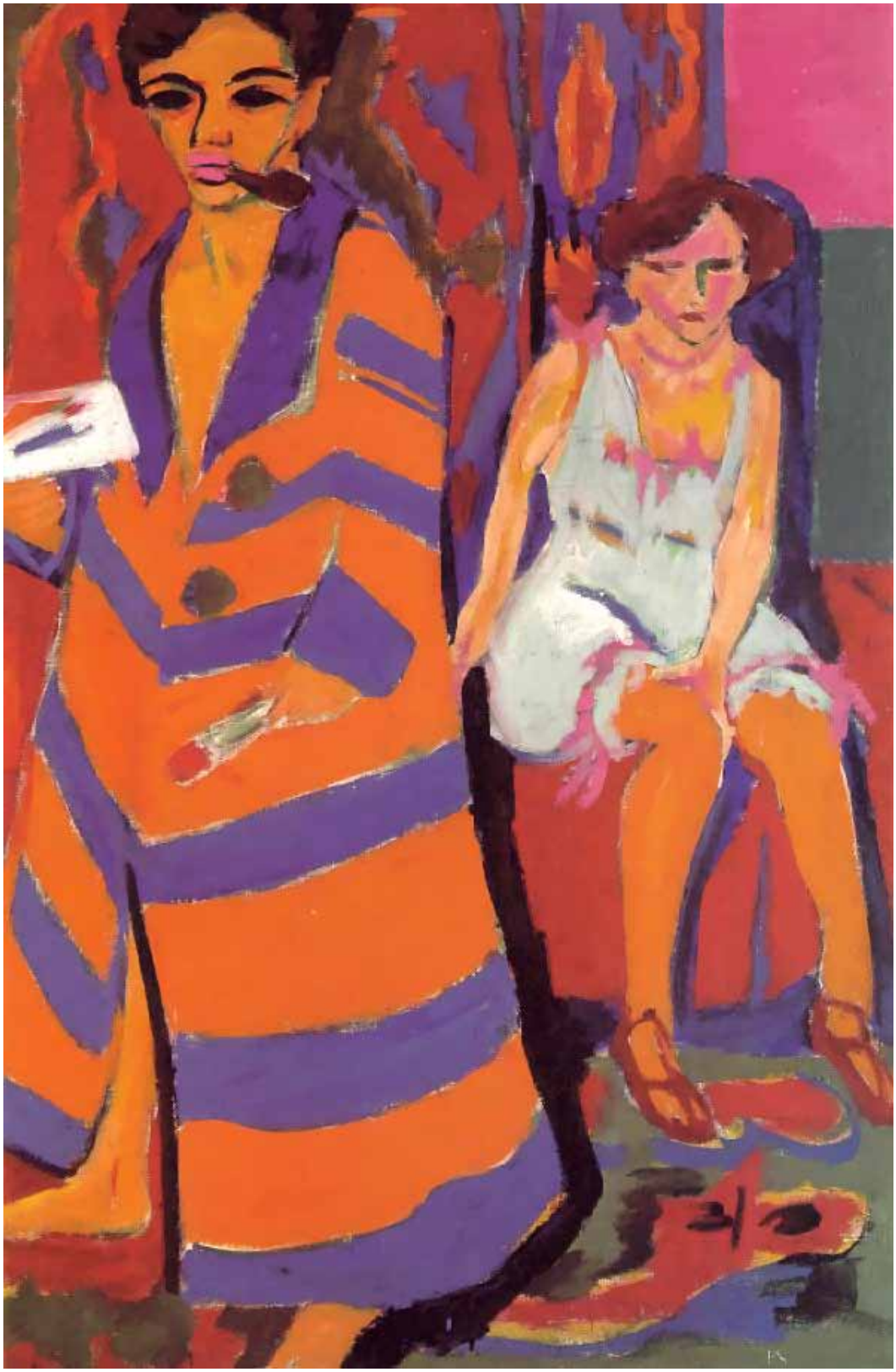
Ernst Ludwig
Kirchner, 1919

Сé повеќе согледувам дека сé треба да се насочи кон тоа во сликата да се дојде до оние форми и бои што ја обликувале првата визија. Севкупната макотрпна работа на сликарот е насочена кон тоа на површина да се извлечат тие точки. Така сигурно, во трагања, настанувала таинствената ремнина кај Рембрант. Дури тогаш потсвеста инстинктивно соработува со техничките средства, на табла доаѓа чистото чувство, а техничките ограничувања стануваат помош, а не пречка. Тогаш по создавањето доаѓа возвишениот мир, а заедно со истоштеноста исполнетоста.

Големата тајна на уметноста е тројна: сон, живот и осознавачка љубов.

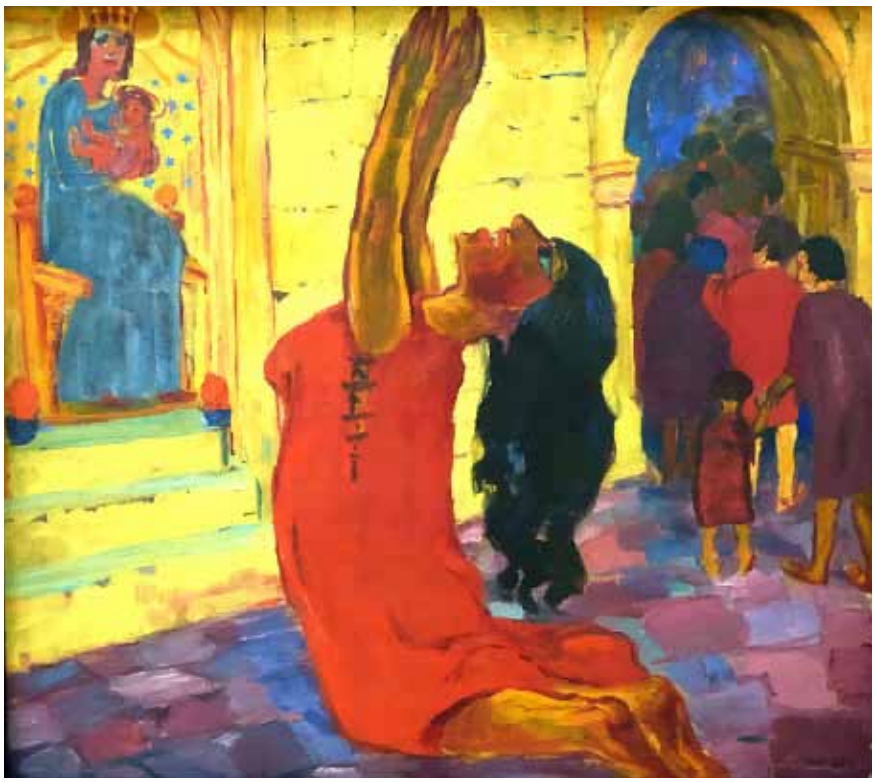
Сонот носи визија, визијата носи доживување што преку духот што сака се обликува во дело. Јас знам дека тајната на сетилната дразба и опипувањето на некое тело и градењето на некое тело од дрво или камен - се потполно исти.

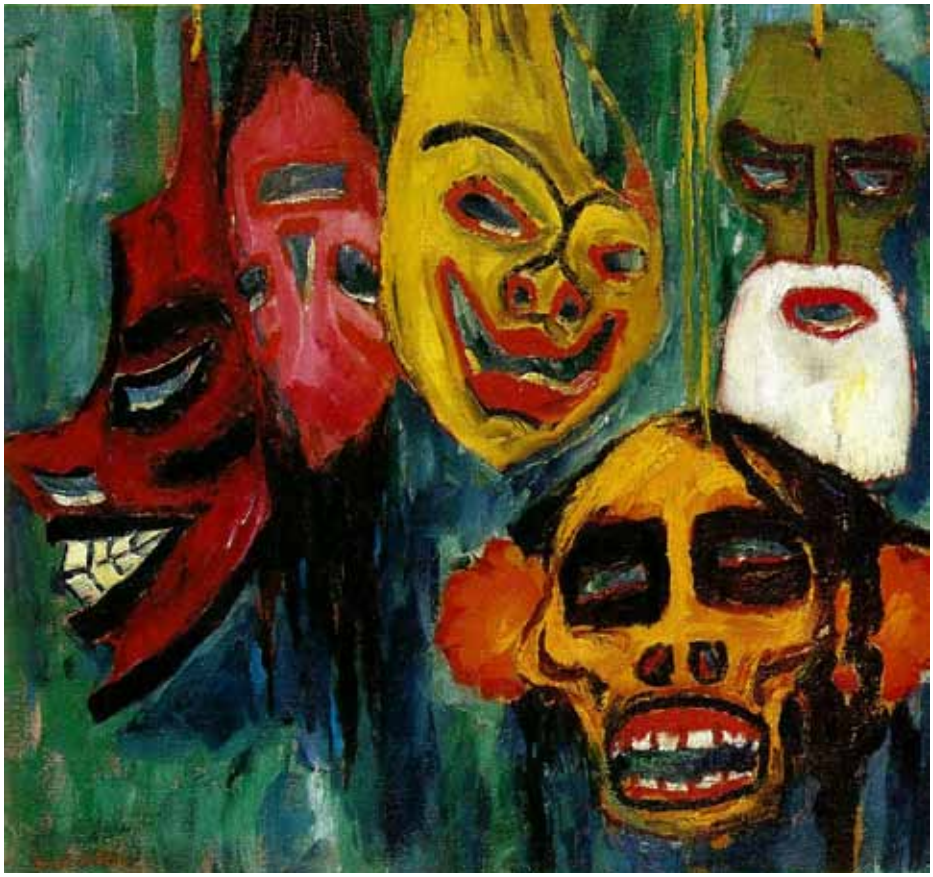
Работев на некоја дрвена ограда којашто порано била испишана со букви на некој натпис. Сега буквите беа раздвоени, така што смислата на натписот веќе не можеше да се одгатне, и тоа беше толку убаво, црвено-зелено, настана сјајна слика, тоа секогаш се случува само од себе, ништо не може да се додаде. Постои нешто таинствено, што се наоѓа зад луѓето и работите и зад рамките и боите, нешто што секогаш одново поврзува со животот и смислата, а тоа е она убавото по коешто трагам.

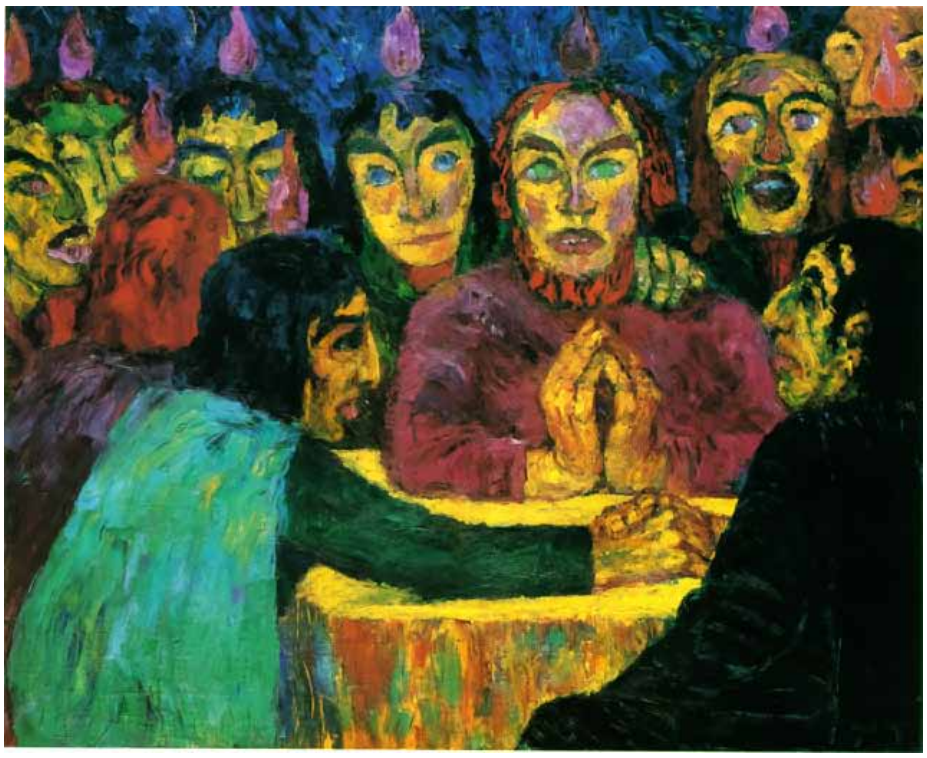


EMIL NOLDE

Роден 1867 во Нолде (северна Шлезија), како син на селани. Учи резбарски занает и прави мебел. 1890 е во Берлин; продава разгледници со гротескни глави на планински масиви, што му овозможува да замине за Минхен во приватна школа за сликарство. 1899 во Париз на Академијата Julien. На него влијаат Мане, Сезан, ван Гог, старите мајстори во Лувр, посебно Тицијан и Гоја. Кратко време, 1906-7 е член на групата „Мост". После едно труење што му го загрозило животот почнува да слика религиозни слики. 1911 го запознава Џемс Енсор чиишто слики на маски вршат врз него, љубител на демони и тролови, трајно влијание. Од 1911 до 1940 зимите ги минува во Берлин, го црта и слика градскиот полусвет; почнува да црта на јапонска хартија. 1913-15 како цртач во една експедиција по Јужното море патува низ Русија, Сибир, Кореја, Нова Гвинеја и води еден вид дневник во цртежи, акварели и масла. Источната мистика и христијанството силно се чувствуваат во неговите дела. Често патува низ Европа, влијанија пред сé од Рембрант и Гоја. И покрај тоа што себе си се смета за „нордиски уметник" и пријател на владеачката идеологија, нацистите и него го прогласуваат за „деартизиран" и му забрануваат да слика. Поради тоа циклусот од околу 1300 мали акварели насликани меѓу 1938-45 го нарекува „Ненасликани слики". Умира на 13. 4. 1956.







ЛОКАЛНА СЦЕНА

ИГОР ТОШЕВСКИ

СИНИША ЦВЕТКОВСКИ

СУЗАНА МИЛЕВСКА

АЛЕКСАНДАР БОШКОВИЌ

Четворица автори во „Локалната сцена”: Игор Тошевски, Сузана Милевска, Александар Бошковиќ и Синиша Цветковски (Т.Б.Трачери-ликовна секција). Иако мошне различни, заедничко за сите четворица е што се родени во почетокот на шеесеттите и што барем формално, секој во својата област, користат еден внимателно изграден и ерудитивен израз („постмодернистички”?! - во своето потпирање на референци, цитати, ироничност, дури ангажираност!?).

Игор Тошевски е уметник којшто беше посебно активен минатата година со серијата изложби обединети во концептот *„Досие 96”*. На „сцената” инаку е присутен најмалку петнаесетина години, најпрво како стрип-цртач, потоа како член на уметничката група „Зеро”, сликар со фино амортизирани „поп-арт” влијанија и најпосле како концептуален уметник.

Сузана Милевска е можеби најмаркантниот ликовен критичар кај нас (од вкупно петте!, но сепак...), а последниве години бележита е и нејзината улога на куратор на неколку интересни уметнички проекти.

Госпоѓицата Милевска, инаку, не́ замоли да го објавиме нејзиниот текст нарачан а потоа одбиен од списанието „Големето стакло”. Со задоволство го правиме тоа, не пропуштајќи да напоменеме дека меѓу неколкуте работи со кои не се согласуваме во текстот, постои една што консензуално ја прифаќаме токму како дел од некаква „маргинска поетика”: „секоја хиерархија во уметноста е релативизирана”. Инаку, самиот текст прилично е обременет со темата хиерархија/институции. Впрочем, просудете самите!

Александар Бошковиќ е човек кој подолго време не престојува во Македонија (докторирал Културна антропологија во Англија), но - можеби како некаква најава за негово враќање во нашата земја? - во Маргина е присутен со еден свој понов текст за „Мултикултуралноста”.

„Уметникот” овојпат претставен само со четири компјутерски колажи (за следните *Маргини* ќе подготвиме негово пообемно претставување) е *Синиша Цветковски*, меѓу другото познат и како член на Т.Б. Трачери и како автор на два одлични стрипа („Капиталижам” и „Рај”) објавени во нашето списание „Лифт”.

ИГОР ТОШЕВСКИ

ДОСИЕ ‘96

Проектот „Досие 96” претставува поврзување на еден актуелен социолошко економски и истовремено идеолошки проблем со еден друг момент кој обично се третира како споредeн: статусот на современиот уметник, уметничкиот чин и културата воопшто во една држава која се наоѓа во период на транзиција: како економска, политичка, така и психичка.

Процесот на транзиција е означен со низа промени од кои приватизацијата како радикален пресврт во општеството изврши најголемо влијание врз социјалните структури во Источна Европа и кај нас. Моето внимание го привлече фактот што многу фабрики во Република Македонија што произведуваат стока за широка потрошувачка, денес фактички се „производители” и на импозантни количини на шкарт.

Се разбира, шкартот (фелер, крш, рефус) е неизбежен без оглед на тоа за какво производство станува збор (па дури и во земјите со најразвиени производни технологии). Меѓутоа, она што укажува на аномалија кај нас е фактот што количините на фелерични производи достигнуваат до 30%, па дури и повеќе, од вкупното производство на одредени претпријатија кои беа или уште се во фаза на трансформација.

Оттаму и претпоставките за можни манипулации со претпријатијата во текот на процесот на приватизација токму преку шкартот земен како крунски доказ при проценката на нивната наводна ниска вредност.

Без да навлегувам во научните и политички расправи околу тоа колку усвоениот начин на приватизација е ефикасен или не, неупотребливите количини на објекти ги гледам и како метафора на еден поинаков вид на вишок - технолошкиот. Масите на лончиња, чинии, парчиња текстил, плочи, стакло, пластика, потсетуваат на толпите отпуштени работници прогласени за „неупотребливи" - субјекти.

Самиот проект „Досие 96" се состои од изборот на неколку стечајни фабрики во различни градови кои беа земени како точки (станици) при патувањата низ Македонија во текот на целата 1996. Имено, концептот се состоеше во тоа да се пронајде шкарт токму од тие фабрики, кој би бил најадекватен ликовен материјал и истиот да се пренесе во изложбениот простор на локалната културна институција.

Изборот на фабрики не беше тежок: јавноста постојано беше „бомбардирана" со вести за штрајкот со глад во „Чик" - Куманово, дваесет и петте загубари, за случајот со „Стакларница" - Скопје... Но соработката со управата (администрацијата, директорите, стечајните управници, а воедно и културните институции) беше неопходна.

Исходот од посетите и преговорите беше различен, и не секогаш позитивен. На пример, во некои од фабриките немаше ниту шкарт поради и онака малото производство. Други фабрики шкартот го продаваа на приватни или градски отпади кои потоа го препродаваат (па дури и мене ми беше понудено да го откупам). Интересен е податокот што претпријатието „Југосуровина" (отпад) и самото е под стечај. Ретки беа тие што шкартот го преработуваат, а некои воопшто не сакаа да соработуваат.

Резултат на успешните преговори беше отстапениот шкарт кој во форма на инсталации го поставив заедно со изборот од фотографии (слајдови) и го прикажав на јавноста.

При конципирањето на презентацијата на целиот овој процес во Музејот на град Скопје го редуцирав материјалот од веќе реализираните поставки и ја изведов четвртата („Стакларница" - Скопје) со што го заокружувам целиот проект.

Така, оваа изложба е збир на фрагменти и обид за реконструкција на оние поставки што ги остварив во успешна соработка со конкретните претпријатија („Порцелан" - Велес, А. Д. „Партизан" - Прилеп, „Киро Фетак" - Куманово) и локалните институции: ликовниот салон при Народниот музеј - Велес, Културниот центар „Марко Цепенков" - Прилеп, Ликовната галерија при Народниот музеј - Куманово (чии простори впрочем и самите, со нивната маргинализирана улога во општествениот живот поради недостиг на финасии или некомпетентност во работењето, наликуваат на фабриките).

Во моите дела и досега беше присутна употребата на ready made предмети кои во контекст на високо развиените општества со супериорна технологија на производство

се логичен уметнички чин. Но, со овој проект всушност го преиспитувам прашањето: Кој чин на уметникот денес, на овие простори, е оправдан (логичен)?

Имајќи го ова во вид, би нагласил дека тежиштето на проектот „Досие 96" е односот УМЕТНОСТ - ЖИВОТ, но тој не нуди решение за проблемите од секојдневната реалност, туку претставува само еден обид за соочување на протагонистите на тоа секојдневие со нивната реалност преку уметничкиот чин и медиум.

Игор Тошевски

Скопје, 1997.

ИНФОРМАТИВЕН РАЗГОВОР:

ИГОР ТОШЕВСКИ

за Маргина разговарал: Г.Н.Ом

Игор, после Станковски и Беди, ти си третиот член од бившата уметничка група „Зеро" што се појавува во Маргина. Кажи ни нешто за времето на „Зеро", за односот „лична креација" - „групна креација", посебно со оглед на тоа што ти и пред „Зеро", во почетокот на осумдесеттите беше член на стрип групата „Туш-лабораторија". Освен тоа заедно со Вулкански неколку месеци работевте на еден за овие прилики необичен проект на „постмодернизам за деца" што се викаше „Призрак против Сенка" и излегуваше во „Наш свет". Лично знам дека заедничката работа често носи мошне деликатни проблеми, а знам и дека ти лично имаш во најмала рака двојни искуства од заедничката работа.

Работата со ЗЕРО за мене претставуваше едно романтично патешествие. Во тој период многу работи ми се случуваа прв пат - првиот мирис на сликарско ателје, запознавањето со Ацо, Пепси, сликарство на голем формат, автостоп до Лондон, првиот џоинт... многу ми беа важни муабетите околу уметноста и филозофијата што често се развлечкуваа до разденување на пусти автобуски станици сред Бит-пазар или Козле. Да не заборавиме на чајџилничката сцена во „Галерија 7" што на посебен начин придонесе во формирањето на една специфична супкултурна арена. Меѓу луѓето во ЗЕРО постоеше еден либерален став кои многумина го толкуваа како несериозност, со исклучок на Владимир Величковски, и Сузана Милевска, тогаш на почетокот на кариерата како критичар, така што во еден момент ни самите не знаевме кој сé е член во ЗЕРО зашто многу ни се приклучуваа неформално (Штур, Ема, Шилјо, Тања, Тони, Џенгис, Балов и др.). Но, тоа се совпаѓаше со општото креативно расположение што доминираше во тоа време. Она што го правевме тогаш, преку изложби, хепенинзи и мурали, беше од голема важност, пред сé за самите нас, но и за јавноста чија потреба од свежина во ликовниот живот беше очигледна.

Можеби една од причините за распаѓањето на групата беше таа што немавме зацртано некаква конкретна цел, во смисла на програма или манифест врз чија основа би се разработила поефикасна стратегија или би се развила автентична знаковност. Сеедно. По куп изложби во земјата и во странство (Бреда, Келн), ЗЕРО исполни една важна функција на нашите простори. Жалам само што, по толку заедничка работа, никој не се сети да издаде каталог или монографија за постоењето на една од поинтересните појави на ликовната и културна сцена кај нас, во осумдесеттите.

Што се однесува за работење во група, тоа носи добри и лоши страни. За мене тогаш, на самиот почеток, заедничката работа ми овозможи да стекнам нови, важни искуства, поддршка и, нормално, помала одговорност (се покриваш со другиот). Таквата работа е добредојдена особено во времиња

на нетолеранција од јавноста кон она што е ново, непознато. Во ЗЕРО долго време бев најмладиот сликар и благодарен сум им на толеранцијата на постарите членови кои, знаеме, сé уште се активни до денес.

Потребата за индивидуалност е сепак посилна така што, навлегувајќи сé повеќе во „подлабоки води", уметникот го чекаат многу маки и што уште не. Но, подобро е тој пат сам да го минеш зашто подоцна си посилен и поцврст. Друго, тука е и внатрешниот импулс кој те тера да работиш на поразличен начин од секој друг.

Соработката е поинаков предизвик. Во неа постои интегрирање на различни ставови, мислења, идеи, а сето тоа преку тимска работа, компромиси, конфликти и договори. Порано соработував често со поединци како Полазаревски, Османли, Прокопиев, па и сега (со Милчо Манчевски). Од таа соработка останаа доста стрипови, песни и изложби. Сепак, претпочитам да работам сам, без присуство на други.

Со Вулкански, колку што ми е познато, соработуваше Еуфорие Скопски, но верувам дека и тој би се согласил со мене по ова прашање.

Сега повторно работиш „групно", правиш сториборд за новиот филм на Милчо Манчевски. Кажи ни нешто за најновово искуство, за твојот неодамнешен престој во Њујорк, можеби за односот меѓу филмот, сликарството и стрипот, коишто се - т.е. токму нивните соодноси и динамика - можеби некакви клучни точки во твојот („уметнички") светоглед?

Искуството со стрипот добро ми доаѓа кога работам на филм, како *storyboard artist*. Но, првин, би рекол дека ова не го подразбирам како групна работа, туку повеќе како соработка или помош. Во холивудската шема се ангажирани тимови специјалисти по сешто, но едно што разбрав е дека често оној чиј последен збор се слуша не е режисерот, ниту сценаристот - туку продуцентот. А тука се и тие борби околу решавањето на судбината на еден конкретен филм. Во работата со Милчо, кој е поборник на авторскиот филм (фала богу), учам купишта работи и признавам дека овој медиум ми влегува под кожа - од аспект на неговото креирање. Филмот е уметност што секогаш сум ја сакал (ако е воопшто уметност) затоа што поседува една сопствена граматика, комплексна и возбудлива.

Ми се чини - барем колку што мојата скудна визура досега - дека ти си веројатно најчувствителниот македонски уметник на турбуленциите меѓу она што се нарекува „поп" и „уметност". И твојот последен проект на некој начин е засегнат од некакви широки општествени случувања, и дури може да се каже дека е „ангажиран", во најпозитивната смисла на тој збор.

Морам да редефинирам некои поставки во прашањето. Дискутабилно е колку поп-артот постои кај нас. Имено, бидејќи производствените односи ни се на многу ниско ниво и затоа што ова

општество не е докрај масовно потрошувачко (а поп-артот настана токму поради овие причини), „популарното" тука е од посебен тип. Патем, тоа важи и за терминот „андерграунд" (кој многумина често погрешно го поврзуваат со култот кон дрогата кај нас), кој не постои во вистинска смисла ако го прифатиме мислењето дека целата држава ни е „андерграунд" (колапс на стопанскиот, па и на правниот систем).

Ако ДОСИЕ '96 е ангажирано дело, тогаш тоа е поради тоа што се занимава со вакви прашања. Во тој правец се упатив уште во текот на 80-тите кога создавав колажи и асамблажи од предмети пронајдени по скопските улици, тавани, подруми. Овојпат слично постапив со шкартот од стечајните фабрики низ Македонија но, на еден посебен начин. Проектот, кој е процес, опфаќа многу други актуелни прашања, па и такви кои навидум не се. На пример, го поставува прашањето на уметничкиот објект (или производ) во една средина која неспоредливо се разликува од западниот контекст, во кој тој ист објект егзистира и е сфатен. Тука се подразбира прашањето на традицијата, но и улогата на современата уметност во социјалните сфери денес. Фелерот за мене е достоен *ready-made* кој е преполн со метафори и значења. Тој предмет „вреска" со содржина. Од друга страна, тоа е причината поради која решавам да го изложувам соголен и суров, без интервенции. Тоа е можеби нашиот поп-арт, колку несмасен да ни се чини. Но сличноста со поп-артот како начин на мислење е и во пристапот. Во прифаќањето на поп-сликарот, во време на површност, механика и шарени амбалажи, се состои неговата моќ и значење на таа уметност. Тоа се обидувам да го постигнам со ДОСИЕ. Згора на тоа, се преиспитува и нашиот сопствен однос кон уметноста денес. Една анегдота: во текот на истражувањата, побарав информации од Стопанската комора во врска со конкретните случаи на стечај (банкрот). Се разбира, морав да им го претставам концептот на проектот... Сепак, ме откачија, но интересно беше кога лицето што ме дотурка до вратата ме посоветува: „Овој проект не ни се допаѓа. Зошто се занимаваш со ЛОШИТЕ аспекти во нашето општество? Занимавај се со нешто УБАВО." Верувај, да можев тоа да го снимам на лента, немаше да има потреба да продолжам да трчам по дваесетина распаднати фабрики во Битола, Прилеп, Куманово итн., зашто тоа ќе беше сосем доволно за да се оствари изложбата. До бога, па токму тоа беше смислата за целиот труд!

Состојбата во државава кога станува збор за уметноста е катастрофална. Ги нема веќе ни оние ситни бакшиш-пари, интерес за било што малку пософистицирано скоро и да не постои, како впрочем ни никулци од некаков културен пазар. Од друга страна, не ли е сето тоа, парадоксално, добро!? Како некакво тотално прочистување, аскеза речиси, при што почисто ќе се лоцираат оние пар ентузијасти („фрикови, особењаци, откачени") коишто се токму некакви столбови на духовност на оваа инаку моронска социјална градба?

Ако состојбата е толку лоша, како што велиш, тогаш не гледам како тоа би можело да биде добро за уметникот. Мое мислење е дека ентузијазмот не е доволно силен фактор со кој би можело да се променат состојбите (доколку треба, се разбира). Лично мене ми е преку глава од ентузијазам кога не постои конкретно разработена и спроведена акција. Од таквото „тотално прочистување" не

гледам голема корист, бидејќи изолираноста на тие поединци не може да придонесе за размена на жива информација и комуникација во идеи.

Но, ситуацијата, колку што не е розова, не е ни толку црна. На слични маки се жалат и други уметници и творци од земји кои обично важат за „толерантни" и „еманципирани" во поглед на културата. Кај нас е забележлив извесен подем во културната сфера: поголем број активни луѓе, различни типови мислења... Квантитет сигурно постои. Останува, си велам, единствено да се дејствува во постојните услови, кој колку знае и умее. Без изговори и - без престан.

Ќе се надоврзам на претходното прашање. На неколкуте фотокопирани листови од каталогот на твојот последен проект „Досие '96" пишува дека спонзори се две Министерства и Сорос центарот. Од друга страна, велам, наместо фин каталог - кога веќе се споменуваат оние ретките во државава што имаат пари - се соочуваме со фотокопирани листови. Не ли мислиш дека од последниот пат кога ти лично направи тешко објаснива „фрка" околу едно скромно Темплум-книгиче во кое беа собрани твои графички трудови, фрка - барем колку што јас сфатив од таа тогашна небулозна ситуација - поврзана со твоето чувство за моќ, правда, односи спонзори-уметник итн. - не ли мислиш, повторувам, дека твоите „чувства" еволуирале и дека денес прилично комотно дозволуваш да рекламираш одредени буџети? Широко, како „уметникот" да се постави кон тие што даваат пари?

По ред. Прво за фотокопиите - тоа не е официјалниот каталог на изложбата туку е прес-леток. Вистинскиот каталог во моментов се наоѓа во печат а причината за тоа е што сакавме последната поставка да биде фотографирана и влезена во него. Делото е, како што знаеш, концептуално, а документацијата - неопходна. Промоцијата се очекува во текот на месецов во МГС. Значи - стрпливост!

Вториот дел од прашањето е поврзан посредно со две скорешни актуелни теми дискутирани во Парламентот: законот за авторските права и прашањето околу ослободувањето на културните дејности од давачки... Но, прво за случајот „Темплум": претпоставувам дека говориш за една публикација од 1993 во која се објавени мои стрипови, цртежи и графики, без моја желба и знаење, под наслов *Love, Girls & Fast Cars*, заедно со поговор (потпишан со псевдоним). Како што реков, тоа „книгиче" беше издадено без моја согласност и затоа се повикав на моите авторски права преку Авторската агенција (впрочем, тие добиваат провизија за секој мој хонорар) со што, сметам, случајот е затворен.

Всушност, не се согласувам со објавување и дистрибуција на авторски трудови без овластување зашто, мислам дека со ова не се постигнува ништо особено, а и нам не ни оди во прилог, како публика. Непочитувањето на правата за заштита од плагијаторство, фалсификат, недозволена дистрибуција и печалење на сметка на еден писател, музичар, артист, режисер или сликар значи непочитување на тој автор и на неговото дело. Кај нас, тоа е „добар ден": од печат до дистрибуција

- се́ е можно! Не станува збор за покажување моќ, туку за џентлментски договор што треба да се почитува, дури и ако не постои закон!

Спонзорството, од друга страна, е интересен проблем. Да потсетам, културата не е ослободена од данок, а на приватниот сектор не му оди во прилог да ги дава парите без интерес. Многумина во оваа област се снаоѓаат како што знаат и умеат. Институтот Сорос е една опција, но повторно, со ограничувања (постојат определени критериуми според кои се доделуваат средствата). Но, не мислам дека спонзорирањето од ваквите институции (Министерство за култура, Сорос) е проблематично за уметникот. Впрочем, тие постојат токму за него и мој личен избор е дали ќе барам пари од нив, и кога. Да, важен е вистинскиот момент кога таквата помош треба да се искористи. Но, „големите" буџети не се толку големи колку што мислиме. Второ, Министерството (за култура) некогаш одобрува средства, а некогаш не (како во последниве години). Но, човек треба да се обиде, па и на други места. Како што знаеш, Министерството за внатрешни работи има обичај да спонзорира концерти (Џез фестивалот) како и да откупува уметнички дела. Затоа им се обратив, и добив потврден одговор.

Да се разбереме, ни утре, тврдам, не би се двоумел да побарам средства, да речеме, од Министерството за сообраќај и врски ако дознаам дека се расположени да дадат некој денар за изложба или каталог. Доколку финансиерот (продуцентот) не ми се меша во концептот и изведбата на делото што го изложувам, сметам дека секој е во добивка.

Ќе го речам и тоа дека во нашето, како и во секое друго општество, има многу парадокси. Би го спомнал германскиот уметник Ханс Хаке (добитник на наградата за национален павилјон на минатото Венециско биенале), кој го посветил својот опус на константно разоткривање на врската меѓу уметноста и капиталот. Конкретно, Хаке, преку истражувања и изложби, води крвава битка со мега-компаниите како Калвин Клајн, Мерцедес Бенц и Филип Морис, кои во последно време се и покровители на грандиозни уметнички проекти и изложби по светот, дури и колекционери на дела од современата уметност. Но, Хаке, преку своите дела и проекти ни ја разоткрива и вистината дека истите тие корпорации се истовремено покровители на Кју-клукс-кланот, на националсоцијалистички групи и спонзори на производители на оружје (што се продава каде-не). Тоа е ангажиран пристап со кој авторот ни укажува кон што би можела да се стреми денешната уметност.

Кај нас, да се вратам, ситуацијата е сосем поинаква. Ќе го земам примерот со МТВ. Како единствен јавен ТВ-медиум, за оваа куќа постои распространето мислење дека е херметична и конзервативна, и дека опстојува како полумртва институција. Но, истата МТВ, меѓу другото, се занимава со продукција на видео-арт, медиум настанат токму поради својата демократска природа и функција. Ќе речам само дека овој начин на пласирање на таквата уметност е подобар отколку ништо. Значи, станува збор за специфичен контекст во кој се наоѓаме денес, тука, па и со тоа начинот на дејствувањето е условен од дадените рамки.

Бидејќи „случајно” го знам „случајот” со твојата книгичка „Love Girls & Fast Cars”, која ја приреди Abbe Buzoni, можам само да изразам апсолутно несогласување со твојата верзија на работите. Имено, според она што јас го знам, не станува збор за „кршење на авторски права” туку за обично приватно недоразбирање во коешто твојата суета навлегла во некои ирационални или деструктивни сфери. Бидејќи не гледам никаква логика во тоа тој твој некогашен близок пријател да врши „пиратерија” врз твоето дело! Зошто би го правел тоа!?

Како автор, имам исклучиво право да решам дали некоја книга со мои трудови ќе биде објавена или не.

Се согласувам, но приказната сепак беше малку покомплицирана. Како и да е, на крај, ќе те замолам - земајќи го предвид твоето веќе прилично респектибилно искуство во разни „модуси на преживување”, а освен тоа и доследноста и „искреноста” (што и да значи тоа!) на твоето творештво - да промрмориш пар зборови за помладите читатели на Маргина на коишто толку очајно во ова распад-време им требаат поавтентични културни херои и што помалку демагошки стратешки визии.

Дрн-дрн... Не се сметам за многу доследен, освен во мојата недоследност. Правам многу грешки, па од таа позиција не се сметам за компетентен да давам совети или формули никому. Она што го знам е дека не ни се потребни херои, ниту изолирани ентузијасти, ниту пак лидери.

Затоа: „Работа, работа...” (Ворхол), „Избегнувајте колективитети” (Марсел Дишан), „Доброто и лошото се минливи. Важно е да не правиш лошо” (Конфучие)...

Еден предлог! Проверете ги своите креативни можности: исечете го ова интервју на парчиња и направете дадаистичка проза! Се надевам дека „Маргина” ќе ви ја објави.

Скопје, мај ‘97

Роден 1963 во Скопје, Македонија

Дипломирал 1988 графика на Ликовната академија во Хелсинки, Финска.

Адреса: Брадфордска 1 1/7 91000 Скопје, Р. Македонија

Самостојни изложби

1990 - Хелсинки, *Akateeminen Kirjakauppa* - Скопје, Дом на млади „25 Мај”(со З. Трајковски)

1994 - Скопје, Галерија Мијачки Зографи

- Скопје, Музеј на град Скопје

1995 - Скопје, МКЦ, Синтезис

1996 - Скопје, КИЦ, Преместувања

- Велес, Ликовен салон, ДОСИЕ 96

- Прилеп, Центар за култура „Марко Цепенков, ДОСИЕ 96

- Куманово, Уметничка галерија, ДОСИЕ 96

1997 - Скопје, Музеј на град Скопје, Досие 96

Групни изложби

1990 - Келн, Институт за источно европска уметност, Група ЗЕРО

- Скопје, Музеј на Македонија, ШАКТИ, Група ЗЕРО

1994 - Скопје, ДЛУМ, Годишна изложба на графики

- Скопје, ДЛУМ, Годишна изложба на цртежи

- Скопје, Image Box, Годишна изложба на Сорос Центарот за современи уметности

1995 - Скопје, Културен центар Ко-Ра

- Скопје, ДЛУМ, Годишна изложба на цртежи

- Скопје, Чифте Амам

- Скопје, Музеј на современата уметност, 9 1/2, Антологија на современата македонска уметност

СУЗАНА МИЛЕВСКА

НЕЈЗИНОТО ВИСОЧЕСТВО: СЦЕНАТА

Прашањето што произлегува од обидот да се дефинира што е актуелно на македонската ликовна сцена е дали таа воопшто постои или, малку иронично поставено, дали таа не е повеќе театарска (со свои режисери, сценаристи, актери, статисти, суфлери, шминкери, реквизитери и слично) отколку ликовна.

Што е она што всушност недостасува во оваа културна средина за да може со право да се зборува за една структурирана ликовна сцена, а тоа да не звучи претенциозно, „нашминкано" според нашите идеализирани претстави за себе? За да се одговори на ова прашање, а да се избегне стапицата и овој обид да звучи претенциозно и површно, потребно е овој текст да се ограничи само на неколку аспекти, со нужна дистанца од секаков дефинитивен заклучок и со свест дека лоцирањето на проблемите не претставува и нивно решавање.

Првата препрека во можноста за оформување на прецизно нијансирање на различните појави во областа на ликовната уметност и нивното паралелно и организирано поткрепување и спротиставување би било отсуството на јасно дефинирана и организирана комерцијална ликовна сцена. Под оваа условно скована синтагма би се подразбрала развиена мрежа од уметнички менаџери, приватни галеристи и колекционери, индивидуални купувачи, институционализирани откупи (поради даночни олеснувања дефинирани со закон), специјализирани рекламни агенции и комерцијализирани списанија и каталози.

Овој предуслов е споменат како прв бидејќи со постоењето на ваквата јасна издвоеност на она што е со оформена пазарна цена се овозможува едно пошироко поле за слободна манипулација на институциите во чија програма не е дилерството, т.е. директното манипулирање со употребната вредност на уметничките дела. Тоа не значи дека таа вредност ја немаат и делата кои се изложуваат во националните галерии и музеи туку напротив, само остава повеќе простор за влијаење на овие институции врз пазарната вредност на тие исти дела, но индиректно, преку претходно дефинирање на критериумите со лансирање на специфични вредности кои комерцијализираната сцена допрва треба да ги прифати.

Вака издвоени, комерцијалните од порадикалните ставови за уметноста ќе овозможат една интерна битка која ќе се одвива во дијалектичката релација меѓу уметничките и комерцијалните вредности на уметничкото дело. Во ваквата битка секако е вклучена и потребата од меѓусебна соработка меѓу овие два, всушност само навидум спротиставени,

аспекта на ликовната уметност. Едно врвно уметничко дело е истовремено и најкомерцијално, но само ако има адекватна презентација и интерпретација.

За жал, кај нас тоа во овој момент не е случај што се должи токму на фактот што институционалната изложбена дејност не е јасно издвоена од комерцијализираниот пласман на делата и тоа не само поради тоа што нема доволно приватен капитал, а и тој што постои не е стратешки насочуван кон вложување во ликовната уметност, туку и поради тоа што и најелитните институции презентираат дела чии комерцијални вредности се поголеми од уметничките. Дека вакви дела воопшто постојат звучи парадоксално, но тоа очигледно е можно кога станува збор за ваква парадоксална ситуација и на пошироко рамниште.

Во ваквиот конфузен и хаотичен однос на институциите кои постојат токму за да го регулираат социјалниот и културниот статус не само на уметничкото дело туку и на самиот уметник, најмногу губи уметникот. Тој и самиот не знае каде припаѓа според квалитетот на своите творби, дали да прифати да биде на список на некој ад хоц приватен галерист кој работи на ситно и на црно (приватните галеристи во Македонија нужно се детерминирани во својата работа од нерегулираниот даночен систем, поточно на сé уште нерегулираните даночни олеснувања за вложување во откуп на уметнички дела) или да очекува некое општествено признание и државен откуп. И двете алтернативи имаат слични, минимални финансиски ефекти, но најчудно е што не постои реална врска меѓу првите и вторите институции.

Исто така важна улога би одиграло и институционализирањето на еден друг вид финансиска поткрепа на уметничките облици кои по самата своја природа не можат да бидат комерцијализирани (инсталациите, перформансите, видео артот), а тоа е јавната нарачка (публиц цоммиссион). Нарачката е единствениот начин на кој може да се стимулира финансиски неисплативата уметност на авторите кои доаѓаат во апсурдни ситуации: кога се етаблирани и ценети, а тоа нема никаков финансиски ефект туку напротив, тие постојано вложуваат во своите проекти кои често се поскапи од конвенционалното сликарство, а не се од продажен карактер.

Вториот предуслов за третирањето на една ликовна сцена како регулирана,со јасна структура на односите на нејзините експоненти, би било постоењето на теориска заднина. Теорискиот инструментариум и дискурс би требало да егзистира напоредно со појавата на различни тенденции, поточно би ги антиципирал, лансирал, интерпретирал и синтетизирал оние клучни авторски исчекори.

Секако, не може да се зборува за отсуство на континуирана критичка мисла, ликовната критика има свои долгогодишни истрајни творци, но она што изостанува е континуиран медиум на ликовната критика и теорија. Осудена на добрата волја на уредниците во

дневните и неделните изданија, но и периодичните списанија, ликовната критика е третирана како нешто спорадично и најзаобиколливо. Простор пак за некои поопсежни теориски дискусии и полемики скоро и да нема, а фактот дека списанието што го нарача овој текст е единствено од овој вид, а во текот на своите две години од постоењето издало само три броја зборува за споменатиот дисконтинуитет.

За да може во еден ваков текст да се зборува за актуелната ликовна сцена во Македонија, нужно се потребни некои веќе претходни теориски дистинкции на спротивставените тенденции и поетики кон кои во еден ваков текст би можело да се преземе став, било да се критикува или да се потврдува. Во отсуството на такви претходни теориски одредби на критичко судирање на различните уметнички концепти и поетики, секој таков обид може да изгледа преамбициозен.

Фактот дека досега се објавени само две книги со ваква цел („Ликовен меѓупростор" од Владимир Величковски и „Статес оф Цхангес" од Небојша Вилиќ) зборува за недоволен интерес за согледувањето на меѓусебната релација на одредените тенденции и институциите што нив ги поткрепиле (или не ги поткрепиле) што исто игра улога за ориентирање на една ликовна сцена.

Третиот предуслов за третирањето на ликовниот живот во Македонија како сцена е постоењето на меѓународни „ѕвезди", уметници кои би биле исто толку познати надвор од нашите граници колку и во својата локална средина, кои би биле поканувани од организаторите на големите светски изложби на сметка на организаторот (а не на државата) и за кои би пишувале странските списанија (не по нарачка).

Отсуството на овој фактор е повеќе резултат на отсуството на двата претходни бидејќи тоа само потврдува едно отсуство на подалекусежна стратегија на интересите на македонската култура, која стратегија би се рефлектирала врз регулирањето на сите претходни проблеми, а би водела и кон пласирање на неколку имиња надвор од овие простори со јасна претстава каде, зошто, кога и како тие треба да се пласираат. Ова е можно само со регулирана соработка меѓу институциите кои се финансирани со цел да ја афирмираат македонската ликовна уметност и со една нивна стратешки ориентирана програма.

И покрај амбивалентниот тон во кој е пишуван овој текст може да се насети главниот парадокс: дека ликовниот живот во Македонија е разновиден и богат со нови појави, но дека тој сé уште не е структуриран на ниво на ликовна сцена во вистинското значење на зборот.

Најдобар пример за овој парадокс е поставувањето на изложбата „9 и1/2" во Музејот на современата уметност во Скопје во 1995 година. Тој проект имаше за цел токму

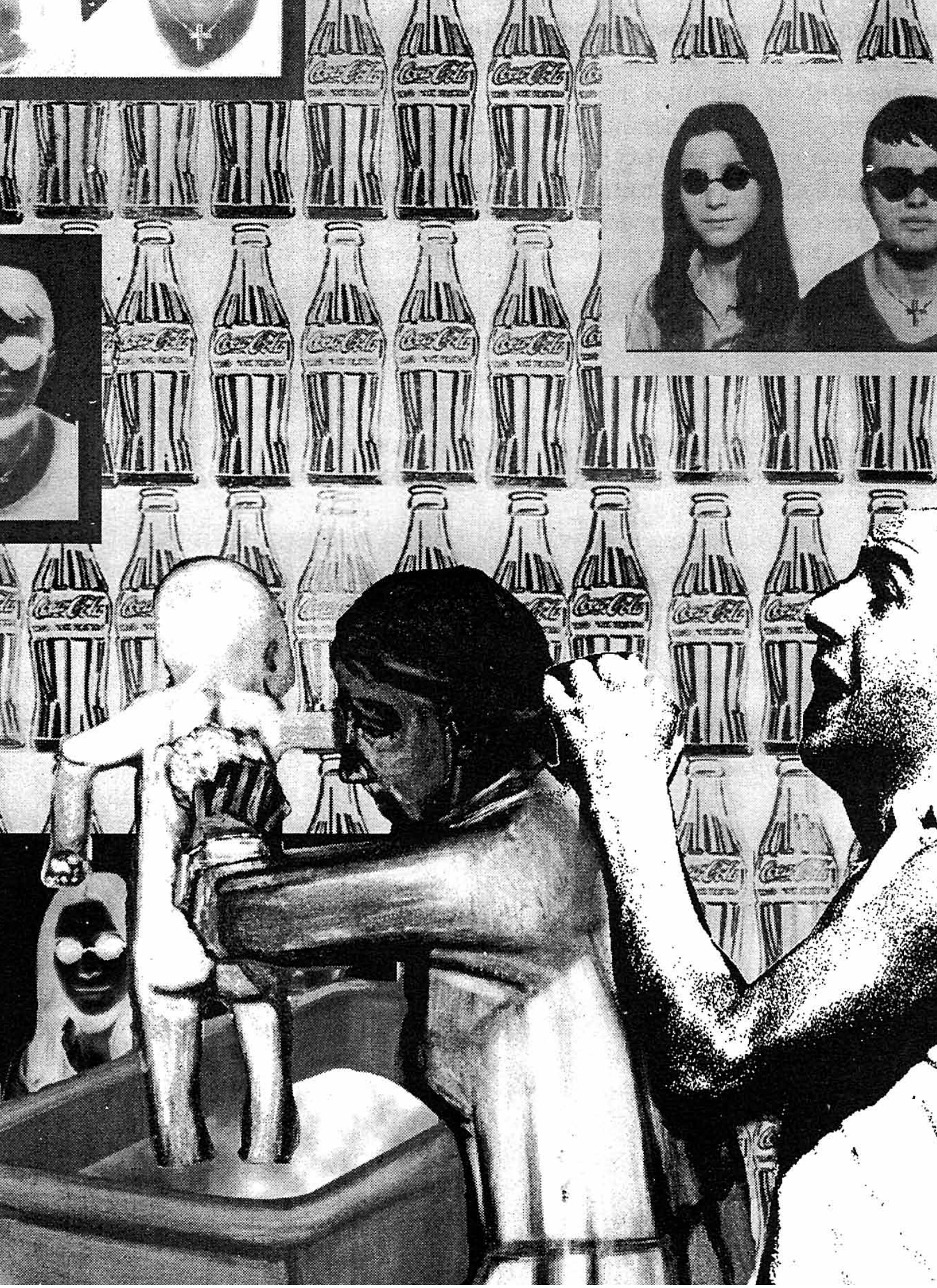
едно мапирање на најновите појави и тенденции во современото ликовно творештво. Одбраните автори беа од различни провениенции и определби, медиумски делата дивергираа од слики, објекти, скулптури, сликарски и скулптурни инсталации, видео инсталации, перформанс, графика... Се разбира, ваквата мултимедијалност на изложбата произлезе од реалната состојба и интересот на уметниците.

Она што го открива парадоксот на оваа изложба, а оди во прилог на тезата за отсуство на дефинирана ликовна стратегија и структурирана сцена е фактот дека и по цела година од реализирањето на овој проект (куратор Зоран Петровски) не се појави каталог во кој авторот ќе ги инерпретира веќе лоцираните проблеми и новонастанати поетики, како едно теориско согледување на конфронтираните ликовни јазици - оваа изложба, навистина непотполна, сепак беше еден од најопсежните обиди за презентирање на уметничкото современие во Македонија и понуди доволно материјал за едно такво согледување.

Од сосем поинаков карактер се изложбите на Сорос центарот за современи уметности („Кутија со слики" и ЦД Ромот „Икона на сребро"). Тие ја покажуваат токму можноста за делување на принципот на нарачка и на овие простори - продукцијата на делото за нашите автори е често непремостлив финансиски проблем. Така, овој Центар со својата активност (директор и куратор на двата проекти Небојша Вилиќ) директно влијае врз понатамошната промена во ликовните определби на авторите. Промовирањето на апликацијата на новата технологија како основна стратегија веќе има своја рефлексија врз помладите автори.

Во овој текст не се споменати имињата на ликовните автори кои активно творат и го претставуваат потенцијалот на ликовната сцена во Македонија од едноставна причина што тоа подразбира опсежно образложување на нивното место во таа структура, а јасно е дека во текстот се евидентира отсуството на една таква структура. Терминот ликовна сцена ионака е повеќе од социјална и културолошка природа отколку носител на некои креативни определби: јасно е дека неа, поуспешно или понеуспешно, можат да ја оформуваат само институциите, а не индивидуалните поетики. Таа зависи од одредената интерпретација и заложба на една институција за форсирање на избраниот уметник и тенденција.

Затоа, можеби поупатно ќе биде само репродуцирањето на неколку проекти кои и онака се реализирани надвор од било која институција, па не би ни влегле во некоја потенцијална, новодефинирана ликовна агенда. Тоа истовремено би значело и амбивалентно прифаќање на една артикулирана скепса околу потребата од ликовна сцена воопшто во време кога секаква хиерархија во уметноста е релативизирана.



Синиша Цветковски: Дел од серијата „Добро ми дојдовте, мили гости!" (компјутерска монтажа)

АЛЕКСАНДАР БОШКОВИЌ

МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТА И КРАЈОТ НА ИСТОРИЈАТА[1]

0. Воведна напомена: „It's the end of the world as we know it"[2]

Расправите за мултикултуралноста и за „крајот на историјата" сé повеќе се во фокусот на вниманието на луѓето што се обидуваат да ги разберат современите движења во светот. Од една страна, феноменот на мешање и преплетување на различни култури изгледа како нешто потполно спротивставено на реакциите на другите култури што вклучуваат војна, разорување и обиди за потполно истребување на други етнички групи („народи"), како во случаите на бивша Југославија, Шри Ланка или Руанда. Од друга страна, постои мислење дека сето тоа што последниве години се случува во светот, всушност го означува „крајот на историјата", или барем крајот на онаа историја што денес ја познаваме. Мојата основна цел во овој краток текст е да ги изложам точките на преплетување и интеракција меѓу поимиве, како и да ги појаснам термините за коишто (често без многу размислување) се расправа. Ќе почнам од најопштиот поим, „култура", за постепено да стигнам до подрачјата во коишто мултикултуралноста се преплетува со една нова, интерактивна или виртуелна, историја. Иако можностите што ги отвора развојот на современите комуникациски технологии сé уште во потполност не се истражени, веќе сега знаеме доволно за да можеме да тврдиме дека онаа универзална, глобална слика на светот (со одредена култура или низа култури што доминираат) му припаѓа на минатото. Ова преместување на нешто што било прифаќано како важечко објаснување на „другите" и „другоста" едновремено плаши и збунува. Меѓутоа, мислам дека се работи за процеси кон коишто треба да се пристапи со отворен ум и без предрасуди. Ако поради ништо друго, барем поради тоа што овие процеси се иреверзибилни.

1. „КУЛТУРА"

Ова е еден од изразите за којшто мнозинството луѓе мислат дека „знаат" што значи. Се разбира, доколку би прашале десетина луѓе да ви одговорат на прашањето „Што е култура?", веројатно би добиле десетина различни одговори. Станува збор за поим кој многупати е дефиниран на различни начини. Одредени дисциплини (културната и социјалната антропологија, на пример) своето постоење во голема мера им го должат на обидите поимот култура адекватно да се дефинира. Некои други дисциплини, пред сé она што во англосаксонските академски кругови се мисли под поимот cultural studies, своето постоење го должат на неможноста од адекватно дефинирање на „културата". Од

аголот на социјалната антропологија, денес се смета дека не постои една дефиниција што би била прифатлива за повеќето стручњаци.[3]

Еден од начините сепак да му се пристапи на овој поим, е на „културата" да се гледа како на нешто што само по себе е хетерогено, и што на некој начин бара различни толкувања и различни интерпретации. За таа цел овде ќе го следам начинот на аргументација даден од Умберто Еко.

Во најгруби црти, и со многу воопштувања, вели Еко, „културата" е нешто што само по себе е различно (одвоено) од секојдневните практични активности, како и од истражувачките подрачја какви што се политиката, економијата, или науката. На тој начин посматрана, културата

привилегира формирање на вкус во естетска смисла, се разбира, според стандардите на владеачката класа (Бетовен е култура, додека слушањето на пијаници што пејат не е - освен ако не станува збор за етнолошко истражување, носталгија, или за снобовско истражување на кичот) (...) Поради класата, приходите и вродените способности, таа не е достапна секому. Таа е знак на дистинкција. (Еко 1994: 117-118)[4]

Затоа „културните" рубрики во весниците и списанијата се одвоени од рубриките што се однесуваат на политиката, општеството, или стопанството. Во друга смисла, „културата" може да се одреди како состојба на интелектуална супериорност во однос на незнаењето на масата. Така посматрана, „културата" не е нешто што нужно се врзува за хуманистичките дисциплини, па според тоа

менаџерот во банка и цариникот во подеднаква мера се културни луѓе (...) Во краен случај, културата претставува поседување на знаења во секоја смисла (...) Во демократските аспекти, ова дава аргумент за дифузија на културата меѓу пониските општествени слоеви. Но ова се случува токму поради тоа што практичното и физичкото (мануелно) знаење се исклучени од овој концепт. Авто-механичарот не е културен човек (...) Според тоа, идејата за култура подразбира и одредена мера на здодевност како нужен предуслов за развој на културата. (Еко 1994: 118)

Конечно, под „антрополошка дефиниција" се подразбираат „институциите, митовите, обредите, законите, верувањата, кодификуваното секојдневно однесување, системите на вредности и материјалните техники создадени од групи човечки суштества".[5] Во оваа смисла, културата не мора нужно да биде експлицитна, ниту да подразбира вредносни судови. Од друга страна, културите што го немаат трауматичното искуство на средба со други, различни култури, не се идентификуваат себеси како одредена култура, туку својата култура едноставно ја проектираат како модел за целото човештво и за сите други култури.

Токму во оваа смисла, одредени култури се воспоставиле како доминантни во однос на други. Ова воспоставување посебно е изразено во периодот од 16-иот век, со колонијалната експанзија што му овозможи на еден (западен) културен образец да им се наметне на другите (култури, народи, цивилизации) и да се обиде својот (западен) начин на гледање на работите да го прикаже како единствено вреден и единствено разумен начин на толкување на светот. Се разбира, овој чин на насилна хомогенизација (подведување на сето постоечко под универзалниот западен систем на вредност) од самиот почеток (значи, од 16-иот и 17-иот век) произведуваше различни контра-реакции. Акултурацијата спаѓа меѓу најбенигните, додека многубројните војни се пример за радикални контра-реакции. Последниве децении реакциите на (стварната или привидна) премоќ на западот и западниот систем на вредности се изразени на планот на теориското осмислување на светот во којшто живееме. Сé повеќе се разгледуваат бројните можни насоки во коишто тој истиот „свет во којшто живееме" се движи на крајот на вториот милениум.

Еден од начините на коишто овие реакции можат да се посматраат е и „судирот" на теориските движења кои понекогаш се означуваат со имињата „модернизам" (како „заштитен знак" на колонизацијата, хомогенизацијата и универзализацијата) и „постмодернизам" (како отклон од модернизмот и обид за укинување на секоја хомогенизација и универзализација). Овие реакции можат да се толкуваат и како она што американскиот филозоф Ричард Рорти го нарекува „постапна" (edifying) процедура на стекнување сознанија.[6] Ова е процедура којашто подразбира недоверливост спрема тврдењата дека некој секогаш е во право, недоверливост спрема универзалната логика, процедура што е отворена за релативизмот и скептицизмот, која е ситуационистичка и субјективна, и којашто константно ги преиспитува и сопствените премиси. Оваа процедура и нејзините импликации на добар начин ги сосредоточи историчарот Зигмунт Бауман:

Во споредба со ова, модернизмот никогаш не поставал слични прашања за универзалната заснованост на својот статус. Хиерархијата на вредности што на светот му ја наметна и ја одржуваше северозападниот дел на европскиот полуостров беше толку цврста, и подржувана од сили што биле толку моќни, што во текот на неколку векови станала основа на светската визија, а не нешто за што отворено се расправало. Ретко доведена до ниво на свеста, оваа хиерархија остана семоќна основа на целиов овој период. За сите освен за слепите и глупите било очевидно дека Запад е супериорен во однос на Исток, дека белото е подобро од црното, цивилизираното од суровото, културното од необразованото, нормалното од ненормалното, здравото од болното, мажот од жената, праведното од криминалното, дека да се има повеќе е посупериорно од тоа да се има помалку, богатството од сиромаштијата, високата продуктивност од ниската продуктивност, високата култура од ниската култура. Сите овие „очевидни вистини"

сега исчезнаа. Ниедна не е недопрена. Уште повеќе, сега можеме да видиме дека тие не биле одвоени едни од други; имале смисла единствено заедно, како манифестации на истиот комплекс на моќ, истата светска структура на моќ, која го одржуваше сопствениот кредибилитет сé додека структурата остануваше недопрена, но овие „очевидни вистини" не можеа да го преживеат крахот на комплетната структура на моќта.[7]

Бауман е пример на историчар кој ја увидел вредноста на новите теориски движења и можните импликации на плурализмот врз начините на разбирање на современиот свет. Пред неколку години тој имаше интересна полемика со големиот противник на постмодернизмот и сите нови теориски движења, Ернст Гелнер. Гелнер, имено, тврдеше дека западната култура денес доминира низ целиот свет, и дека поради тоа сé на некој одреден начин е хомогенизирано. Според тоа, западната култура едноставно „победила" во натпреварот со другите, а нему (на Гелнер) таа му била најразбирлива (и „најдобра") поради простиот факт што неа најдобро ја познава. Ова е една од основните тези на историчарите што зборуваат за „крајот на историјата", и на неа ќе се вратам малку подоцна.

1.1 „Мултикултуралност"

„Мултикултуралноста" треба да се разбере во буквална смисла: како термин што подразбира постоење на повеќе култури и нивниот меѓусебен контакт. На овдешната јавна сцена во употреба е терминот **интеркултуралност**. Така социологот Божидар Јакшиќ прави разлика помеѓу **мултикултуралноста** како коегзистенција на повеќе култури коишто не мораат нужно да доаѓаат во допир, и **интеркултуралноста** како состојба во којашто различните култури мораат меѓусебно да се толерираат. Во мојата употреба на поимов, различните култури на некој начин се „осудени" една со друга да стапуваат во контакт (сеедно дали тие тоа го сакаат или не) и влијаат едни на други (повторно, без оглед на нивните желби).

Како таква, мултикултуралноста претставува омилена мета за напади на претставниците и застапниците на различни расистички и ксенофобични позиции.

2. „КРАЈОТ НА ИСТОРИЈАТА"

„Крај на историјата" е термин што 1991 г. во општа употреба го воведе Американецот Франсис Фукујама, професор по историја. „Крајот на историјата" доаѓа на неколку начини. Фукујама за прв пат го употреби терминов за да ја означи **глобализацијата** како постепен триумф на „Западните вредности", западниот поглед на свет, консумеризмот, итн. Критика на неговото стојалиште изнесе неговиот колега од Харвард, Семјуел Хантингтон:

Последниве години луѓето од Запад се тешеа себе а ги иритираа другите развивајќи го ставот дека Западната култура е и дека треба да биде култура на целиот свет. Оваа заблуда

има две форми. Првиот е тезата на Кока-колонизација. Заговорниците на оваа теза тврдат дека Западната култура, а пред сé американската, го освојува целиот свет: американската храна, облека, поп музика и потрошувачките добра, сé повеќе ги прифаќаат луѓето од сите континенти. Другата теза е во врска со модернизацијата. Според оваа теза, Запад не само што го доведе светот до нивото на модерно општество, туку се доаѓа до ситуација луѓето што им припаѓаат на други цивилизации, прифаќајќи ја модернизацијата, воедно да го прифатат и западниот систем на вредности, а во текот на тој процес тие ги напуштаа своите традиционални вредности, институции и обичаи, за сметка на оние што се карактеристични за Запад. Обеве тези тргнуваат од претставата за изнуркувачкиот, хомоген, универзално Западен свет - и обете во различен степен се погрешни, нестручни, лажни и опасни.[8]

Во друга смисла, „крајот на историјата" може да се користи и како метафора за ситуацијата во која големите земји (пред сé на Запад) бараат начин да одредат долгорочна стратегија во однос на процесите на глобализација. Така Хантингтон ја гледа иднината како судир на повеќе различни цивилизации (според него, тоа се Западната, Православната, Исламската, Латиноамериканската, Африканската, Конфучијанската, Будистичката, Хинду и Јапонската).[9] Идните судири и борбата за превласт, по негово мислење, нема да се водат помеѓу одредени држави или етнички групи, туку помеѓу одредени култури (бидејќи секоја цивилизација е носител на одредена специфична култура). Се разбира, Фукујама и Хантингтон не се само двајца залудни професори по историја коишто медитираат на маргините на општеството - обајцата се исклучително влијателни во различни стратешки институти што ја одредуваат глобалната политика на единствената преостаната светска суперсила, САД. Поради тоа и она што тие ќе го кажат или напишат добива многу поголемо значење. Кога Хантингтон 1993-та го објави својот текст „Clash of Civilizations?" во списанието Foreign Affairs, предизвика полемика во американските академски кругови незабележана од 1947 г. Вака влијателни ставови можат да бидат злоупотребени од страна на ксенофоби и националисти - иако луѓето како Фукујама и Хантингтон веројатно не сметаат на тоа или едноставно го превидуваат.

Се разбира, тезата на Хантинтон е толку општа (сведување на толку различни култури под заедничкиот именител на иста „цивилизација"), што всушност е недокажлива. Тој повторно подразбира една хомогенизација (под формата на нова голема нарација или метанарација), и тоа хомогенизација што постои само во неговиот теориски модел, и никаде на друго место. Секако, кога се зборува за постоење или непостоење на нешто, се доаѓа до еден термин што во употреба го воведоа постмодерните теоретичари - а тоа е поимот хиперреалност.

3. ХИПЕРРЕАЛНОСТ

Хиперреалноста е поим поврзан со информатичката револуција, чиишто последици сé уште со сигурност не можат да се предвидат. Во основа, станува збор за постоење (на реалноста) на различни нивоа, па она што е „реално" за некого, може да биде потполно „нереално" (непостоечко) за некој друг.

Постојат цели држави (Словенија, Македонија, СР Југославија) што можат да се опишат или веќе се опишани како хиперреални. Така Словенија беше толку добро вклештена помеѓу исток и запад, што всушност до 1991 г. не ни постоеше. Иако речиси целото дејствие на романот на Хемингвеј **Збогум оружје** се случува на територијата на денешна Словенија, зборот Словенија во тој роман не се споменува ниту еднаш!9 Македонија е „реално" постоечка држава за сите на светот, освен за неколку свои соседи. Така Грците тврдат дека државата Македонија всушност не постои, Бугарите ја признаваат државата, но не и словенските Македонци што живеат во неа (т.е. тие се Бугари што тоа сé уште не го сфатиле), а голем дел од Србите сметаат дека сето тоа всушност е само „јужна Србија", и дека Македонците всушност се Срби изложени на бугарско влијание. Конечно, примерот на СР Југославија е посебно интересен, бидејќи станува збор за држава чиишто највисок правен акт (Уставот, донесен на 27 април 1992 г.), според мислењето на водечките југословенски стручњаци за уставно право (проф. Павле Николиќ, на пример) всушност е неуставен. Така доаѓаме во парадоксална ситуација во која највисокиот правен акт на една држава, којшто симболички и правно ја втемелува таа држава, всушност е нешто што со својот недостиг од легалитет и легитимитет го оспорува легитимитетот и на самата држава.[10]

4. ТЕХНОЛОГИЈАТА КАКО НОВА ИСТОРИЈА

Францускиот антрополог Марк Оже зборува за современиот свет како за низа од „места коишто тоа не се" (во англиски превод, non-places).[11] Интернет е пример за многуте „места што тоа не се" - тргнувајќи од различни Web сајтови. Поимот за мултипликација на информациите своевремено беше основа за Лиотаровото предавање во Квебек на тема **Постмодернизмот: Извештај за знаењето**. На друго место, Лиотар вели:

Еклектицизмот претставува нулта степен на современата општа култура: луѓето слушаат реге, гледаат вестерни, ручек јадат во Мекдоналдс а за вечера јадат локални специјалитети, во Токио се мирисаат со париски парфеми и се облекуваат „ретро" во Хонг Конг; знаењето е нешто што им припаѓа на ТВ игрите.[12]

Еклектицизмот и мултипликацијата на информациите меѓусебно се поврзани. Интернет им овозможува на луѓето од различни култури да ги премостат сите културни и административни пречки. Имено, и покрај сите досегашни обиди, се покажа дека

успешната цензура речиси е невозможна. Затоа и во земјите коишто имаат големи проблеми со воведување демократија во информирањето (или тоа го одбиваат, како Кина, Индонезија и СР Југославија) се настојува максимално да се отежни (или потполно да се оневозможи) приклучувањето на Интернет. Нецензурираните информации се потенцијално мошне опасни за сите авторитарни режими. Неконтролираното запознавање со **други** и **поинакви** погледи на свет се доживува како нешто мошне опасно, бидејќи ја отежнува манипулацијата со информации кон која носителите на моќ секогаш тежнеат. Интернет создава симулација на слободата и во таквиот амбиент помага за развивање на идеи коишто потенцијално се деструктивни за секоја апсолутистичка моќ. Секако, денес ова е елементарен факт за којшто стануваат свесни сé повеќе жители на нашата планета. Така „Запатистите" во Мексико имаат свој Веб сајт. Различните етнички групи ширум Америка сé повеќе се служат со новата технологија за на светот да му го претстават „својот агол" и својот начин на гледање на работите (како на пример Кајапо од Бразил). Во западниот високоразвиен свет веќе постојат стручни списанија (на пример, Postmodern Culture, CTHEORY, Cyberculture, итн.) коишто воопшто не се печатат, туку можат да се најдат само на Интернет (или на дискети). Францускиот теоретичар Пол Вирилио зборува за „дуплирана реалност" (односно, **теле-реалност**), која подразбира дејствување на нашите сетила на далечина (т.е., ние денес гледаме, слушаме, дури и чувствуваме на далечина, преку технологијата).[13]

Така технологијата и технолошката револуција во сферата на информации отвораат цела низа можности за сретнување и меѓусебно проникнување на различни култури. Мултикултуралноста овде е нешто што всушност ја овозможува комуникацијата и ја прави поинтересна. Се разбира, расистите, ксенофобите и националистите секогаш ќе ѝ се противат на меѓукултурната комуникација, бидејќи секоја средба со „другиот" потенцијално ги загрозува нивните идеали (на свет, држава, нација коишто се автоматски „подобри од другите", „постари", „похрабри", покултурни, итн. - да се сетиме само на „паролата": „Срби, народ најстар"). Имено, кога сé ќе се собере и одземе, „другите" изгледаат мошне слично на нас самите. Впрочем, и ние за нив сме „други", туѓи, егзотични, итн. „Крајот на историјата" денес претставува еквивалент на некогашното верување дека доаѓа крај на светот, за коешто историчарите велат дека било посебно раширено во Европа на крајот од првиот милениум.

Поради тоа сметам дека сите приказни за „крајот на историјата" се нешто што доаѓа како последица на несигурноста, во светот којшто (пред сé технолошки) се менува побрзо од кога било во својата досегашна историја. Мултикултуралноста тука е само еден елемент, но елемент кој, комбиниран со информатичката револуција, може да придонесе кон разорување на веќе излижаните обрасци засновани врз превласта или доминацијата на една култура (односно, како што Хантингтон би рекол: цивилизација).

Историјата што денес се пишува ќе мора да ги земе предвид и алтернативните дискурси, како и маргиналците што ја зграпчија новата информатичка технологија и создаваат една поинаква, интерактивна историја. Приказните за крајот на историјата, сметам, сепак се малку избрзани. Приказните за крајот на **одреден тип** на историја можеби не се.

Напомени

[1] Ова е верзија на предавањето одржано во Домот на младината во Белград, на 26. 2. 1997., во рамките на циклусот „Апокалипсата и илузијата на крајот".

[2] И веројатно треба да се додаде: and I feel fine.

[3] Нпр. Henrietta L. Moore, Feminism and Anthropology, Polity Press, Cambridge, 1988, стр. 188.

[4] Eco, Umberto, Does counter-culture exist? Во книгата Apocalypse Postponed, стр. 115-128. Bloomington: Indiana University Press, London: British Film Institute, 1994.

[5] Овде Еко ја следи дефиницијата дадена од E.B. Tylor уште 1871 во книгата Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology Philosophy, Religion, Language, Art and Custom, Murray, London.

[6] Richard Rorty, Contingency, Irony, Solidarity, Cambridge University Press, 1989.

[7] Zygmunt Bauman, The Fall of the legislator. Во книгата Postmodernism: A Reader, str. 135-136. Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1993.

[8] Овој цитат е од текстот The West: Unique, Not Universal. Foreign Affairs 75, стр 28-46. Исто така в. Samuel Huntington, The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. Simon & Schuster, New York, 1996.

Од Фукујама, в. Francis Fukuyama, The End of History and the Last Man. Free Press, Glencoe, 1992.

[9] B. Michael Benson, The Future is Now, стр. 83 во книгата NSK Embassy Moscow: How the East sees the East, Obalne galerije, Piran, 1993.

[10] Aleksandar Bošković, Hyperreal Serbia, CTHEORY, Online.

[11] Marc Auge, Non-Places: An Anthropology of Supermodernity, Verso, New York, 1995.

[12] Francois Lyotard, Answering the question: „What is postmodernism?" Во книгата The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, str. 76. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

[13] Paul Virilio, Speed and Information: Cyberspace Alarm!, CTHEORY, Online. Се разбира, Вирилио е прилично песимистичен кога станува збор за технологијата. Ова, меѓутоа, не го доведува во прашање неговото постулирање на *теле-реалноста* како факт во светот во којшто живееме.

Забелешка: Компјутерските фотомонтажи во текстот се дело на неколку руски уметници (Татјана Аршамасева, Лев Евзович, Евгениј Свјатски) што работат во уметничката група АЕС. Фотомонтажите се реакција на провокативните ставови на С.

Хантингтон, со кои, на некој начин, полемизира и текстот на г-динот А. Бошковиќ. Samuel P. Huntington, професор по Интернационална политика на Универзитетот Харвард, вели дека тековните и идните конфликти во светот се и ќе бидат резултат на разликите меѓу претставниците на различни цивилизации. Ова е прилично спекулативна теорија според која во самата природа на конфликтите меѓу цивилизациите е содржана нивната неразрешливост. Уметниците од Московската група АЕС преку своите духовите разгледници од серијата „Сведоци на иднината" даваат контра слика на предвидените клишеа што г-дин Huntington сака да ги докаже.

„Животот не е политички коректен, па зошто тогаш би била уметноста. Повеќето луѓе можат да го протолкуваат проектот без да упаднат во овие или-или сценарија. Политичката коректност премногу често е еден вид цензура. Мислам дека нашиот проект има и хумористична и комична страна, што може да им помогне на луѓето да останат вон проблематичните конфликти меѓу Западот и Исламскиот свет", вели Лев Евзович по повод нивната серија компјутерски монтажи.

МАСКИРАНИОТ ШУМАР И НЕГОВОТО ЧУДЕСНО КУЧЕ, БИСКВИТ

ЗЛОКОБНИОТ БАРОН ВОН ВИНГЛХАЈМЕР

ПОГЛАВЈЕ XI

"ТРГНУВАМЕ СО ГЛАВА!"

НЕ ПРОПУШТАЈТЕ ЈА СЛЕДНАТА ЕПИЗОДА

"ДАЛИ ГЛАВАТА СЕ БРОИ КАКО ОРГАН ЗА ДОНАЦИЈА?"

ARTIST AND WRITER: DUCK EDWING

ДАМИР ШОДАН

ГЛАСОВНИ ПРОМЕНИ

Дамир Шодан е роден 1964 г. во Сплит. Еден е од уредниците на библиотеката на Feral Tribune. Преведува од англиски. Минатата година во библиотеката на Quorum му беше објавена првата книга „Glasovne promjene", од којашто ние преведовме неколку песни што ги сметавме значајни (во, да речеме, „(авто)поетичка" смисла, како, на пример, песните *Повик*, Carmina, Paperwork; или во некаква „политичка" смисла, како на пример песните *На ова место* и *Далечина*) за нашево списание и нашиот контекст.

ДАМИР ШОДАН

Гласовни промени

готово е: ќе се замешам
Анри Мишо

Камења

Секогаш тие камења.
Веќе не им го контролирам ни летот.
Со изудирана глава јадам, работам,
околу мене гргори сувиот бес.
Камења на опсади, камења на поети,
библиски камења, камења на острови
(и други камења) фрчат низ скалите,
низ парковите, низ лицата на потомството.
И иако во нив нема ништо,
ништо од садовина, волја, минерали
(ништо од самите камења),
тие сеедно ме опсипаат.
Тврдо, второкласно сечило
пред кое и анѓелот се наведнува.

Близина

Нé гледаше порцеланскиот коњ
бел и сјаен
додека акавме низ станот
на старата Русинка.
И не само тој: оџачари,
и штрби рибари,
балерини и водарки, пци,
актери на еден посебен русвај.
Малецок götterdämmerung се топеше
во витрината на стариот креденец.
Понешто на прв поглед познато.
Толку што не можевме
да знаеме кој е внатре без,
а кој со причина.

Од фотографија

Што значи
да се биде при себе
прашува светлото
откако го
продупчи прозорот
и раскрили завесата.
А добриот Езра
раззверена животинка
истрчана на пат
без зборови
во странска земја
гледа
на страна.

Било што

Еднаш одамна
додека (ако било така)
спиев во интернатот
сонував дека имам
во црна кутија
совршен алат.
Кристална кугла
гедоре
пи си
било што
што
би можело
да биде
сé.

Риба

Fish, oh fish,
so little matters.
D. H. Lawrence

Рибо, о рибо,
толку малку е важно.
Во мракот уживај
одмор од времето.
Со устата во процепот
од средни големини
пак намести се во почетниот
збор на истераниот вокатив.
А јас, под таа иста вода, ќе ги
следам мазните столбови на храмовите,
студенилото што надоаѓа
од длабочината
и ја руши таканаречената
моќ на говорот.

Повик

Ваму!
Една тревка опако се наведнала.
На крајот од ливадата
зад жуките и лулашките
во земја се забило
самото од себе.
Не прашувај можам ли тоа
да го искажам појасно.
Јас којшто само носам вода
и викам: „горе!”,
викам: „доле!”
Викам: „лево!”,
викам: „десно!” и стојам
малецок под една дигалка.

Известие од зелената земја

Од маргината на чисто
место помеѓу слоговите
стигаат витезот Ѓорѓи и неговата невеста.
Од насобраната белина
таа на лице место му прави шал,
тој нејзе вел и пар чорапи.
Стојат така едно време
(малку седат на буквата *а*)
тој среќен и опитен,
таа дупло озарена.
Наскоро им се придружуваат
џуџето и врекичката со дребулии.
А кутриот змеј, заостанато лице без простор,
во седми месец блуе сув јаглен, го чека аукторот.

На ова место

На ова место ништо
невообичаено не се случува.
Работниците се во каналот.
Некој вреска од кола.
Камењата користат сила од одронот.
Твојата малечка е тивка
и исчешлана. Единствено кралот
избегал во скокови. Тој и едно
голф топче.
Некој мора да биде слободен,
зборува свештеникот.
Твојата мајка врти со глава
станува и на ова место
бесно треска со вратата.

Коан #2

Старецот во шумата
за којашто ме праша
сигурно е нем.
Како вода крај куќа
му оди на песот крај опаш.
Не му се радува на црното
не му се радува на синото
не ѝ се радува на црвената
соба во сомот.
Не му се радува на ништо.
Оди по патот
и не се врти.
Со стапот
шутира прашина.

Посветено

Доколку нешто сакам
да посветам станувам од маса.
Земам капут и излегувам на улица.
Надвор е убав ден.
Деновите главно се убави.
(Емерсон ги нарекуваше кралеви.)
Имам, значи, два клуча.
Едниот е од станот, другиот
од влезот. Ги вртам малку
околу малиот прст. Ги ставам
в џеб. И дури тогаш
пуштам некои имиња
да тргнат во курзив
кон за нив потопли краишта.

Светилник

На Д. Војнович

Мислам
на оние утра со скуден
пејсаж во прозорецот.
И го мразам плускањето со кочан вода
во неизѕидана бања.
Па циглите што ја п(р)обиваат фасадата
како ‘рѓа бродскиот труп.
Сиромаштијата изгледа нема профил,
нејзиното е *потполно*
во траењето,
и не е дар, ниту дописница
овој гулаб што потскокнува
по заледениот светилник.
Замисли - Светилник.

Carmina

Порано или подоцна
сето мое нека се собере
под црн чадор.
Голем, машки чадор
каков мора да имал на пример
Бодлер. Се одрекнувам, пази сега,
од Корнелија, светата апстракција на скалилата,
саѓавите свеќи (под кои сме...),
ангелските грбови и свенатите
цветови од крстосниците.
Она сум (сега знам!)
што го гледам: сенка
од црвен трактор
едри преку угар.

Далечина

Додека трчам крај Северното море
милји далеку мојот татко
застанува потпрен за држалото на мотиката.
Тука сме - значи - зборува.
После сé што направивме
за него господинот трча,
а овде лудилото допрва почнува.
Го засилувам темпото со ветрот
в грб бегам од таа помисла.
Малку потаму (секогаш потаму)
еден галеб од песокот
исчепкал светкави камења.
И сега рипка.
Се чуди.

Post scriptum

Сега молчи!
Тоа си што си.
Сфингата сé дознала.
Таа слушнала,
рекла, кажала...
Вратата е за куќа.
Сонот е за уморни.
Ѕвездата е за куче.
Кучето е за Хермес.
Хермес е за другите,
а малку и за себе.
Посебно наутро кога утопијата
е најтопла. А ноќе?
Ноќта заноќила.

NSK

EDA ČUFER & IRWIN

NSK ДРЖАВА ВО ВРЕМЕТО

Ретро авангардата е темелна уметничка постапка на Neue Slowenische Kunst, а се заснова врз премисата дека траумите од минатото коишто влијаат на сегашноста и иднината можат да се залечат само со враќање на почетните конфликти. Модерната уметност сé уште не го надвладеала сукобот предизвикан од брзата и делотворна асимилација на историските авангардни движења во системите на тоталитарните држави. Вообичаеното сфаќање за авангардата како фундаментален феномен на 20-иот век е оптоварено со страв и предрасуди. Од една страна, тој период наивно се глорифицира и митологизира, додека од друга страна со бирократска педантерија се набројуваат злоупотребите, компромисите и неуспесите од тоа време со цел да нé потсетат дека таа величествена заблуда не смее да се повтори.

Neue Slowenische Kunst - како уметност-слика-и-прилика на Државата - ја обновува траумата на авангардните движења така што се идентификува со неа во фазата на асимилација во системите на тоталитарните држави. Најважната а воедно и најтрауматската димензија на авангардните движења е фактот што тие дејствуваат и творат внатре во колективот. Колективизмот е точката во која се судираат прогресивната филозофија, социјалната теорија и милитаризмот на современите држави. Прашањето на колективизмот, то ест, прашањето како да се организира комуникацијата и да се овозможи соживот на различни автономни поединци внатре во заедницата, може да се реши на два начина. Модерните држави главно и понатаму се занимаваат со прашањето како да го

AUSSTELLUNG
LAIBACH KUNST
PERSPEKTIVE
1980 – 2011

колективизираат и социјализираат индивидуалното, додека авангардните движења се обидоа да го решат проблемот на индивидуализација на колективното. Авангардните движења се обидоа да ги развијат автономните општествени организми кадешто оние својства, потреби и вредности на индивидуализмот коишто не можат да се опфатат со системот на формална држава би можеле слободно да се развијат и дефинираат. Колективизмот на авангардните движења имаше експериментална вредност. Кога авангардните движења пропаднаа, општествено конструктивните погледи во уметноста паднаа во немилост, што го предизвика општествениот ескапизам на ортодоксниот модернизам и доведе до криза на темелните вредности во периодот на постмодернизмот.

Дружината Neue Slowenische Kunst го дефинира својот колективизам во рамките на автономната држава, како уметнички акции во времето, на коишто сите други просторни и материјални постапки на уметничкото создавање им се подредени. Тоа значи дека постапката на деконструкција и анализа на формите и ситуациите од минатото функционира како генератор за новите услови за развој на поединецот внатре во рамките на колективот. Една од целите на Neu Slowenische Kunst е да се докаже дека апстракцијата, која во својата темелна филозофска компонента - супрематизмот - го толкува и отфрла политичкиот јазик на глобалните култури од јазикот на културата и уметноста, содржи општествена програма која е примерена на потребите на модерниот човек и заедницата. NSK Државата во времето е апстрактен организам, супрематистичко тело, поставено во еден реален општествен и политички простор како скулптура која во себе вклучува конкретна телесна топлина, духот и работата на своите членови. NSK статусот на држава не ѝ го дава на ниедна територија туку на умот чиишто граници се во состојба на постојано течение, во склад со движењата и промените на неговото симболичко и физичко колективно тело.n

Umetnostna galerija Maribor
24. februar – 17. april 2011

www.ugm.si

СЛАВОЈ ЖИЖЕК

ES GIBT KEINEN STAAT IN EUROPA

Низа долги години, во левичарската (и не само левичарската) митологија, Државата се појавуваше како извор на целото Зло, како жив мртовец што се храни со телото на заедницата. Репресивната, особено идеолошка машинерија на Државата беше претставувана како процес на надзор и одржување дисциплина, како надворешен оклоп што го обликува здравото тело на заедницата. Утописката перспектива, прифатена и од радикалната левица и од антилибералната десница, најавуваше укинување на Државата или нејзино подредување кон заедницата. Денешното искуство, коешто може да се сумира во зборот Босна, не́ става лице в лице со стварноста на таа утопија. Она што се случува во Босна е непосредна последица на распадот на авторитетот на државата или нејзино подредување во однос на натпреварот меѓу етничките заедници - она што во Босна недостасува е единствена државна власт издигната над етничките судири. Слична тенденција се воочува во Србија кадешто пак имаме држава која не се темели врз модерниот поим за народност, туку се споила со една пред-државна етничка мешавина, па така на Косово на иста територија парадоксално постојат две паралелни држави: српската државна власт и парадржавните тела на Република Косово. Старата левичарска одбивност спрема владеењето на редот и законот сега е соочена со сопствената вистина што се манифестира во Босна и Србија, кадешто локалните воени поглавици без надзор пљачкосуваат, убиваат и си ги суредуваат приватните сметки. Спротивно на очекувањата, стана јасно дека нема ништо ослободувачко во сломот на државниот авторитет - напротив: препуштени им сме на корупцијата и на немилосрдната битка на локалните интереси коишто веќе не се ограничени со било каква формална легална рамка.

На одреден начин, „Босна" е едноставно метафора за Европа во целина. Европа е се́ поблиску до една состојба без државност кадешто државните механизми го губат својот врзивен карактер. Авторитетот на државата еродира на самиот врв благодарејќи им на трансевропските законски мерки од Брисел и на меѓународните економски врски, како и на дното благодарејќи им на локалните и етнички интереси; притоа ниеден од тие елементи не е доволно силен да го замени државниот авторитет. Затоа Етиен Балибар мошне прикладно сегашната ситуација во Европа ја опиша со синтагмата „Es gibt keinen Staat in Europa" (*Нема држава во Европа*). Од сево ова нужно се извлекува заклучок којшто на прв поглед може да изгледа парадоксално, но е клучен: во денешно време поимот за утопија доживеа потполн пресврт - утописката енергија веќе не е насочена кон општеството без држава, туку кон државата без нација, држава којашто не би била заснована на етнички заедници и територија, па така едновремено значи и кон држава без

територија, кон едно сосема артифициелно устројство на начела и авторитети коешто ќе ја пресече папочната врвка на етничкото потекло, локалната припадност и вкоренетост.

Во онаа мера во којашто уметноста по дефиниција е субверзивна во однос на постоечкиот режим, секоја уметност која денес сака да ѝ биде дорасната на сопствената задача мора да биде државна уметност во служба на сé уште непостоечка земја. Уметноста мора да го отфрли славењето на островата на приватност, наизглед изолирани од машинеријата на авторитетот, и мора доброволно да стане шрафче во таа машинерија, слуга на новиот Левиатан кого што го привикува како дух од шише. (Љубљана, 1992)n

СРЕДБА ВО МОСКВА

Од 10 мај до 10 јуни 1992-та година, во еден московски приватен стан на Лениновиот Проспект 12, беше одржана уметничка акција: NSK Амбасада. Акцијата ја концептуализираше групата Irwin, а ја организираше Apt-Art International и Галеријата Рисихина. Амбасадата е концептуализирана како жива инсталација. Покрај документите и артефактите на NSK (групите: Irwin, Козмокинетички кабинет Noordung, Нови Колективизам, Ретровизија) и нивните гости Горан Ѓорѓевиќ, Младен Стилиновиќ и Миливој Бијелиќ, средишен настан на проектот била седумдневната програма од предавања и јавни дискусии. Предавачи биле Растко Мочник, Марина Гржиниќ и Матјаж Бергер од Словенија, Весна Кесиќ од Хрватска и познатите имиња од московските концептуални, медиски и филозофски кругови: Виктор Мисиано, Валери Подорога, Александар Јакимович, Татјана Диденко и Артиом Троицки. Целта на манифестацијата била да се соочат општествениот контекст на бившиот Советски Сојуз и бивша Југославија. Средбата на поединци со слични естетски и етички интереси и општествени искуства откри дека самата тема предизвикува мошне бурна и интензивна расправа за уметноста и културата во осумдесеттите, и поттикнува расправа за специфичната улога што културата и уметноста ја одиграа при преобразбата на Источна Европа.

МОСКОВСКА ДЕКЛАРАЦИЈА

Москва, 26 мај 1992

1. Ние, уметниците и критичарите од Љубљана и Москва, кои се собравме во Москва на 26 мај 1992 година по повод NSK Амбасадата, проект на Apt-Art и Irwin, ги признаваме следните факти:

А. Историјата, искуството и времето и просторот на источните земји во 20-иот век не може да се заборави, прикрие, отфрли или потисне.

Б. Бившиот Исток веќе не постои: новото источно устројство може да се создаде само размислувајќи за минатото коешто зрело треба да се интегрира во изменетата сегашност и иднина.

Ц. Таа конкретна историја, тоа искуство и време и тие време и простор создадоа устројство за една специфична субјективност којашто ние сакаме да ја развиеме, обликуваме и преобликуваме; субјективност што ги одразува минатото и иднината.

Д. Овој специфичен источен идентитет, естетското и етичко стојалиште, заедничко ни е сите нам и поседува универзални - неспецифично источни - значење и важност.

Е. Условот за оваа заедничка ситуација не е само индивидуален, туку му припаѓа на општественото, политичко и културно искуство, идентитет и физиономија на Европа како целина.

Ф. Искуството на опресивните режими (тоталитарни, авторитарни) што го наоѓаме во сите помалку или повеќе развиени држави во целиот свет, заедничко е искуство за повеќе од половината на човештвото. Тоа е универзално искуство.

Г. Овој контекст и развиената субјективност се вистинскиот темел на нашиот нов идентитет, кој јасно се обликуваше (исто така во форма на нови општествени, политички и културни инфраструктури) во последните десетлетија на ова столетие.

2. Практичните цели на овој текст би морале да бидат следниве:

А. Да се артикулира темелот на таа нова свест која е во процес на обликување и рефлексија.

Б. Да се спроведат во дело и да се остварат изнесените идеи со обликување на нови инфраструктури, двосмерни комуникации и нови фундуси на информации.

Ц. Да се апелира на сите оние што се согласуваат со начелата на декларацијава.n

На 6 мај 1992 г., групата Ирвин и Мајкл Бенсон ја изведоа уметничката акција ЦРН КВАДРАТ НА ЦРВЕНИОТ ПЛОШТАД во која учествуваа: Н. Абалакова (Тот-арт), Д. Ариупин, М. Брезник, С. Бугаев (Африка), Чарлс, Е. Чуфер, Б. Еделман, Ф. Флек, Ц. Хартен, Ј. Калерова, В. Кесиќ, И. Кулик, Е. и В. Курландзев, Г. Куриерова, И. Смирнова, К. Чувашев, К. Турчина и Д. Живадинов. Триесетминутната акција се состоеше во простирање на црна ткаенина, 22x22 метри, среде Црвениот Плоштад во Москва.

EDA ČUFER & IRWIN

THE EAR BEHIND THE PAINTING

Приближувањето на 21-от век го поставува прашањето дали периодот во којшто ќе навлеземе ќе биде ист за сите нас.

На почетокот на овој век, утописката тријада - НОВО ВРЕМЕ, НОВ ЧОВЕК, НОВ СВЕТ - ја одреди брзината на генезата на процесот познат под името МОДЕРНА УМЕТНОСТ.

Основната лингвистичка структура на МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ - МОДЕРНИЗМОТ, беше создадена во периодот на разновидни авангардни движења. Спуштајќи се во реалноста на не-естетското, овие авангардни движења се проширија во сферата што првенствено беше „окупирана" од системот МЕДИЈАТОР - ИНТЕРПРЕТАТОР - МЕДИУМ - ИДЕОЛОГ. Подемот и падот на овие авангардни движења ги постави почетните и завршните точки на првата, УТОПИСКА фаза на МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ.

РЕАЛИСТИЧКАТА УТОПИЈА, омеѓена со периодот меѓу двете светски војни, го доживеа својот врв кога тектонските сили на колективната свесност беа уништени од револуцијата на пролетеријатот во Русија и со подемот на Фашистичката и Нацистичката доктрина.

Во овој период, МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ, низ еден блесок согледа како нејзините концепти можат да предизвикаат промени во светот низ оган, чад и крв.

Двете доктрини, ФАШИЗАМ-НАЦИЗАМ и КОМУНИЗАМ, во МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ гледаа инспиративен метод за насилна естетизација и идеализација на своите светови. Проблемот на овие два формално идентични света ја одразуваше поделбата: ЛЕВО наспроти ДЕСНО, ДОБРО наспроти ЗЛО.

Третата, ПОСТ-УТОПИСКА фаза, започна со капитулација на ЗЛОТО, не со капитулација на РАЗЛИЧНОСТА, прогласена од ФАШИЗМОТ И НАЦИЗМОТ.

ЛЕВИОТ и ДЕСНИОТ свет, Источна Европа и Соединетите Американски држави, започнаа да експериментираат со два различни света и две времиња, кои, како резултат на фундаменталните разлики во нивните појдовни основи, фатално го трансформираа дотогаш сé уште униформното лингвистичко јадро на МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ.

Аргументите што се во основа на уверувањето дека ИСТОЧНИОТ МОДЕРНИЗАМ е заробен во мразот на Сибир, треба да се бараат во методологијата на КОМУНИСТИЧКИОТ ЕКСПЕРИМЕНТ. Оваа методологија израсна во 1917 година, од верувањето дека

револуцијата на пролетеријатот воспостави услови во кои може да се развива општество слободно од конфликти. Кога ова верување формално се легализираше, уметноста беше лишена од својата креативна сила и ограничена на улогата на толкувач на општеството и на идеализираните идеи поврзани со него. Ова општество, монументално здание на една источна држава, стана единствена тема што треба да се третира во МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ на ИСТОКОТ.

ИСТОЧНИОТ МОДЕРНИЗАМ и ЗАПАДНАТА ДРЖАВА го зборуваа истиот јазик - јазикот вкоренет во јазикот на авангардните движења и нивните идеалистички концепти за општество што функционира како уметничко дело во целина. Актот на ИСТОЧНИОТ МОДЕРНИЗАМ што ја интерпретира државата како слободна од конфликти и актот на ослободената од конфликти држава што го интерпретира ИСТОЧНИОТ МОДЕРНИЗАМ станаа безначајни. Уметноста беше заробена во сликата на државата и беше принудена да исчезнува заедно со неа.

КОМУНИСТИЧКИОТ ЕКСПЕРИМЕНТ го исчисти просторот и го запре времето, заробувајќи ги во статичко и вечно искуство на револуционерен триумф во моментот кога тријадата на денешнината - НАУКА, ИДЕОЛОГИЈА и УМЕТНОСТ - се обедини во верувањето дека е од другата страна на хоризонтот и го зазема слободниот трон на Бога.

Принципот на интеракција бара да биде поставено и друго прашање: до кои екстреми КАПИТАЛИСТИЧКИОТ ЗАПАД се разви на КОМУНИСТИЧКИОТ ИСТОК?

Со оглед на заедничките појдовни основи на МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ, околностите во кои се развиваше ЗАПАДНИОТ МОДЕРНИЗАМ беа на разни начини контроверзни. ЗАПАДНИОТ МОДЕРНИЗАМ исто така го задржа лингвистичкиот код што беше воспоставен за време на утописката фаза. За разлика од КОМУНИСТИЧКИОТ систем, КАПИТАЛИСТИЧКИОТ овој код го смета за необичен, непријателски и насочен кон субверзија на самите основи на системот.

Соочен со овој антагонизам, КАПИТАЛИЗМОТ ги користи предностите на хиперфункционалноста на интерпретаторите - медиумите, кои секојдневно го преведуваат антагонизмот во лингвистичките категории на капитализмот, претворајќи ја неговата субверзивна суштина во пазарна вредност. Консеквентно, активностите преземени од овие медиуми се рефлектираат во форсираното забрзување на ЗАПАДНОТО ВРЕМЕ и во империјалистичкото наплатување на ЗАПАДНИОТ ПРОСТОР. Дезинтегративната интервенција на временската инфлација во структурата на ЗАПАДНИОТ МОДЕРНИЗАМ е најочигледна во инфлацијата на -изми, во продукцијата на ПРЕФИКСИ за истите СУФИКСИ.

Демонската сила на означеното на Запад се прошири исто така и на Исток. За време на Студената војна, голем број уметници емигрираа на Запад, и лажното уверување дека МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ, без разлика дали доаѓа од Исток или од Запад, е толку универзална што може да биде класифицирана под исто име: тековен -ИЗАМ, стана општо прифатено. Доказите дека ова уверување е одраз единствено на империјалистичкото владеење на Западот можат добро да се видат во фактот што, после 1925, актот на примена на означувач беше развиен и следен најмногу во пет западни земји.

Можеме да ја заклучиме студијата за ПОСТУТОПИСКАТА ФАЗА во МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ со тврдењето дека двата различни контексти во кои беа изведувани ЗАПАДНИТЕ и ИСТОЧНИТЕ експерименти ја лишија МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ од нејзиниот интернационален карактер, секој во својот сопствен домен ОТУЃУВАЈЌИ ја од религиозно-УТОПИСКАТА функција. Со источното ВРЕМЕ заштитено во МИНАТОТО и Западното време запрено во СЕГАШНОСТА, МОДЕРНАТА УМЕТНОСТ го изгуби својот движечки елемент - ИДНИНАТА. Општата интерпретација на тековниот слом на Источните режими ја крие взаемно одржуваната илузија дека светот униформно ќе еволуира кон ЗАПАДЕН тип на владеење.

Како уметници од ИСТОК, ние тврдиме дека е невозможно да се поништат неколку декади искуство на ИСТОКОТ и да се неутрализира неговиот витален потенцијал.

Развојот на ИСТОЧНИОТ МОДЕРНИЗАМ од минатото во сегашноста ќе се одвива преку ИДНИНАТА. ИДНИНАТА е временскиот интервал што ја означува разликата.

Свесни дека историјата на уметноста не е историја на различни форми на појавност туку историја на означувачи, ние бараме на оваа РАЗЛИЧНОСТ да ѝ се даде име.

ИМЕТО НА ИСТОЧНАТА УМЕТНОСТ Е ИСТОЧЕН МОДЕРНИЗАМ.

ИМЕТО НА НЕЈЗИНИОТ МЕТОД Е РЕТРОГАРДИЗАМ.

Љубљана, 1990.

превод: Венка Симовска

НОВ ДИЗАЈН

ГРАФИЧКО ИЗРАЗУВАЊЕ

ФОНТОВИ/ЛИЧНОСТИ

Историја на писмото

Lewis Blackwell, голем авторитет во областа на графи~киот дизајн, вели дека секое општество има визуелна околина каква што заслужува. Соодветно, ние во Македонија - кога се однесува до областа на (графи~киот) дизајн - се гушиме во грдотијата што не́ заплискува од секаде: од амбалажата, весниците и телевизијата до ули~ните и јавни натписи и ознаки. Поттикнати, меѓу другото, токму со катастрофалната состојба што на планот на кирили~ната типографија владее кај нас (воопшто не постојат професионални и кодифицирани кирили~ни фонтови, а општата свест за проблемот е толку ниска што врвни институции од типот на универзитетот „Св. Кирил и Методиј" токму предни~ат во ширewето на примитивизам и невкус: универзитески „звани~ен" фонт е некаква лоша верзија на старословенско писмо кое се трупа и кај што треба и кај што не треба, а многу повеќе, се разбира, каде што не треба; „редовен корисник" на тој фонт е и партијата ВМРО-ДПМНЕ), овојпат во Маргина решивме малку да се задржиме на типографијата (правewето букви, „фонтови") и да ви претставиме двајца веќе славни типографи-дизајнери, Дејвид Карсон и Фрир-Џонс, коишто зна~ајно ги поместија границите на она што зна~и графи~ки дизајн.

Инаку, во рамките на нашите можности, ние во списаниево - како што веројатно сте забележале - се обидуваме да работиме на „слу~ајот" и да внесуваме поинакви димензии во користewето на кирили~ни фонтови. Веќе имаме адаптирано десетици латини~ни фонтови во кирили~ни, а во последно време нашите дизајнери дури се осмелуваат да креираат и сопствени, авторски фонтови. Се разбира дека сето тоа ни оддалеку не е доволно нашето бавewe со овој типографски аспект на графи~киот дел на дизајнот барем да се приближи до сериозноста со која кон овие прашawa се пристапува во поцивилизираните земји, но, ете, се трудиме и се надеваме дека во времето кога на многу нешта кај нас (заклу~но со дизајнот на државата!) им треба ре-дизајнирawe и „гланцање", овој прилог ќе биде од полза.

Во вториот дел на овој темат пренесуваме делови од „Кембри~ката енциклопедија на јазикот" од Дејвид Кристал, и тоа деловите за графи~ко изразување и за историјата на јазикот.

Како вовед во целиот темат преведовме еден нешто постар (од 1989 г.) но се́ уште инструктивен текст на В. Велш за новите принципи на (пост)модерниот дизајн.

ВОЛФГАНГ ВЕЛШ

ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ПЕРСПЕКТИВИ ЗА ДИЗАЈНОТ ВО ИДНИНАТА

Адолф Лос клучниот придонес на 18-иот век го виде во ослободувањето на науката од уметноста, а придонесот на 19-иот век во прецизното раздвојување на уметноста од занаетчиството. Согласно со неговото толкување, 20-иот век би требало да го зацврсти тоа раздвојување и да го искористи. На крајот од овој век, меѓутоа, сведоци сме на спротивни тврдења: Пол Фаерабенд и други се залагаат за „науката како уметност", а задачите на дизајнот - којшто, како и некогаш, претставува уметнички момент внатре во занаетчиството, односно индустријата - стануваат сé пообемни и поприсутни. Како да се објасни овој пресврт? Дали живееме во едно време на општа трансформација на сето она што досега го сметавме за признаено? Постмодернизмот тоа и го докажува. Што тој би можел да ни каже за променетото сфаќање на сегашноста и за патот во иднината?

I ПОСТМОДЕРНА - ПРЕГЛЕД

Жан Франсоа Лиотар, најпознатиот теоретичар на Постмодерната, еднаш рече дека Постмодерната помалку е епоха, а повеќе „расположение; но најмногу е состојба на духот". Се чини, станува збор и за едното и за другото, но новиот духовен став сепак е пресуден. Најнапред би сакал да ви го приближам тој постмодернистички духовен став, за подоцна да укажам и на можните заклучоци поврзани со патот на дизајнот во 21-иот век.

1. КНИЖЕВНОСТ

Изразот „пост-модернистички" се сретнува, всушност, уште пред повеќе од стотина години, но водечки поим во расправите стана дури 1959/60 год. во Соединетите Американски Држави. Денешната ширум светот застапена расправа за Модерната токму тука го наоѓа своето исходиште.

Поимот најнапред се однесуваше исклучиво на книжевноста. Ирвинг Хоу (Howe) и Хари Лавин констатираа 1959, односно 1960 г. во своите статии *Mass-society and post-modern fiction*, односно *What was Modernism?* дека современата литература, за разлика од големата литература на Модерната - литературата на Јејтс, Елиот, Паунд и Џојс - е окарактеризирана со слабеењето, односно опаѓањето на иноваторската потенција и продорност. Во таа смисла тие зборуваа за „postmodern literature". Дијагнозата во себе носеше вкус на резигнација и носталгија.

Наскоро, меѓутоа, требаше да дојде до промена. Веќе во шеесеттите години се појави позитивно вреднување на новите тенденции. Книжевните критичари, како Лесли Фидлер и Сузан Сонтаг, на новата книжевност ѝ ги признаа новите квалитети и ја бранеа од разните вреднувања според класичните мерила на Модерната. Значајниот придонес на авторите како Борис Виан, Џон Барт, Леонард Коен и Норман Мајлер, тие го гледаа во новата врска меѓу елитистичката и масовната култура.

Најјасно тоа го искажа Лесли Фидлер (Fiedler), од чијшто програмски есеј за Постмодерната *Cross the Border - Close the Gap* од 1969 (впрочем, тој не е објавен во книжевно списание туку во Playboy) ќе цитирам неколку пасажи:

„Речиси сите книжевници се свесни дека го проживуваме мртовечкиот грч на Модерната и породилните маки на Постмодерната. Во моментов живееме во едно сосема поинакво време - апокалиптично, антирационално, очигледно романтично и сентиментално. Да се премости јазот значи да се пречекори границата помеѓу чудесното и можното, помеѓу стварното и митското, помеѓу граѓанскиот свет со неговите будоари и книговодство, и кралството на сето она што долго се означуваше како бајка, за на крајот да се именува како налудничава фантазма. Постмодернизмот го премостува јазот помеѓу критиката и публиката... Уште позначајно е што тој ги руши браните меѓу критичарот и публиката, во секој случај помеѓу професионализмот и аматеризмот во областа на уметноста. Накусо: постмодернистичкиот уметник е 'двоен агент' - 'во иста мера близок како до светот на технологијата така и до царството на чудата'."

Постмодернистичката литература ги обединува, значи, мошне различните поимски димензии и на тој начин доведува до стопување меѓу елитистичката и масовната култура. На рационалноста на Модерната спротивставени ѝ се, или ѝ се додадени, разнородни

ирационални моменти: визијата, митот, екстазата. Повеќејазичноста станува царски пат за таа постмодернистичка литература. Решителниот плурализам го создава јадрото на постмодернистичките тенденции. Постмодерната е Модерна што се шири преку своите едностраности.

2. АРХИТЕКТУРА

Поимот „постмодерна" стана познат ширум светот токму со посредство на архитектурата. Се разбира, постмодернистичкото градителство постоело многу пред така да биде наречено, но со текстот на Роберт Вентури *Comlexity and Contradiction in Architecture* од 1966-та тоа доби еден вистински програмски манифест. Вентури се залагаше за „комплексна и противречна архитектура... којашто живее од богатството и повеќезначноста на модерното животно искуство".

Предскажувач и хроничар на изразот „постмодернистички" во областа на архитектурата стана Чарлс Џенкс (Jencks), којшто, почнувајќи од 1975 г., овој поим го популаризира и воведува во употреба. Џенксовото разбирање на Постмодерната се чини дека е инспирирано од Фидлер. Како и Фидлер, кој се залагаше за врската меѓу елитистичката и масовната култура и затоа препорача некаков двоен, дури повеќекратен уметнички јазик, и за Џенкс постмодернистичката архитектура едновремено и општествено и семантички е повеќеслојна. „Постмодерната настојува да ги надвладее барањата на елитистичкото... и тоа со ширење на јазикот на архитектурата во разни насоки - кон она вроденото, кон традицијата и кон комерцијалниот жаргон на улицата. Оттаму произлегува двојното кодирање, односно архитектура што им одговара и на елитата и на човекот од улица." Ова секако е начелото „Cross the Border - Close the Gap", постигнато со посредство на столбови и лакови; архитектонскиот „двоен код" на Џенкс е помал брат на Фидлеровиот литературен „двоен агент".

Додека модернистичката архитектура настојува да дејствува еманципаторски, а во *Интернационалниот стил* сепак станува всушност афирмативна и униформна - отмениот јазик на стаклото и челикот им одговараше на оделата со риги по шефовските катови; покрај тоа, ваквата архитектура (подбивајќи се со стварниот функционализам), секаде по светот, без оглед на намената, создаде потполно исти градби - постмодернистичката архитектура настојува да биде комуникативна и повеќекратна. „Постмодернистичката градба, со цел кратко да се одреди нејзината дефиниција, е соодветна едновремено за барем два различни слоја на население: за ангажираното малцинство што се грижи за специфичните архитектонски проблеми, како и за широката јавност или жителите што живеат на едно место и за кои се важни прашањата на комфор, традиционалниот начин на градба и сопствениот начин на живеење." Основа на постмодернистичкото обликување

е плуралитетот на формите на живеење. Уште еднаш да го наведеме Чарлс Џенкс: „Дисконтинуитетот на културата на вкусот ги создаде и теориската база и 'двојното кодирање' на Постмодерната."

Таквата Постмодерна го вклучува модернистичкото, но и решително го надминува. Тоа може да се согледа и во формулата за постмодернизмот на Хајнрих Клоц (Klotz): „не само функција, туку и фикција". Рационализмот и функционализмот на Модерната е проширен и надминат со моментите на фикцијата, приказната, метафората и визијата. Веќе не може да се зборува дека „form follows function", туку дека „form produces visions", што би можело да биде и мото на новото, постмодернистичко обликување.

3. СОЦИОЛОГИЈА

Општествените основи и мотивации на тоа ново обликување се очигледни. Фидлер, Вентури и Џенкс укажуваа на општествениот и културниот плуралитет и на со тоа поврзаната хетерогеност на насоките на различните вкусови, на очекувањата и барањата. Токму за тоа постмодернистичкото обликување би морало да води сметка.

Интеркултурниот и интракултурниот плуралитет денес му припаѓаат на секојдневното искуство, иако едновремено - особено под белегот на новата технологија - се загрозени со систематските процеси на униформизација. Овде треба критички да интервенираме. Алтернативата за оваа технолошки поедноставена цивилизација ја гледам не само во нагласувањето на локалните, односно национални идентитети туку, уште повеќе, и во создавањето на нови идентитети, спротивни на постоечките, залутани, хибридни или - како што попрво би рекол - трансферзални идентитети.

Истото го согледа и Даниел Бел (Bell), теоретичар на „постиндустриското општество", и рече дека „во модерното општество неоспорно постојат диверсифицирани и плурални интереси, бидејќи во сите нас се кријат многукратни приврзаности и идентитети". (D. Bell, Winding Passage, 1960) Бел зборува за „'crosscutting' identities" и нагласува „дека никако не може да стане збор за какво и да е взаемно помирување на сите вредности".

Ова наедно е и тврдење на некои постари социолози и уметници на дваесеттиот век, на пр. Макс Вебер или Пол Валери. Валери изјавил дека нашата епоха е модернистичка само тогаш кога „во сите култивирани глави, една покрај друга, слободно егзистираат најразлични идеи и најспротивставени животни и сознајни принципи", при што „за ист предмет имаме различни мислења коишто со проценувањето неоспорно се менуваат". Токму со тој значаен плуралитет - на интернационално, општествено, индивидуално ниво - мораат да се здружат денешниот начин на обликување и дизајнот во иднината. Не треба,

значи, да се жалиме на тешкотиите што ги носи различноста, туку да ги искористиме шансите што таа ги нуди.

4. ФИЛОЗОФИЈА

Веројатно сето досега изложено ви е познато. Отсега, бидејќи накусо завлегов во социологија, ќе зборувам за некои понатамошни битни точки за научната поставка на Постмодерната. Тоа може да ни помогне подобро да го разбереме постмодернистичкиот плуралитет, неговата законитост и несовладливост, и да ги согледаме различните опции што се можни во рамките на таа нова голема парадигма наречена „Постмодерна". Освен тоа, се јавуваат критички гледишта наспроти постоечките верзии на Постмодерната (пред сé наспроти чистиот историцизам и еклектицизам и наспроти исклучивото самоволие).

Општо земено, филозофската дијагноза покажува дека плуралитетот со право претставува суштинска одредба на Постмодерната и дека ние денес живееме во преодна фаза. Заради потсетување, ќе изберам неколку маркантни точки.

*а) Лиотар (*Lyotard*)*

Жан-Франсоа Лиотар Постмодерната ја окарактеризира како крај на мета-нарацијата. Веќе нема сеопфатна приказна - како што некогаш беше онаа просветителската за рационализација на светот, или идеалистичката за кон себе вратениот дух во историјата, или марксистичката за еманципација на човештвото - која би била кадарна да ги сосредоточи сите тежненија и да ги насочи кон едно единствено - својата цел, всушност. Постмодерната почнува таму каде што престанува целовитоста. Постмодерната не тагува за таа целовитост бидејќи го осознала негативното наличје од на прв поглед толку позитивните очекувања на таа целовитост. Изедначувањето, неоспорно, често едновремено значи и потиснување на нерегуларните животни форми, означува цензура на алтернативното знаење, екскомуникација на она особеното.

Лиотар таа хетерогеност на животните форми, начините на излагање и поигрувањето со јазикот ги истакна токму како нешто најтрајно. Од тој момент, мораме да знаеме: глобализирањето секогаш во себе носи нешто тоталитарно. Токму е спротивно: станува збор за признавање и одбрана на особеноста и упорноста на различните форми на живот, ориентации и култури. Лиотар не сонува за нивното помирување, туку настојува да се вклучи во нивното судирање.

Наглиот пораст на униформираноста може да се предупреди со стратегијата на плурализирање. За Лиотар тоа денес е незаобиколно, ако се имаат предвид новите технологии. Човек мора да се брани од заканувачката технолошка униформираност на јазикот, од телематскиот закон бајт по бајт, бит по бит. Во таа смисла, на крајот од

Постмодернистичкото знаење Лиотар се залага на јавноста да ѝ се овозможи „слободен пристап" до податочните банки и се надева дека разни групи би можеле материјалот, згрижен поради униформна контрола, да го употребат за некои други, сосема поинакви цели. Плуралитетот не е само основа туку и телос на Постмодерната.

б) Бодријар (Baudrillard)

Додека кај Лиотар крајот на мета-нарациите води кон ослободување на многу помали, засебни приказни, Жан Бодријар ја претставува црната варијанта на постмодернистичката дијагноза. Според него, ние веќе сме стапнале на крајот од историјата, всушност веќе се наоѓаме од онаа страна на историјата. Бидејќи, во напредните општества владеат потполните индиферентност и ирелевантност на сите опозиции, сознанија, сфаќања, сите обиди за промена. „Ние навистина се наоѓаме од онаа страна. Фантазијата е на власт, како и посветувањето и интелигенцијата, и ние токму сега го доживуваме, или во блиска иднина ќе го доживееме, совршенството на општественото: сé е достигнато, небото на утопијата се спуштило на земја и она што некогаш изгледало како сјајна перспектива, сега делува како катастрофа во фокусот на некое временско сочиво што го успорува темпото." Тоа е постмодерна верзија на катастрофата, а едновремено и обновување на Геленовата теорема за пост-историјата. Бодријар го најавува крајот на севкупната историја, целиот напредок, сета утопија. На сите нивоа се остварува уште само натрупувањето на истото. Утопиите се преобразиле во средства за репродукција на самиот систем. Впрочем, крајот и не е - како што се веруваше во традиционалните претстави за апокалипсата - толку драматичен и полн со настани, туку се случува нечујно - не сме ни забележале дека веќе сме од онаа страна на крајот.

Во информационото општество, во коешто стварноста е создадена со посредство на информацијата, не само што секогаш е потешко, туку постепено е невозможно и бесмислено да се прави разлика меѓу реалноста и привидот. И едното и другото меѓусебно се проникнуваат и создаваат ситуација на универзална симулација. Единствено уште се остварува квантитативниот раст - општествен и електронски: претерано внесуваме во себе безвредна храна, а сопствените информациони ресурси и системи за помнење ги полниме со информации без содржина. Ракот - неизмерното нараснување на истото - и клонирањето - идентичната репродукција на истото - во себе ја носат симболичката вистина на сегашноста.

Размислувањата на Бодријар за исчезнувањето на разликата меѓу привидот и битието во еден свет на симулација можат да бидат мошне значајни и за дизајнерите. Тие размислувања укажуваат на предноста на замислата над реалноста, како и на фактот дека

секој дизајнерски зафат се однесува на претходниот дизајн на структурата, па никако не би можело да се зборува за оригинал, туку повеќе за некаков тип редизајн.

в) Вирилио (Virilio)

И Пол Вирилио стига до дијагнозата што зборува за „крајот на историјата". Тој тоа го објаснува со зголеменото забрзување на движењето и перцепцијата. Со електронската обработка на податоци постигнавме брзина што ги укинува просторот и времето и прави нештата да исчезнат во техничката река од слики - Вирилио зборува за „естетиката на исчезнување". При такви брзини, исчезнуваат и традиционалните услови на политиката, демократијата и слободата. Централниот проблем на сегашноста е организацијата на времето со посредство на технологијата. Тоа бара не само ново втемелување на политиката туку и од дизајнот бара нови стратегии.

г) Делез (Deleuze)

Жил Делез најјасно ја тематизираше новата состојба, одредувајќи ја со поимот „Симулакрум". Никаде не сме во допир со оригиналите, туку насекаде се сретнуваме со симулакрумот. При тоа станува збор за повторувања што не се идентични репродукции, туку поместени претстави што упатуваат на други повторувања коишто, од своја страна, веќе преземале други поместувања и менувања. Аналогно на тоа, во дизајнот погледот веќе не би требало да биде насочен кон објектот, туку кон низовите во коишто тој се наоѓа и кон односите што ги воспоставува. Самата испреплетеност на симулакрумите е многу позначајна од самите нив.

д) Дерида (Derrida)

И Жак Дерида му даде име на тоа ново устројство на предмети и смислови. Неговата критика не се однесува само кон модернистичката туку кон целокупната западна традиција. Тој под знак прашање го става нејзиниот основен идеал на „присутност". Традицијата секогаш тежнее кон потполна, апсолутна смисла, којашто важи од еден до следниот момент, па во вечност, кон смисла дефинитивно отелотворена во една мисла, во еден настан, кон смисла окарактеризирана со потполното насочување кон себе, без какво било залудно растурање. Тој традиционален идеал на смислата Дерида го разградува. Притоа пред сé го анализира устројството на знакот („signe") - термин содржан и во изразот „design". Разградбата на знакот на Дерида би можела, што се однесува на дизајнот, да доведе до праксата на де-дизајн (de-design).

Дерида покажува дека сигнификантот никогаш - како што тоа метафизиката го беше смислила - не го претставува само обвивката на претходниот сигнификант, туку дека материјалноста на сигнификантното учествува во создавањето смислови и значења.

Затоа треба да се простиме од опсесијата на апсолутната и однапред дадена смисла (приближно онака како што таа сé уште живее во формулата „form follows function”). Секоја смисла настанува во еден систем од упатувања и придвижувања. За нашата сегашност, а и за нашата иднина ќе важи следново: човек мора да обрне внимание на контекстите, на преместувањата и придвижувањата за да може да ја осознае играта на смислата и за во неа да може да учествува. Вниманието не треба да го насочуваме кон измамничката присутност, туку на движењето на децентрирањето и растурањето. Тоа не се однесува само на филозофијата туку и на љубовта, архитектурата, работата. Потребно е човек себеси, а и другите, да ги ослободи од структурално погрешните очекувања на апсолутизмот.

Со тоа Дерида создава претпоставка за една решителна промена во западниот начин на мислење (како и во оној врз кој западното мислење влијаело). Се бара надминување на претставата на апсолутната, неотелотворена смисла и се бара признавање на смислата како ефект на поврзување. Тоа води до едно значајно признавање на вредноста на материјалноста на знаковите и - што е необично за традиционалното мислење - до позитивното одредување на медиумот. Што се однесува до дизајнот, од таму произлегува дека тој го засилува дизајнот на контекстот или дизајнот на рамката, наместо неизоставно да биде дизајн на објектот.

Деридаовото преиначување на смислата му соодветствува на преминот што францускиот психоаналитичар Жак Лакан го опиша како пресуден во раснењето на човекот - за неговото одвојување од нарцисоидниот стадиум на огледало. Во таа смисла, денес може да се зборува и за раснењето на дизајнот.

ѓ) Ватимо (Vattimo)

Џани Ватимо, конечно, формата на егзистенцијата што му одговара на новото сфаќање на смислата ја опиша како постмодернистичка форма на живеење. Станува збор за една „виорна егзистенција”, за „мобилност меѓу појавите”, па затоа таа себе си веќе не се чувствува како „бесмртна душа”, туку како „мноштво смртни души”. На постмодерната ѝ припаѓаат минливоста, леснотијата, брзината, фрагментарниот карактер. Постмодернистичкиот дизајн не би требал да тежнее кон вонвременското, нему му е допуштено да биде ефемерен и условен од ситуацијата.

Ќе истакнам само неколку сфери на уметноста во коишто се остварија тие постмодернистички обиди: во театарот на Роберт Вилсон, во сликарството на Мимо Паладино и во филмовите на Вим Вендерс.

5. НАУКА

На крајот ќе ви обрнам внимание и на фактот дека кога станува збор за споменатите дијагнози, не се работи само за толку раширени идеи на познати филозофи, туку и дека концептите на тие понови сознанија им одговараат и на нашите тн. „тврди" науки. Уште од „основната криза" - значи од теориите на Ајнштајн, Хајзенберг и Гедел - што е засилено и со поновите настојувања на теоријата на катастрофата и истражувањето на хаосот, или теориите за фрактали - самата наука ни кажува дека светот е окарактеризиран со плуралитет и хетерономија, дека парадоксите и паралогиите можат да бидат многу попристапни за негово осознавање од едноставните дедукции, дека реалноста сé на сé не е хомогена туку хетерогена; дека не е хармонична туку драматична; дека не е единствена туку диверсивна; накратко: поседува „постмодернистички" дизајн. Тогаш, од друга страна, и дизајнот на денешнината би требало да се осмели, следејќи ја смислата на новите научни парадигми, да обликува, и тоа повеќекратно, подготвен на раздорот меѓу стабилноста и хаосот.

II ПОСТМОДЕРНАТА И ДИЗАЈНОТ ВО ИДНИНАТА

Резиме

1. Современата дијагноза „Постмодерна" во фокус го има плуралитетот. Постмодерната се содржи во сфаќањето дека различноста на животните форми, узорите за ориентација, поигрувањето со јазикот и структурите на потреби се незаобиколни и легитимни.

2. Неоисторицизмот и враќањето на орнаментот можни се, додуша, во рамките на таквиот плуралитет, но ни во еден случај не се одредувачко јадро на Постмодерната. Напротив, станува збор - како што нé учи споредбата со научните и филозофски позиции - за релативно површни верзии на Постмодерната.

3. Единствениот вистински ударен налет на Постмодерната насочен е против динамиката на униформирање на Модерната. Модерната беше обележана со глобалните концепти на единствена рационалност и на изедначувачко рационализирање. Реализираната Модерна поради таквите тенденции на униформирање покажа катастрофички својства. Постмодерната изискува да им се застане на пат на процесите на униформирање, но во тоа настојување често ја спречуваат користејќи ги токму нејзините тенденции. Сé додека дизајнот на овој век е поврзан со рационализирачките стремежи на Модерната, значајната промена

на парадигмите им припаѓа на постмодернистичките задачи за интелигентен дизајн.

4. Познатиот еклектицизам и слоганот „anything goes" повеќе се површни отколку обврзувачки облици на постмодернистичкото. Плуралитетот не се прикажува така што се собираат одредени зборови или делови од зборови од различни јазици. Напротив, станува збор за тоа самите **јазици** - со својата синтакса, семантика, историја итн. - да се доведат во взаемен дијалог, да се судрат. Постмодернистичката слобода не треба да се користи само за репродукција на минатото, туку и за создавање на она сé уште-не-постоечко. Тоа може да се случи и со користење на традиционалните знаци. Меѓутоа, тие не би требало само да се придодаваат, туку од нив треба да се добие еден нов, хибриден облик.

5. Како логички форми, во постмодерната веќе не доминираат индукцијата и дедукцијата, репетицијата и редукцијата, консеквенцата и прогресијата, туку комплексноста и противречноста, парадоксот и паралогијата, а барањето за консензус се нуди низ спремноста за дисеминација.

Смерниците на дизајнот

Постмодернистичкото барање за промена на парадигмите во дизајнот би можело да се окарактеризира на следниов начин:

1. Дизајнот свесно мора да ги следи многуте различни патишта. Мора да научи да го цени и артикулира плуралитетот.

2. Дизајнот мора да ги има предвид не само општествените, националните, локалните или иницијативните идентитети, туку мора да создаде и точки на кристализирање на нови напречни (трансферзални) идентитети. Бидејќи нашиот живот постепено, како екстерно така и интерно, ќе стане „живот во множина" - значи живот внатре во различни општествени и културолошки контексти, како и живот којшто низ себе пропушта и во себе поврзува голем број замисли - дизајнот мора да ги има предвид не само расположливите стандарди (локални, национални, општествени) туку ќе мора да создава и мешовити (мултивалентни) творби.

3. Наспроти рационалистичките и функционалистичките вредности на Модерната, сé повеќе се соочуваме со фикциски, емоционални, сензуални, иконографски вредности. Ова му оди во прилог на оној дизајн во чијшто домен се сликовитоста и имагинацијата. Дизајнот станува делотворен со тоа што ги поттикнува и менува вкоренетите слики, потреби или очекувања. Дизајнерот работи со иконографските слоеви на свеста и врз нив.

4. Затоа иконографската и емоционална логика на современиот дизајнер му е поважна од математичката логика. Класично-модернистичките максими на изразот го губат значењето, а на нивно место доаѓаат стратегиите на контраст, пронаоѓање и парадокси. Единствено тие водат сметка за овој наш „хаотичен" свет, испресечен и нестабилен. Пречките и создавањето хибриди му одговараат на постмодернистичкото животно искуство.

5. Ако за денешниот дизајн треба да постои некаков вид општ, присутен узор, тогаш можеби би можеле да го бараме во микроелектрониката. Тука, секако, пред дизајнот се поставени нови задачи. Смалувањето на хардверот постепено го оневозможува обликувањето според принципот „form follows function". Со тоа активноста на дизајнот станува поавтономна, поодговорна и покреативна. Во неговиот делокруг сега ќе се најдат „корисничката површина" и софтверот. Овој процес може да се види и во архитектурата. „La Grande Arche" во Париз, на пр., повеќе изгледа како дизајнерски модел, отколку како архитектура во конвенционална смисла. Обликувањето на површината се потпира на визуелни узори, какви што познаваме од тв-екраните.

   Тој тренд во микроелектрониката сосема е разбирлив и значаен, но никако не би смеел да доведе до повторно униформирање. Денес треба да сфатиме дека ослободувањето на површината од должноста на изразот, од можноста за израз, претставува момент во кој таа добива нова, проективна улога: низ метафори, визии, фикции.

6. На крајот, денес и во иднина, никако не треба да го допуштиме исклучиво она што може да се анализира и да биде посредувано. Покрај целата професионалност и регуларност, дизајнот мора да продре и во областа на неодгатливото. Во борбата против модерниот свет на униформирањето, постмодерната има задача да овозможи осознавање на неструктуираното, да го создаде сé уште невиденото, да ги обликува објектите во духот на настаните. Тоа никако не е олеснување за дилетантите, туку апел спрема професионалната храброст. Нешто слично, во еден утописки преглед, рече и Теодор В. Адорно: „треба да се прават нешта, за коишто човекот всушност и не знае што се".

Преглед

Верувам дека времето во коешто живееме и иднината што може да се согледа, се одредени со две големи струи: постмодерната и еколошкиот предизвик. Сметам дека дизајнот би можел да стане место на пресек на тие две струи. Сето тоа, додуша, бара еден поширок поим за дизајнот, за што на крајот би сакал да кажам уште неколку зборови.

Денес ни е јасно дека сите човекови активности - од „плановите" на големата политика, до семејниот живот, и од нашите системи на сообраќање сé до краткотрајните гестови и моментни согледувања - ги вклучуваат елементите на дизајнот. Обемот на задачите на дизајнот не се исцрпува во дизајнот на објекти, туку токму почнува со уредување на животните околности и со обликувањето модели на однесување.

Од постмодернистичка перспектива, на сите тие свесни и несвесни форми на продукција и однесување во иднина им е потребен редизајн. Времето на премин, што ние го живееме, е време на преобликување на сите нивоа.

И еколошкиот предизвик изискува преструктуирање на сите наши животни услови, од глобалните еколошки и политички проблеми сé до најинтимните животни околности. На дизајнот во една поширока смисла на значење му припаѓа значајна улога во тоа преструктуирање.

Оттаму и поклопувањето помеѓу постмодернистичките културолошки барања и еколошкиот предизвик. Глобалните еколошки задачи можат да се направат единствено по пат на дизајнот во една поширока смисла: преобликување на економијата, меѓународните односи, индивидуалното однесување - според природата. Со таквите барања на екологијата се поклопува и постмодернистичкото отфрлање на претставите на власта, центризмот и антропоцентризмот и конститутивната подготвеност да се уважува надворешниот след на случувањата.

И преминот од дизајнот на објект кон дизајнот на рамка, како што Постмодерната препорачува, им одговара на барањата на екологијата. Задачата на денешниот дизајн постепено се преместува од обликувањето на објект (карактеристично за Модерната) кон обликување на рамка, контекст. Станува збор, значи, за следното: постмодерниот, а и еколошки, човек треба да ги менува *рамковните услови* на своите животни околности.

Во смисла на еден проширен поим на дизајнот, 20-иот век би можел да заврши како век на уметноста, додека 21-иот би можел да стане век на дизајнот.

Wolfgang Welsch; предавање одржано на World Design Congress ICSID '89. NAGOYA - Emerging Landscape - Order and Aesthetics in the information Age, 18-21 октомври 1989, Нагоја (Јапонија)

превод: АртАнгел

DAVID CARSON

PAGANINI НА ТИПОГРАФИЈАТА

(според ED FELLA, 1995)

Еден од најекспонираните графички дизајнери на 90-ите, **Дејвид Карсон**, неодамна ја објави книгата The End of Print - The graphic design of David Carson (Laurence King Publishing, 1995). Текстот го напиша Lewis Blackwell а предговорот David Byrne. **Karson** е еден од татковците на ултра помодниот современ американски колажен стил на графички дизајн - слоеви, преклопување на текст, нови радикални фонтови, заматени фотографии, грубости на фотокопирање.

Неговиот стил беше популаризиран со работата во краткотрајниот сурферски магазин Beach Culture и во првите 30 броеви на магазинот . Додека традиционалистите му замеруваат сешто - од нападноста на графиката (којашто наводно би требала да биде невидлива), преку нечитливоста, до простата грдотија, се покажува дека младата публика, истренирана на колажната естетика на MTV го прифаќа неговиот радикален пристап кон дизајнот. Тоа е тип на обликување кој не претпоставува објективно пренесување на факти туку активно учество, либидално и интелектуално инвестирање. Во окружување на новите електронски и дигитални медиуми типографијата создава нови правила и постапки.

Насловот The End of Print зборувајќи за Карсон на 90-ите го скова најпознатиот дизајнер на 80-ите, Neville Brody, како своевидно идејно продолжение на своите размислувања за „смртта на типографијата" (The Death of Typography). Крајот на печатот и смртта на типографијата не значат нивно исчезнување или одложување на ѓубриштето на историјата, туку преовладување на традиционалните граници, рушење на конвенциите, кршење на правилата. Во преломот на страницата веќе ја нема традиционално неприкосновената „мрежа", се мешаат типови букви, правилата на уреден кернинг и спационирање брутално не се почитуваат. Со зборовите на Marshal Mcluhan речено, секој стар медиум станува нова уметничка форма. Во време кога телевизијата и компјутерските мрежи ја преземаат улогата на брзо ширење информации, печатот, типографијата и другиот графички дизајн стануваат во полна мера уметнички форми, облици на комуникација од поинаков ред.

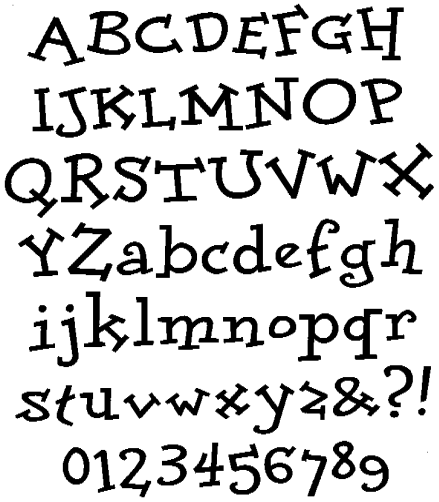
Зошто да се дизајнираат нови фонтови кога има повеќе од доволно одлични фонтови кои ги задоволоуваат потребите на денешните графички дизајнери и печатари? Големиот фонт-дизајнер Frederic Goudy го постави прашањево во далечната 1918 г., во еден напис во списанието Monotype Recorder: „Нашето восхитување од работата на врвните мајстори не треба да води кон апсолутна идолатрија, со што би се попречувало создавање на нови

пробиви на полето на фонт-дизајнот." Фонт-дизајнерите мора да изнајдат експресивни средства и алтернативни стилови со кои ќе се прилагодат, дури и ќе го дефинираат времето во кое фонтот настанал и се користел. Исто така Goudy го критизирал тоа што тој го нарекувал „ненаситно барање на новини во издаваштвото", бранејќи го преиспитувањето на класичните фонтови и измислувањето на уникатни форми, сé со цел да се задоволат новите естетски и комерцијални барања. Се разбира, тој не можел да предвиди дека неколку децении по неговата смрт дизајнирањето на фонтовите во ерата на компјутерите ќе биде возможно за секого кој има приод до сканер и софтвер. Но Goudy знаел, какви и алатки да се овозможени, единствено професионалци можат да создадат фонтови со посебно обележје. Денес, постојат многу повеќе „фонтографери" од времето на Goudy, но само неколку се доволно вешти да успеат во она што тие го нарекуваат „уметност на фонт дизајнот". За да се нарече уметник, дизајнерот - тој или таа - мора да балансира во историјата на фонт-дизајнот, да ги споредува нејзините парадигми и стандарди со современите естетики и вкусови, и во исто време да покажува волја за експериментирање. Помеѓу грстот денешни фонт-махери кои ја поддржале традицијата, а во исто време ги придвижиле границите нанапред е Tobias Frere-Jones (27), дизајнер на фирмата Font Bureau од Бостон. Во последниве четири години, Frere-Jones дизајнираше преку десет комерцијални фонтови и исто толку експериментални, како и варијанти на фонтови, фонтови по нарачка за некои списанија и др. Неговите најпознати фонтови: Dolores, Garage Gothic, Interstate, Cafeteria се функционално семејство, како и неговите „есеи" за фонт дизајнот. Секој фонт е приказна за природата на формите на буквите која ја поврзува ерата на древниот запис со онаа на дигиталниот запис. Иако неговите фонтови се потпираат на интуицијата, сите негови комерцијални" и „развојно" експериментални трудови се високо дисциплинирани во нивната приврзаност кон фундаменталните принципи на фонт-дизајнот - принципите на структурата, балансот и пропорцијата што ги научил од историјата. Тоа и ја прави особена неговата работа во дигиталната средина откако ја започна својата продуктивна кариера.

Тобиас Фрир Џонс е млад дизајнер на компјутерски фонтови кој веќе станува референтна точка во светот на графичкиот дизајн

Frere-Jones го дизајнирал својот прв алфабет во 1986 г. кога имал 16 г., победувајќи на натпреварот „Alphabet Design Contest". Во написот насловен како „Детска работа?" во списанието „U&lc" кое го претстави Frere-Jones на јавноста, Marion Muller напиша дека наградата му била доделена на Frere-Jones поради неговиот „истражувачки професионализам; дизајнот и изразот на неговиот фонт укажуваат на иднина што ветува во графичкиот дизајн." Но овој рачно нацртан, Art Deco инспириран фонт бил направен

со таква леснотија што судиите се посомневале во можноста фонтот да е направен од професионален дизајнер кој се затскрива како тинејџер, и всушност се обиделе да го дисквалификуваат учеството на Frere-Jones. За да го направи овој сет букви тој ги „прочешлал" сите стари рачно пишувани фонтови од кои научил да го следи системот на пропорции. Семејната заднина укажува дека неговиот новооткриен талент и не е изненадување; двајцата родители се во рекламниот бизнис. Frere-Jones (името му е комбинација од презимињата на двајцата родители) се сеќава дека графички алатки секогаш имало „низ целата куќа".



Кон крајот на втората година од неговото средношколско образование во St.Ann во Бруклин, Њујорк, Frere-Jones станал опседнат од идејата на цртање букви. Пополнил стотици страници од тетратките за време на часовите. „Некаде помеѓу средното училиште и одлуката каде на колеџ, цртањето букви го зазеде местото на сите интереси". Тој бил толку фокусиран на дизајнирањето фонтови, што 1988 год. се запишал во Rhode Island School of Design's Graphic Design Program верувајќи дека четири години подоцна ќе излезе како вистински дизајнер. Но фонт-дизајнерството не беше нешто што било кој во RISD можел туку-така да го научи. Учениците таму учат за специфични фонтови и како да ги користат, но наставниот план не вклучува и цртање на истите. Несомнено, Frere-Jones самиот ги создал своите фонтови. Уживал на часовите на Inge Druckery која единствена била блиску до фонт-дизајнерството; таа од учениците инсистирала со недели да го цртаат Roman фонтот без користење на мерни инструменти. Независно од наставниот план Frere-Jones си задал задача да го нацрта Serif фонтот врз основа на едно писмо на Nicholas Jensen од 1470 г. Користејќи го гломазниот Icarys software за првпат направил фонт со помош на компјутер. Му требало цел еден семестар за да ги направи малите латинични букви и неколку големи. Неговиот советник Krzysztof Lenk го ревидирал неговото напредување секоја недела низ рецензии, се́ додека една недела не признал дека Frere-Jones отишол толку далеку што тој веќе не може да му биде од никаква корист. Бил ангажиран Matthew Carter, главен фонт дизајнер во Bitstream, Бостон, за да ја доврши контролата на трудот на младиот дизајнер.

Еден ден кон крајот на семестарот, Frere-Jones бил во локалната кафетерија на училиштето. Чкртајќи на салфета се сетил дека на брат му, рок-музичар, му треба фонт

за постер на бендот што воедно ќе го рефлектира карактерот на бендот. Решил фонтот да му го подари на брата си за Божиќ. „Се прочистив себе од сите 'затапувачки' нешта што ги правев целиот изминат семестар и создадов колекција од 'клошарски' цртани букви, со чудни цртички и контурни облици - примеса од '50-ите, ронка од '60-ите и 'грст' од '90-ите" - фонт кој го нарекол по името на бендот. Dolores станал вториот комплетен фонт. Уште поважно, тоа бил првиот комерцијален фонт во неговото портфолио. Во јануари 1989 г. RISD организирале „патувачки курс" низ Европа, каде што Тобиас ќе го запознае Erik Spiekermann од Font Shop International во Берлин. „Му го покажав Jensen-фонтот, инспириран од Venetian, и за само неколку секунди Spiekermann ми ги посочи сите недостатоци." Тогаш неволно му го покажал Dolores. „Мислеше дека е апсолутно прекрасен, излета од просторијата и се врати за неколку минути со договори. Сакаше да го објави веднаш." Оттогаш фонтот стана мошне популарен. David Barlow му понуди работно место и позиција во Фонт Биро. Берлоу ја знаел Dolores и бил заинтересиран и за некои други идеи на Frere-Jones кои ги истражувал во слободно време. Една од нив бил предлогот за адаптирани букви што се користат на упатствата за гаражи. „Сé што имав беа некои стари фрлени ливчиња крај олукот" - размислува Frere-Jones во врска со познатите непрефинети, замачкани букви. На негово изненадување, Берлоу бил воодушевен од идејата за развивање на стандарден фонт од „мачканиците". Подоцна овој фонт го нарекоа Garage Gothic.

Завршувајќи ги последните две години во RISD, Frere-Jones го поделил времето на работењето во Бостон, во Фонт Бирото, каде се нафатил на задача целосно да го развие фонтот на водечкиот дизајнер на фирмата Nevill Brody (фонтот бил наречен Harlem и Tokio) и вториот дел, „работење на тези", серија експериментални фонтови или како ги нарекува тој „возови на мислата, на кои работев неколку години". За тезите развил четири фонтови што станале основа за понатамошни експерименти. Во едно од истражувањата Frere-Jones создал фонт што ќе се трансформира и самоуништува себе, но фонтот никако не можел да го доврши. Сепак, тој продолжил опседнат со овој проблем. Решението што го пронашол по матурирањето му помогнало да се здобие со цврста поддршка од медиите."Како усвитен метал, дигиталната буква стана правоаголно тело, и тие тела се претопуваа едни во други. Но бидејќи телото немаше никаква физичка реалност, карактерот на ликот можеше да се менува и да минува во различен правец и различен степен. Во таа смисла големите букви се однесуваа нормално, додека малите букви имаа случајни делчиња на 'нечистотии' што се лепеа врз другите букви. Секоја буква фрла грутченца 'кал' врз две или три букви напред и назад." Од неодамна овој фонт можете да го најдете под името Reactor.

p q r s t u v w x y z

По матурирањето 1992, Frere-Jones бил ангажиран од Фонт Биро со полно работно време и ја започнал работата врз третиот комерцијален фонт Nobel, базиран врз дизајнот на S.H. de Roos. Го открил овој непознат фонт, нешто помеѓу Kabel и Futura, на патувањето во Холандија. Му изгледал многу „почовечен" од Futura. Се обидел да ја следи трагата на фонтот пред да се обиде со сопствена верзија, но „не можев да најдам ништо. Единствено неколку луѓе во Холандија знаеја за него". Тогаш, сосема случајно еден холандски пријател му испратил пробен каталог фонтови во кој го имало целиот Nobel. Анализирајќи го каталогот наишол на различни грешки. Оживувањето на фонтот не претставува целосно имитирање на поправениот фонт, туку внесување на нови суштински одлики со кои суптилно ги сменил буквите, а воедно го сочувал есенцијалниот карактер на фонтот.

Ревитализирањето на Nobel ја истакнува важната дистинкција помеѓу влијание и плагијат, и повторна изведба и оригиналност. Nobel очигледно е продолжение на работата на друг дизајнер, кој бил оневозможен да ги направи неопходните исправки за да го ревитализира фонтот за дигитална сфера. „Дури и ако само го посматрам Nobel и цртам преку него - зборува Frere-Jones за процесот на создавањето на фонтот - секоја цртичка од тоа е одлука дека мора да го интерпретирам. Никогаш не сум наишол на некое уметничко дело што би можел да го копирам и да го оставам. Сé треба да се интерпретира, дали поради искапаното мастило на коректурата или пак поради некој вид на извртување на репродукцискиот процес, сеедно." Кога ги интерпретирал историските фонтови, главната цел по која се водел била да ги одвои оригиналната идеја и фор мата од техничките ограничувања на времето во кое настанал фонтот. На крај тој вели: „Серијата нагаѓања и хипотези мора да се држат под контрола, инаку врските помеѓу историскиот модел и новиот фонт ќе станат метеж."

Работењето со историски модел не секогаш резултира со ревитализирање на фонтот. Фонтот Archipelago, кој е сличен на Optima од Herman Zapf, се појави како обновување на фонтот Stellar на Robert Hunter Middleton. За време на анализирачкиот процес на формите, Frere-Jones почнал да гледа работи „со кои јас сосема не се согласував", и по неколку недели работа над буквите, сите биле различни. „Ги сакав состојките, но не и рецептата." Го споредува дизајнирањето фонтови со подготвување супа: „Ги имаш основните состојки... геометриски Sans-serif со одредени зачини додадени внатре и... само готвиш. Nobel беше на пример зготвена супа Futura во валкани тенџерија и садови." Archipelago во себе вклучува многу различни влијанија со што е тешко да се одреди оригиналниот творец.

Frere-Jones наоѓа голем дел од својата инспирација во своето окружување. Неговиот комерцијален фонт наречен Pilsner почна од налепница на едно француско пиво;

логото му се заглави во меморијата зошто изгледаше како „Roman фонтот облечен во црна кожа". Слично настана неговиот најдобро продаван фонт Cafeteria, кој го опишува како „голем смрдлив микс" од ракописните плакати за распродажба по стоковните, нормален резултат на урбаното окружување. Исто така е под влијание на своите веќе направени дизајни, како на пр. „прогресивниот" Nitrogen, целиот базиран врз фонтот што Ben Shahn го дизајнирал за книгата Once Thrice Dice, која имаше нескриен кинетички карактер; малопродажниот фонт Reiner Script, базиран врз фонтот на Imre Reiner од 1951 г. е комбинација на примитивен дрворез и виорна калиграфија. Но, многу од неговите фонтови настанале како дискусија за читливоста, перцептивноста и други контроверзни прашања околу фонт-дизајнерството. Експерименталниот фонт Chainletter настанал како резултат од расправата помеѓу Frere-Jones и еден негов колега од RISD за невозможноста да постои систем кој ќе ја оцени читливоста на фонтот. Неговиот колега тврдел дека читливост на фонт може да се процени со едноставна анализа на поединечни букви ставајќи ја буквата врз мрежа или шема од точки. Frere-Jones тврдел дека овој систем не се однесува на целиот текст и инсистирал дека буквата читлива во текст не секогаш е читлива вон него. „На времето, не знаев како, но знаев дека еден ден ќе направам фонт со кој ќе му докажам дека не бил во право". Неколку години потоа добил леток во Times Roman и исфотокопиран толку пати што многу од буквите биле сосема оштетени. Во контекстот имало доволно букви за да се разјасни содржината, но кога индивидуалните оштетени букви биле извадени од контекстот, многу од нив не можеле да се распознаат. „Дали тоа мало топче беше буквата 'б'? Дали тоа скршено гранче е буквата 'м'?"

Теоретските вежби како распаѓачкиот Chainletter, бодлестиот Vitriol, архитектонскиот Rietveld (дизајниран заедно со Chris Vermaas) и „неуметничкиот" Demand може лесно да им се забележи дека немаат функционални атрибути. Но дури и во најапсурдните измислици на Frere-Jones можеме да го согледаме неговото мајсторство. Vitriol, кој почна со неговиот матурски проект, беше експеримент од кој произлезе фонт во обид да се пронајдат автоматски средства кои ќе создадат остро оштетени букви. Rietveld започна како игра врз салфети меѓу Frere-Jones и Chris Vermaas, кој од нив ќе нацрта посмешно „а". Откако Vermaas нацртал „А" што личело на стол, решиле да испитаат како ќе изгледа целиот фонт користејќи ја таа форма. Додека на некои букви веднаш „им беше потребна помош" - вели Frere-Jones, обидот покажа дека од сé може да произлезе азбука. Frere-Jones признава: „има денови кога мислам дека е смешно тој материјал да го изнесам на пазарот. Има денови кога мислам дека луѓето ќе уживаат во нив само неколку недели."

Frere-Jones е строг критичар на сопствената работа и не би објавил ништо за што верува дека нема јавна корист. Но не се придржува ни кон некоја ригидна идеологија: „Се обидувам секогаш да ми е интересно и забавно. Она што секогаш ги надминува моите

грижи е тоа што сум јас вистински заинтересиран во цртањето и зошто уживам, а не за да го спасувам светот на фонт-дизајнерството". Но, веќе како врвен дизајнер во Фонт Биро, одговорен за дизајнирање и редизајнирање на фонтовите за списанија како Rolling Stone, Business Week и Martha Stewart's Living - фонтови кои се наменети за подолготрајна употреба - има изострено чувство за тоа што е соодветно. Frere-Jones е критичен кон оние дизајнери кои не се осмелуваат да го објават сопствениот труд, како и кон оние коишто се обидуваат да остават впечаток, а работите ги објавуваат недовршени со што стандардите на фонт-дизајнерството ги враќаат наназад.

Кога Marion Muller ја напиша својата статија во веќе споменатиот број на „U&lc" :"Се чини дека Frere-Jones е надеж за иднината", не можела да претпостави дека тој тинејџер толку бргу ќе ги надмине неизвесностите на почетниот стадиум на дигиталната сфера и дека ќе го најде своето место во срцето на современото фонт-дизајнерство. Frere-Jones уште од самиот почеток знаеше дека фонт- дизајнерството не е уметност која изумира, како што анти-компјутерските луѓе предвидуваа дека ќе се случи, туку дека ќе остане извор на креативно задоволство, интелектуална стимулација којашто има и значаен јавен интерес. Кога му го поставивме истото прашање од почетокот на статијава за потребата од нови фонови, тој одговори: „Денот кога веќе нема да ни се потребни нови фонтови, ќе биде истиот ден кога нема повеќе да ни требаат нови приказни и песни."

извор: Print

превод: Сања Фрковиќ

GRAPHIC DESIGN STUDIO

KAMI KAZE .ART

GRAPHIC DESIGN STUDIO

Постои чудна нерамномерност во проучувањето на пишуваниот јазик: некои негови видови, како што се историјата на алфабетското писмо, научниците со генерации грижливо ги испитуваат; некои други видови, како што се психолошките процеси врз коишто се засновани читањето, пичувањето и правописот (во смисла на графичко претставување на одредени гласови), станаа предмет на сериозно проучување дури во осумдесетте години. Од научно гледиште, многу помалку знаеме за пишуваниот отколку за говорниот јазик, главно поради пристрасната насоченост кон анализата на говорот карактеристична за лингвистичките проучувања во 20-иот век, којашто дури денес почнува да се исправа.

ГРАФИЧКОТО ИЗРАЗУВАЊЕ

Својствата на графичкото изразување не се секаде на цена. Неколку графички конвенции се учат во училиште (како писмото треба да изгледа, како да се напише адресата на коверта, како да се постави научен експеримент или математички проблем); но не се подарува внимание кон учењето на општите принципи на визуелната организација на јазикот коишто би можеле да се употребуваат во различни прилики, ситуации и технологии. Мнозината конвенции се запоставени, па затоа луѓето поседуваат само фрагменти од вештините за произведување и толкување на голем број облици што можат да се користат за писмено јазично изразување - нешто за што тие стануваат свесни и што мораат да го „платат" во моментот кога ќе се соочат со задача како што е правење на

плакат или некој друг визуелен материјал за општа употреба и кога ќе сфатат дека не се во состојба да го обезбедат ефектот што сакаат да го произведат.

Наспроти тоа, постојат неколку професии во коишто до детаљ се проучуваат видовите на графичко изразување. Конкретно, извршени се минуциозни анализи на буквите на алфабетското писмо и повеќето илјади различни форми што тие букви можат да ги имаат (во различни стилови на текст пишуван со рака, во печатен текст итн.). Станува збор за стручњаци за типографија, за обликување и произведување на печатарски букви, историчари за натписи (епиграфика) и за ракописи (палеографија), за историчари на уметноста, стручњаци за судска медицина и многумина други што се заинтересирани како за естетските особини на графичкото изразување така и за неговите утилитарни функции (во издаваштвото, огласувањето, картографијата итн.). Сепак, тие различни пристапи не доведоа до усогласен опис на научната апаратура или терминологија, а неколку значајни аспекти на овој предмет и понатаму се запоставуваат - а меѓу нив, и тоа не на последно место, се наоѓа и анализата на *ефектите* од графичката комуникација.

Видови графичко изразување

Постојат **листи** (уредени низи редови, од коишто секој претставува семантичка единица; на пр. колекционерски каталози или ресторански мении), **матрици** (табела редови и колони со јазички, нумерички и други информации, што можат да се прегледуваат вертикално или хоризонтално), **нелинеарно гледање** (типографија карактеристична за новинските огласи), **линеарно разграну**вање (дијаграми во форма на стебло) итн.

Иако во графичкото изразување не постои ништо што навистина би ѝ одговарало на непрекинатата линеарност (размакот меѓу зборовите, крајот на редот и страницата се нормални графички конвенции што не можат да се занемарат) сепак ќе ви прикажеме пример за линеарно графичко изразување: *слика десно*

Спиралата на карактерите од обете страни на дискот од Фестос го илустрира **континуално линеарниот облик**. Оваа плочка од теракота, околу 16 см во радиус, пронајдена е на Крит 1908 година. Некои од карактерите се препознатливи (нпр. делови од тело, животни и алатки), и за некои нивни низи предложени се одредени толкувања, но дискот во целина сé уште не е дешифриран.

Графетика и графологија

Системот на пишување на некој јазик може да се проучува од две гледишта што се однесуваат меѓусебе на ист начин како фонетиката спрема фонологијата во

проучувањето на говорот. *Графетиката*, термин скован по аналогија со терминот *фонетика*, ги проучува физичките особини на симболите што го сочинуваат системот на пишување. *Графологијата*, термин скован по аналогија со терминот *фонологија*, ги проучува јазичните контрасти што системите на пишување ги изразуваат. Во рамките на лингвистиката подрачјава се слабо проучувани. Меѓутоа, во областите како што се типографијата, хирографијата (пишување со рака) и психологијата на некои аспекти на тие проблеми во последно време им се обрнува посебно внимание, особено во врска со наставата на читање и пишување и со визуелната перцепција.

Графетички прашања

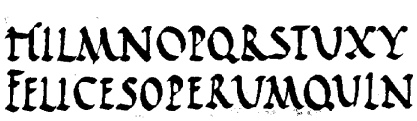
Потполно развиената теорија на графичката наука би се занимавала со различните прибори за пишување и со соодветните човечки вештини потребни за продукција и перцепција (читање) на јазичките знаци на различни површини, екрани и други позадини во сите јазици. Тоа првенствено би се однесувало на проучувањето на моторичката контрола и координацијата на рацете и очите, како и на психолошките процеси што се одвиваат за време на читателовото перципирање и запомнување на знаците.

Полето за развој на графетичките проучувања е широко со оглед на бројот на варијациите во графичкото изразување во современите јазици, но и низ целата историја на писмото. Најупадлива разлика е насоката во којашто јазиците се пишуваат - одлево надесно, оддесно налево (нпр. арапски), озгора надолу (нпр. традиционалниот јапонски) и невообичаениот смер одоздола угоре (нпр. некои форми на старогрчкиот). Понекогаш постојат повеќе смерови, како во *бустрофедон*, кадешто насоката се менува во секој втор ред. Во еден јазик можат да се користат повеќе системи во исто време - како што е вообичаената употреба на вертикалните неонски знаци и вертикалното пишување врз рбетите на книгите во англискиот.

РАКОПИСНО ПИСМО

Сите главни семејства на системите на пишување (европски, семитски, источно-азиски) имаат сопствена сложена историја на ракописните стилови. Меѓутоа, не постои универзално прифатен систем на класификација и номенклатура. Затоа претставуваме само неколку категории и описи пошироко признати, користејќи се со примери од европската ракописна традиција.

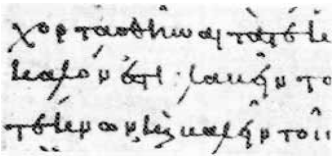
Мајускула



Неколку форми писмо се состојат од букви што главно се пишуваат помеѓу две хоризонтални линии; обично се нарекуваат *големи* букви (*капитала*). Грчкиот и латинскиот алфабет првобитно се пишувани на тој начин. Латинската форма

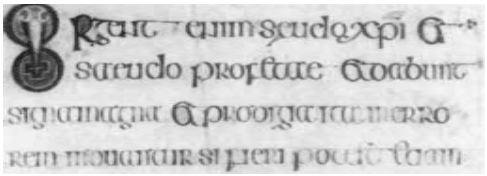
што се користела ширум Римското царство од I век на нашата ера познат е како *рустична* капитала (за разлика од квадратната капитала од римските натписи издлабени во камен).

Минискула



Неколку форми писмо се состојат од букви чиишто делови преминуваа под или над двете хоризонтални линии. Обично се нарекуваат *мали* букви. Пишувањето со минискула постепено се развивало и во Грција било во употреба до VII-VIII век на нашата ера. Оригиналната форма („чиста минискула") подоцна е модифициран со додавање на унцијалата и на други обележја (како што се грчките акценти).

Унцијала

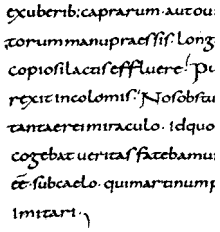


Оваа форма писмо главно е користена во грчките и латинските манускрипти од IV до VIII век на нашата ера. Се состои од големи (етимолошкото значење на терминот е „еден палец високи") заоблени букви. Подоцна се развила полуунцијалата, со што е отворен патот за модерната минискула.

Курзивно писмо

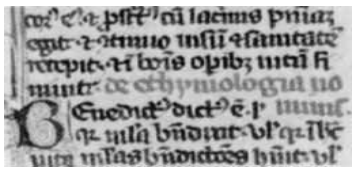
Во оваа форма карактерите се спојуваат во низа заоблени, течни потези, со што се постигнува леснотија и брзина на пишувањето. Во општа употреба била околу IV век пред нашата ера и со време ги заменила унцијалното и полуунцијалното писмо и станала модел за ракописно писмо.

Каролиншка минискула



Оваа форма писмо е наречена по царот Карло Велики (742-814), којшто ја поддржувал нејзината употреба ширум Европа. Била широко прифатена и ценета поради својата јаснотија и атрактивност и извршила големо влијание на подоцнежните ракописни стилови. Токму во тој период доаѓа до појава на „двојното алфабетско писмо" - комбинација на големи и мали букви во еден систем.

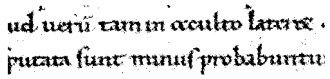
Црно писмо



Ова е дериват од каролиншката минискула, којшто во бројни варијации широко се користел помеѓу XI и XV век. Заобленитe елементи на буквите биле исправени и станале

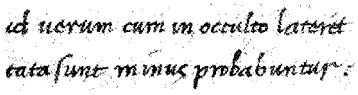
подебели и поаглести. Таа форма, често нарекувана и *готско* писмо (готица), станала првиот модел за печатарски слог во Германија.

Хуманистика (латиница)



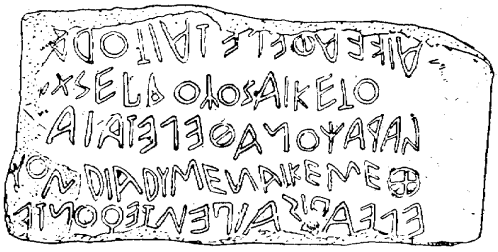
Оваа форма била развиена во Италија од Поџо (1380-1459), како алтернатива за готицата. Првобитно била позната како антиква и го одразувала настојувањето на хуманистичкото движење од тој период да им се врати на латинските извори. Подоцна станала основа за латиничните букви во печатарскиот слог.

Италик



Оваа форма на пишување со коси курзивни букви ја развил италијанскиот писар Николо Николи (1364-1437). Со време, од неа се развиле курзивните букви во печатарскиот слог.

БУСТРОФЕДОН



Грчкиот термин бустрофедон значи „свртување на воловите" и го означува начинот на којшто се ора со помош на волови - еден ред во една насока, другиот во обратна насока. Во историјата на писмото наоѓаме три можни начини за пишување на бустрофедон: а) редовите го менуваат смерот, но не и зборовите; б) зборовите го менуваат смерот, како и редовите; в) и буквите и зборовите и редовите го менуваат смерот.

Овој цртеж на договор од стара Грција (VI-V век пред н.е.) прикажува бустрофедон од третиот тип, што најдобро се гледа по превртената буква Е. Тој начин на пишување откриен е и во многу други делови на светот, и во разни јазици: етрурскиот, хетитскиот, во раниот рунски алфабет во северна Европа, но такви натписи има и во многу поодалечени земји, во Индија и Централна Америка, на пример.

ИСТОРИЈА НА ПИСМОТО

Митовите и легендите за натприродни сили ја замаглуваат раната историја на писмото. Археолошките наоди овозможуваат возбудливи моменти на просветление заедно со тешко решливите проблеми на толкување. Постепено, научниците го составија мозаикот за настанокот на писмото, но тој содржи многу празнини и подложен е на различни толкувања.

Работата се компликува со фактот дека за овој ран период воопшто не е лесно да се одреди дали некој пример на графички израз му припаѓа на уметничкото изразување или на примитивното писмо. Во принцип, разликата е јасна: уметноста е личен израз на поединецот кој не се комбинира во систем на повторливи симболи со одредени, прифатени вредности; наспроти тоа, буквата е конвенционализирана и институционализирана на таков начин што сите што го користат системот можат да ја толкуваат на ист начин. Кога продуктот е резбарија на карпа или слика на животно, малку има сомневање дека целта е нејазичка (иако не може со сигурност да се зборува дали има естетска, религиозна или некоја друга функција). Меѓутоа, кога продуктот е низа од очевидно геометриски облици или ситни карактери, дистинкцијата помеѓу уметноста и писмото станува помалку јасна. И самиот јазик може да го одразува тој проблем: во старогрчкиот и во египетскиот ист збор се употребува и за „пишување" и за „цртање".

Едно нешто сепак е прилично јасно. Изгледа веројатно дека системите на писмо се развиле независно едни од други во различни временски периоди и во разни делови на светот - во Месопотамија, Кина, Средна Америка и на други места. Нема докази што би ја потврдиле теоријата за заедничкото потекло на писмото. Постојат, се разбира, сличности меѓу овие системи, што не е сосема неочекувано, со оглед на ограничените можности за составување на систем за пишувана комуникација.

Најстарите примери за конвенционална употреба на пишуваните симболи откриени се на глинени таблички во различни предели на Блискиот исток и југоисточна Европа и потекнуваат од периодот околу 3.500 години пред нашата ера. Голем број сумерски глинени таблички пронајден е на локалитетите во областа на Тигар и Еуфрат во денешните Ирак и Иран. На пример, на табличките од градот-држава Урук избројани се околу 1.500 симболи, главно со апстрактен карактер. На нив, изгледа, се забележани податоци за продажба на земја, деловни трансакции и порески обврски.

Примитивното сликовно писмо

Со истражувања откриен е голем број примитивни слики и знаци што личат на писмо, но им недостасува систематизацијата што секое писмо мора да ја има. Човечки фигури,

геометриски знаци и други форми пронајдени се, врежани или насликани, над и под земјата на карпи („петроглифи”), градби, гробници, грнчарија и други објекти во разни делови од светот. Нивното значење главно е непознато.

Типови на системи на писмо

За системите на писмо може да се зборува врз основа на графетички фактори, како што се големината, стилот и конфигурацијата на симболите, или смерот на пишувањето; но ова не ни помага да ја разбереме суштината на графемите и како тие се употребуваат. Во принцип, сите долу опишани системи би можеле да се пишуваат со речиси секое множество од графетички конвенции. Се случувало во историјата на еден јазик да биле користени неколку смерови, како во раниот грчки јазик, кој во различни периоди од својот развој бил пишуван од десно кон лево, од лево кон десно, па дури и во двата смера наизменично (како *бустрофедон*).

Многу покорисен пристап кон проучувањето на системите на писмо е класификацијата на оние што покажуваат јасен однос помеѓу симболите и гласовите на јазикот (*фонолошките* системи) и оние кај кои тој однос не постои (*нефонолошки* системи). Денешните системи во огромно мнозинство се фонолошки; нефонолошките системи ги наоѓаме претежно во најстариот период од историјата на писмото, и токму на нив сега накусо ќе се задржиме.

НЕФОНОЛОШКИ СИСТЕМИ

Пиктографско писмо

Во овој систем графемите (коишто често се нарекуваат и *пиктографи* или *пиктограми*) овозможуваат препознатливи слики на постоечки нешта. На пример, низа брановидни линии можат да претставуваат море или река, а цртежите на луѓе и животни претставуваат нивни „живи еквиваленти”. Не постои намера стварноста да се црта уметнички или егзактно, но симболите мораат да бидат доволно јасни и едноставни за веднаш да можат да се распознаат и, по потреба, и да се репродуцираат како дел на излагањето.

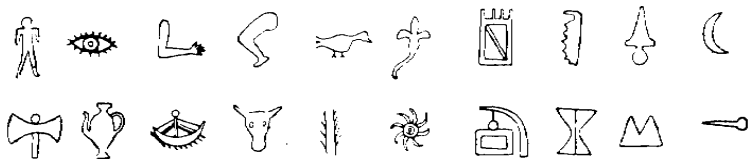
За „читање” на ваквото писмо доволно е да се препознаат симболите, а редоследот тогаш може вербално да се опише на различни начини, без оглед на јазикот со кој човек зборува. Поради тоа постои голема веројатност да дојде до двосмисленості додека се чита низа од пиктограми, и се покажало дека многу такви писма биле премногу тешки или невозможни за дешифрирање. Овој проблем може да се илустрира со еден модерен пиктограм каков што е сообраќаениот знак (*стр. 204 долу лево*). Без познавање на контекстот, тој знак може да се „чита” на најразлични начини - некој копал / некој ќе копа

/ некој токму копа / некој расчистил / некој сопрел / некој препречува одрон - или дури (како што откривме во натпреварот за најапсурдно толкување на знаков) дека некој се обидува да отвори чадор по ветровито време! Современите возачи сепак го познаваат контекстот, така што ретко доаѓа до двосмисленості. Кога ги проучуваме пиктограмите од пред 5.000 години, соодветниот контекст не ни е познат. Мнозина недешифрирани или делумно дешифрирани пиктографски записи од стариот Крит ја илустрираат големината на проблемот (*сп. со дискот од Фестос*).

Пиктограмите претставуваат најстар систем на писмо и се наоѓаат во многу делови на светот каде што се откриени остатоци од старите народи. Пронајдени се во Египет и Месопотамија (од периодот околу 3.000 години п.н.е.) и во Кина (од периодот околу 1.500 г. пред н.е.).

Пиктографски симболи

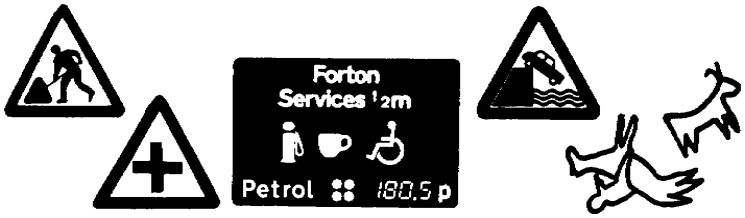
Долу: Некои од пиктографските симболи користени на печати и таблици во раноминојскиот период на Крит. Повеќе од 100 симболи претставуваат човечки ликови, делови од тело, животни и други предмети за секојдневна употреба. Многу од нив тешко се препознаваат на прв поглед, што покажува дека постоело одредено придвижување кон идеографскиот систем.



Цртеж на една од дрвените таблици со врежани симболи, пронајдени на Велигденските острови. Смерот на пишување се менува (*бустрофедон, в. 199 стр.*), а секој втор ред е превртен: читателот мора да ја сврти таблицата наопачки на крајот од секој ред. Пиктографскиот карактер на многуте симболи е јасен (нпр. птица, риба), додека други не можат да се протолкуваат. Во целина писмото се уште не е дешифрирано.

Неколку современи пиктографски сообраќајни знаци покрај индијанскиот цртеж на камен од Ново Мексико. Паралелата меѓу две култури е поучна. Во едниот случај, патот

води кон вода и треба внимателно да се вози; во другиот, планинската патека е безбедна за козорогот, но не и за јавачот. Паралелата ќе беше дури и поблиска модерниот знак да содржеше и цртеж на риба!



Идеографско писмо

За идеографското писмо обично се зборува како за подоцнежен стадиум на развој на пиктографското писмо. Идеограмите, или идеографите, имаат апстрактно или конвенционално значење и веќе не покажуваат јасна сликовна врска со надворешната стварност, поради два фактора. Формата на идеограмот може да биде толку изменета што веќе не се распознава како сликовна претстава на предметот; а неговото првобитно значење може да биде проширено на тој начин да ги вклучува идеите за кои не постојат јасни сликовни претстави. Во раното сумерско писмо, на пример, сликата на ѕвездено небо означувала „ноќ", „темен" или „црн" итн.

Ретки се „чистите" идеографски системи - т.е. оние во коишто симболите имаат директни референти: поими и предмети. Повеќето системи што се нарекувани идеографски содржат, всушност, јазички елементи. Симболите заменуваат зборови во јазикот, додека делови од симболите претставуваат гласови. Сумерското, египетското, хетитското и другите писма од пораните периоди биле мешавина од пиктографски, идеографски и јазични елементи.

Клинесто писмо

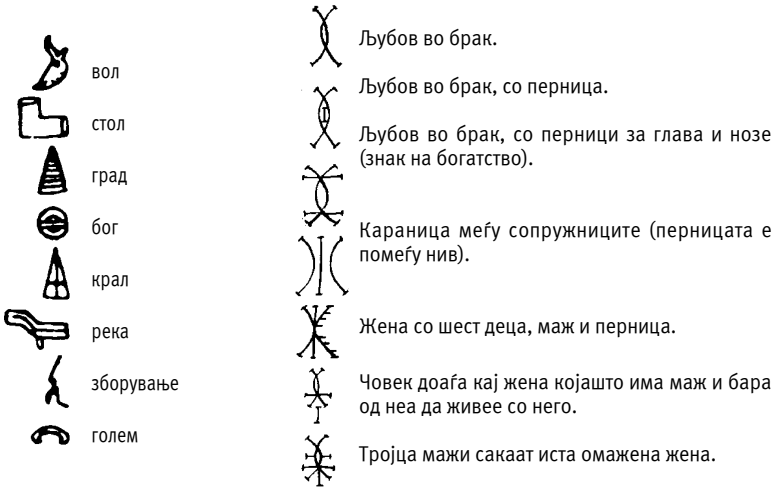
Клинестиот начин на пишување датира од IV милениум пред н.е. и се употребевал и за нефонолошки и за фонолошки системи на пишување во неколку јазици. Називот „клинесто писмо" (англ. cuneiform, „со клинеста форма") потекнува од латинскиот, а укажува на техниката што била користена за пишување на симболите: со притискање на стилусот врз плочки од мека глина за да се направи низа кратки прави црти. Во подоцните периоди бил користен потврд материјал. Цртите се подебели при врвот и од левата страна, што го покажува смерот на пишувањето: во почетокот симболите биле пишувани одоздола угоре; подоцна биле превртени на страна и пишувани од лево кон десно.

Најраните форми на клинесто писмо се развиле од пиктографски симболи. Подоцна истото писмо било употребувано за пишување зборови и слогови и за обележување на фонетските елементи. Било во употреба преку 3.000 години ширум Блискиот исток во

културите на Сумерците, Вавилонците, Асирците и Хетитите, а изумрело пред доаѓањето на христијанската ера. Најдоцните глинени таблици со клинесто писмо потекнуваат од I век п.н.е. Писмото не можело да се чита сé до XIX век, кога неколкуте јазици во коишто било користено најпосле биле дешифрирани.

Раните идеограми

Неколку хетитски идеограми од II милениум п.н.е.



Идеограми од местото Нсибиди, од системот откриен во јужна Нигерија 1904 г. Повеќето знаци изразуваат низа брачни ситуации и односи, како во следниве примери:

Натписи на печатите од долината на Инд, во северозападна Индија. Системот не е дешифриран, но се мисли дека содржи мешавина од идеографски и фонетски графеми коишто претставуваат лични имиња.

Колоните на десната страна ги покажуваат првобитните пиктограми, најнапред вертикално, потоа во изменета положба што била во употреба во подоцнежните периоди. Дадени се две верзии на клинесто писмо - една од

поран период, а друга од подоцнежен, кога Асирците вовеле поедноставни симболи (според Д. Diringer, 1968).

Денешните идеограми

Модерните знаци често се идеографски, што е случај со дијагоналните линии што изразуваат забрана (нпр. забрането вртење во десно). Знаците „забрането воведување кучиња" и „не пеглај" претставуваат мешавина од пиктограми и идеограми.

Египетските хиероглифи

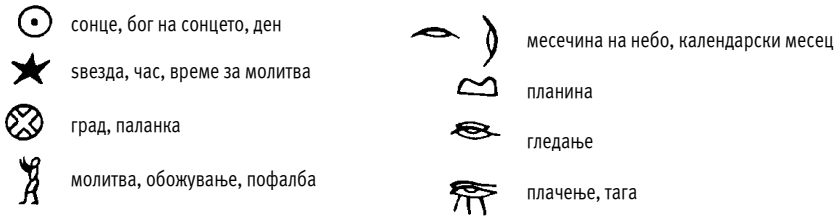
Во Египет околу 3.000 г. п.н.е. се развила една форма на пиктографија која подоцна го добила името *хиероглифска* (од грчките зборови „свети врежувања"), поради нејзината изразита употреба врз храмовите, гробниците и на други специјални места. Станало обичај тој термин да се применува и за слични писма од други култури, како што се хетитското и мајанското писмо; но најразвиениот систем на хиероглифско писмо несомнено е египетскиот. Тоа континуирано било употребувано во текот на три милениуми се́ додека конечно не било заменето со писмо засновано на коптскиот јазик во раната христијанска ера.

Единиците на овој систем се познати под името *хиероглифи*. Обично се пишуваат од десно кон лево, така што симболите се свртени спрема почетокот на редот; но пронајдени се и вертикални редови од хиероглифи што ги следат линиите на градбата. Писмото остава општ впечаток на сликовитост, но всушност содржи три вида симболи коишто заедно претставуваат зборови:

- Некои симболи употребени се како идеограми што ги претставуваат енитетите од реалниот свет или поими:

- Некои симболи (фонограми) заменуваат одредени согласки или групи согласки речиси на ист начин како во системот на *ребус* во денешните детски игри. На пример, во македонскиот можеме да употребиме слика на раширена дланка со пет прсти зад која стојат буквите (фонограмите) *ар* за да го добиеме зборот *Пе̄тар*, или *ок* за да го добиеме *пе̄ток*.

» Детерминативните симболи се знаци што немаат фонетска вредност, но се ставале крај други симболи за да го фиксираат типот на значењето на зборот. На тој начин се разликувале зборовите коишто инаку би изгледале идентични. И овде можеме да повлечеме аналогија со вербална игра во која крај зборот *коло* може да се стави симболот+- за да прецизира дека станува збор за *струјно коло*. Меѓу вообичаените египетски симболи што се употребувале како детерминативи спаѓаат следниве:



Кралски имиња

Прикажани се две египетски кралски имиња, напишани со хиероглифи, што означуваат (а) кралски божји имиња и (б) кралски лични имиња.

Амен-ем-хет И (владеел од 1991 до 1962 пред н.е.)

Имињата се окружени со прстен, или *картуш*, чијашто цел била носителот на името да го заштити од зло.

Хиероглифски натпис од Теба, XVIII династија (околу 1490 пред н.е.). Статуата го прикажува Сенефер, првиот министер и управник на дворот во времето на кралицата Хатшепсут или фараонот Тутмес III. Натписот содржи молитва кон Озирис, список на положаите и делата на Сенефер, и молба за среќен задгробен живот. Статуата од црн гранит е висока 87 цм.

Александар Велики (356-323 пред н.е.)

Логографско писмо

Логографските системи на писмо се оние системи во коишто со графеми се претставени зборови. Најпознати примери се кинеското писмо и неговиот дериват, јапонското писмо *канџи*. Овие симболи се познати под различни имиња: *логографи, логограми* или - кога станува збор за ориенталните јазици - *карактери*. Но постојат две терминолошки компликации. Прво, бидејќи кинеското писмо води потекло од идеографското писмо, со неколку пиктографски елементи, за тие карактери обично се зборува како за идеографи. Меѓутоа, тој термин навистина не е соодветен, бидејќи карактерите се однесуваат на јазични единици, а не директно на поими или ствари. Друго, карактерите всушност често претставуваат *делови* од зборови (морфеми), како и цели зборови, така што дури

и терминот „логографски” делумно е погрешен; но во отсуство на посоодветен термин (каков што би бил „морфографски”), тој и понатаму се употребува.

Логографскиот систем содржи неколку илјади графеми. Големиот кинески речник К’анг Хсиа (1662-1722) опфаќа речиси 50.000 карактери, но поголемиот дел од нив се архаични или тесно специјализирани. Во модерниот јазик за основна писменост потребни се околу 2.000 карактери. Така Јапонското Министерство за образование пропиша 1.850 карактери со закон усвоени како најнеопходни за секојдневна употреба во јапонскиот јазик. Од тој број во шестгодишното основно училиште се учат 881 карактер.

Модерни логограми

Овие симболи се во широка употреба во современите пишувани јазици. Нивните говорни еквиваленти, се разбира, се разликуваат од јазик до јазик. Најразвиените логографски системи ги наоѓаме во научното обележување, како што е тоа случај во логиката и математиката.

Кинеските и јапонските карактери се класификуваат според бројот на потезите потребни за нивно пишување. Како графичката сложеност на карактерите се зголемува може да се види од листата на 300 основни кинески карактери, што можат да се користат посебно или поврзани.

ФОНОЛОШКИ СИСТЕМИ

Слоговно писмо

Во системот на слоговно писмо (силабариј) секоја графема одговара на говорен слог, обично на еден пар согласка-самогласка. Такви системи наоѓаме од најстарите времиња (нпр. микенско грчкиот), а во денешно време можат да се најдат во амхарскиот, чероки јазикот и во јапонската *кана*. Бројот на графемите во силабаријот варира - од околу 50 до неколку стотици.

Кипарското слоговно писмо

Се употребувало од околу VI до III век п. н.е. Кипарскиот силабариј е дешифриран кон крајот на XIX век; повеќето натписи се на грчки, иако се чини дека писмото било составено за некој друг јазик. Овде се прикажани типичните симболи, заедно со толкувањето на нивните гласовни вредности (според O. Masson, 1961).

Чероки

Овој силабариј го измислил 1821 г. полуиндијанецот од племето Чероки по име Секвоја, и со него соплемениците и мисионерите се користеле многу години. Неговите 85 симболи покажуваат јако влијание на латиницата, но латиничните симболи немале своја изворна гласовна вредност.

АЛФАБЕТСКО ПИСМО

Кај алфабетското писмо постои директен однос помеѓу графемите и фонемите, што го прави најекономично и најприлагодливо од сите системи на писмо.

Наместо неколку илјади логограми, или неколку десетици слогови, системот се задоволува со релативно мал број единици коишто тогаш можат лесно да се прилагодат кон голем број јазици. Повеќето алфабети содржат помеѓу 20 и 30 симболи, но релативната сложеност на гласовните системи доведува до тоа алфабетските писма да се разликуваат според бројот на симболите. Најмал е, се чини, алфабетот на јазикот **ротокас**, којшто се употребува на Соломонските острови, со само 11 букви. Најголем е кмерскиот алфабет, со 74 букви.

Во еден совршено правилен систем, каков што се некои алфабети смислени од лингвисти коишто имале цел да ги забележат јазиците што дотогаш немале писмо, на секоја фонема ѝ одговара една графема. Меѓутоа, повеќето алфабети што денес се употребуваат не го исполнуваат тој критериум, барем донекаде, било поради тоа што системот на пишување не ги следел промените во изговорот, било поради тоа што некој јазик употребува алфабет што

Ерменско

Балиско

Бугинешко

Бурманско

Коптско

Девенагари

Етиописко

Грузиско

Гујаратско

Јаванско

Канада

Кмерско

Малајалам

Малдивиско

Синхалешко

Сиријско

Тамилско

Телугу

Тајландско

Тибетско

првобитно не бил планиран за него. Постојат големи разлики меѓу јазиците во поглед на правилноста на односот меѓу графемите и фонемите. На едниот крај наоѓаме јазици како што се шпанскиот и финскиот, коишто имаат мошне правилен систем, а на другиот јазици како англискиот и гелскиот, со забележителна мера неправилности. Степенот на отсуство на поклопување помеѓу графемите и фонемите неизбежно се одразува во бројот на арбитрарните „правописни правила" коишто децата мораат да ги научат.

Постојат и мнозина алфабети во коишто само некои фонеми се претставени графемски. Тоа се „согласничките" алфабети, нпр. арамејскиот, хебрејскиот и арапскиот, во коишто обележувањето на самогласките (со помош на дијакритични знаци) е опционално. Има и случаи, како во индиските алфабети, каде што дијакритичните знаци се користат за самогласки, но обележувањето е обврзно, а се врши со додавање на дијакритички знаци кон согласничките букви.

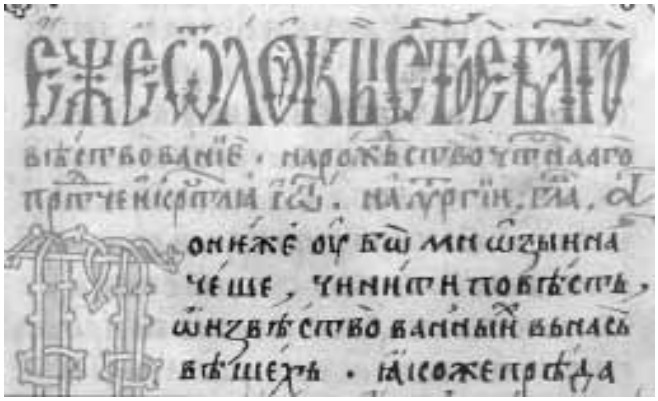
Најстар познат алфабет бил северносемитскиот, којшто настанал околу 1700 г. п.н.е. во Палестина и Сирија. Имал 22 согласнички букви. Хебрејскиот, арапскиот и феникискиот алфабет биле засновани врз тој модел. Подоцна, околу 1000 г. п.н.е., феникискиот алфабет им послужил како модел на Грците, коишто додавале букви за самогласките. Од своја страна, грчкото писмо станало модел за етрурското (околу 800 г. п.н.е.), од каде што дошле буквите за староримскиот алфабет и, во крајна линија, за сите западни алфабети.

подготвил и превел: Аббе Бузони

Алфабетски писма

Разноликоста на алфабетските писма во светот може да се види од овој избор на одломки од библиски текстови (E. Gunnemark & D.Kenirick, 1985)

ВО СЛЕДНАТА МАРГИНА НЕШТО ПОВЕЌЕ ЗА КИРИЛИЦАТА!



Нови алфабети настанати од стари

Развојот на раниот алфабет и односот меѓу некои современи алфабети...

Арапски		Хебрејски		Кириличен	Грчки		Современ-латински	Старо-латински	Етрурски	Класичен-грчки	Старо-грчки	Старо-хебрејски	Феникијски
облик	назив	облик	назив		облик	назив							
ا	'alif	א	aleph, alef	Аа	Αα	alpha	Aa	A	𐌀	Α	𐤀	𐤀	𐤀
ب	ba	ב	beth	Бб	Ββ	beta	Bb	B	𐌁	Β	𐤁	𐤁	𐤁
ت	ta	ג	gimel	Вв	Γγ	gamma	Cc	C	𐌂	Γ	𐤂	𐤂	𐤂
ث	thā	ד	daleth	Гг	Δδ	delta	Dd	D	𐌃	Δ	𐤃	𐤃	𐤃
ج	jim	ה	hē	Дд	Εε	epsilon	Ee	E	𐌄	Ε	𐤄	𐤄	𐤄
ح	ḥa	ו	wāw, waw	Ѣѣ	Ζζ	zēta	Ff	F	𐌅	Ζ	𐤅	𐤅	𐤅
خ	khā	ז	zayin	Ѣѣ	Ηη	ēta	Gg	G	𐌆	Η	𐤆	𐤆	𐤆
د	dāl	ח	ḥeth	Ѣѣ	Θθ	thēta	Hh	H	𐌇	Θ	𐤇	𐤇	𐤇
ذ	dhal	ט	ṭeth	Ѣѣ	Ιι	iota	Ii	I	𐌉	Ι	𐤈	𐤈	𐤈
ر	ra	י	yōd, yodh	Ѣѣ	Κκ	kappa	Jj	K	𐌊	Κ	𐤉	𐤉	𐤉
ز	zay	כ	kāph	Ѣѣ	Λλ	lambda	Kk	L	𐌋	Λ	𐤊	𐤊	𐤊
س	sīn	ל	lāmedh	Ѣѣ	Μμ	mu	Ll	M	𐌌	Μ	𐤋	𐤋	𐤋
ش	shin	מ	mēm	Ѣѣ	Νν	nu	Mm	N	𐌍	Ν	𐤌	𐤌	𐤌
ص	ṣad	נ	nūn	Ѣѣ	Ξξ	xi	Nn	O	𐌎	Ξ	𐤍	𐤍	𐤍
ض	dād	ס	samekh	Ѣѣ	Οο	omicron	Oo	P	𐌏	Ο	𐤎	𐤎	𐤎
ط	ṭa	ע	'ayn	Ѣѣ	Ππ	pi	Pp	Q	𐌐	Π	𐤏	𐤏	𐤏
ظ	ẓā	פ	pē	Ѣѣ	Ρρ	rho	Qq	R	𐌑	Ρ	𐤐	𐤐	𐤐
ع	'ayn	צ	ṣādē, ṣādhe	Ѣѣ	Σσς	sigma	Rr	S	𐌒	Σ	𐤑	𐤑	𐤑
غ	ghayn	ק	qōph	Ѣѣ	Ττ	tau	Ss	T	𐌓	Τ	𐤒	𐤒	𐤒
ف	fa	ר	rēsh	Ѣѣ	Υυ	upsilon	Tt	U	𐌔	Υ	𐤓	𐤓	𐤓
ق	qāf	ש	sin	Ѣѣ	Φφ	phi	Uu	V	𐌕	Φ	𐤔	𐤔	𐤔
ك	kāf	ת	shin	Ѣѣ	Χχ	chi, khi	Vv	W	𐌖	Χ	𐤕	𐤕	𐤕
ل	lām		tāv, tāw	Ѣѣ	Ψψ	psi	Ww	X	𐌗	Ψ			
م	mīm			Ѣѣ	Ωω	omega	Xx	Y	𐌘	Ω			
ن	nūn			Ѣѣ			Yy	Z	𐌙				
ه	hā			Ѣѣ			Zz						
و	wāw			Ѣѣ									
ي	yā			Ѣѣ									

ЖИЛ ДЕЛЕЗ

АКТУАЛНО И ВИРТУАЛНО

ЖИЛ ДЕЛЕЗ

АКТУАЛНО И ВИРТУАЛНО

I

Филозофијата е теорија на мноштва. Секое мноштво подразбира актуални и виртуални чинители. Не постои чисто актуален објект. Секој актуален чинител се опкружува со маглата од виртуални слики. Таа магла се подига од веќе постоечките, помалку или повеќе раширени кругови низ кои течат и се дистрибуираат виртуалните слики. На тој начин актуалната партикула емитува и апсорбира помалку или повеќе блиски виртуални делови, од различни поредоци. Нив ги нарекуваме виртуални дотолку што нивното пуштање во оптек и нивното апсорбирање, нивното создавање и разорување настануваат во време помало од континуираниот замислив минимум на време, и што таа краткотија и понатаму ги држи под начелото на неизвесност и неодреденост. Секој актуален чинител се опкружува со кругови од секогаш нови виртуалности, каде што секој пушта во оптек некој друг, а сите заедно го опкружуваат и реагираат на актуалното („во средиштето на облакот на виртуално сé уште е виртуалното од повисок ред... секоја виртуална партикула се опкружува со сопствен виртуален космос и од своја страна секоја го прави тоа до бескрај”).[1] Следствено на драматскиот идентитет на динамиките, една перцепција наликува на некоја партикула: актуалните перцепции се опкружуваат со цела небула од виртуални слики кои се дистрибуираат со подвижни кола колку повеќе се оддалечуваат, стануваат сé поширокі, се градат и разградуваат. Тоа се спомени на различни поредоци:

тие се нарекуваат виртуални слики по тоа што нивната брзина или нивната краткотија тука ги одржуваат под начелото на инконзистентност.

Виртуалните слики се неодвоиви од актуалниот објект, токму како виртуалното од актуалното. Затоа виртуалните слики делуваат на актуалното. Од тоа стојалиште, тие одмеруваат, според множеството кругови или според секој круг, одреден континуум, простор одреден во секој од случаите на со максимум замисливото време. На тие кругови помалку или повеќе проширени со виртуални слики им одговараат помалку или повеќе продлабочените слоеви на актуалниот објект. Последниве обликуваат едно потполно побудување на објектот: и самите виртуални слоеви припомагаат во нив актуалниот објект од своја страна да стане виртуален.[2] И двете, објектот и сликата, овде се виртуални, и го сочинуваат планот на иманенција во кој се разложува актуалниот објект. Но тогаш актуалното минало во процес на актуализирање кој влијае како на сликата така и на објектот. Континуумот на виртуални слики е фрагментизиран, просторот е иситнет според правилното или неправилното декомпонирање на времето. Потполното побудување на виртуалниот објект се распаѓа на сили што му соодветствуваат на парцијалниот континуум, на брзини што преминуваат низ иситнетиот простор.[3] Виртуалното никогаш не е независно од сингуларностите што го раскинуваат и делат на планот на иманенција. Како што покажа Лајбниц, силата е виртуално во тек на актуализација, колку и просторот низ кој таа се преместува. Затоа планот се дели на мноштво планови, следејќи ги резовите во континуумот и поделбите во силите на побудување што маркираат некоја актуализација на виртуалното. Но сите тие планови сочинуваат еден единствен, следен пат кој води кон виртуалното. Планот на иманенцијата во исто време ги опфаќа виртуалното и неговата актуализација, а да не може да повлече граница меѓу тие две нешта. Актуалното е комплемент или призвод, предмет на актуализација, но како субјект може да го има само виртуалното. Актуализацијата му припаѓа на виртуалното. Актуализацијата на виртуалното е сингуларност, додека самото актуално е конституирана индивидуалност. Актуалното отпаѓа од планот како овошка, додека актуализацијата го става во однос спрема планот на иманенцијата како спрема она што објектот го пресвртува во субјект.

II

До сега го разгледувавме случајот кога некое актуално се опкружува со други повеќе или помалку проширени виртуалности, повеќе или помалку далечни и разнолики: партикулата создава ефемерии, перцепцијата го привикува споменот. Но се наметнува и пресвртено движење: кога круговите се стеснуваат, а виртуалното се приближува кон актуалното за од него сé помалку да се разликува. Се достигнува внатрешното коло што

ги обединува само актуалниот објект и неговата виртуална слика: актуалната партикула го има својот виртуален двојник, којшто мошне малку отстапува од неа; актуалната перцепција го има сопствениот спомен како некаков вид непосреден двојник, сеедно дали ѝ следи или ѝ е едновремен. Бидејќи, како што укажа Бергсон, споменот не е актуална слика што се обликува после здогледаниот објект, туку виртуална слика што постои едновремено со актуалната перцепција на тој објект. Споменот е: виртуална слика едновремена на актуалниот објект, неговиот двојник, неговата „слика во огледало".[4] На тој начин постојат стопување и кинење, или, поправо, осцилирање, непрекината размена помеѓу актуалниот објект и неговата виртуална слика: виртуалната слика не престанува да станува актуална, како во огледало коешто ќе дофати лик, ќе го одвлечка во својата бездна и од своја страна не пушта ништо друго освен една виртуалност, на начинот на Дамата од Шангај. Виртуалната слика ја апсорбира целата актуалност на ликот, во исто време кога актуалниот лик не е ништо друго туку виртуалност. Оваа непрекината размена меѓу виртуалното и актуалното одредува еден кристал. Кристалите се појавуваат токму на планот на иманенцијата. Актуалното и виртуалното постојат заедно, и стапуваат во едно тесно коло што постојано не́ упатува од едното до другото. Тоа веќе не е сингуларизација, туку индивидуација како процес, актуалното и неговото виртуално. Веќе не станува збор за актуализација, туку за кристализација. Чистата виртуалност веќе не мора да се актуализира бидејќи е строго корелативна со актуалното со кого што го обликува најмалото коло. Веќе не постои неодредливоста на актуалното и виртуалното, туку нераздвоивоста помеѓу два члена што се разменуваат.

Актуалниот објект и виртуалната слика, објектот што станал виртуален и сликата што станала актуална, тоа се фигури што се јавуваат уште во елементарната оптика.[5] Но во секој од случаите, дистинкцијата помеѓу виртуалното и актуалното одговара на најтемелниот расцеп на Времето, кога тоа напредува диференцирајќи се кон два големи пата: правејќи да мине сегашноста и чувајќи го минатото. Сегашноста е променлива *дата* мерена со континуираното време, то ест со претпоставеното движење во една единствена насока: сегашноста минува во мера во која времето се исцрпува. Тоа е сегашноста што минува, која го дефинира актуалното. Но виртуалното на својата страна се појавува во време помало од она што го одмерува минимумот движење во единствена насока. Оттаму виртуалното е и „ефемерно". Но исто така токму во виртуалното се чува минатото, бидејќи оваа ефемерност не престанува да тече понатаму во она што е „најмало", што упатува на промена на насоката. Времето помало од минимумот на замисливо континуирано време во една насока исто така е најдолго време, подолго отколку максимумот на континуираното замисливо време во сите насоки. Сегашноста минува (по својата скала), додека ефемерното се чува и конзервира (по својата скала). Виртуалностите непосредно

комуницираат згора на актуалното што ги раздвојува. Двата вида време, актуалната слика на сегашноста што минува и виртуалната слика на минатото што се чува, се разликуваат во актуализацијата, задржувајќи ја неодредливата граница, но разменувајќи се во кристализацијата, сé додека не станат неразлачиви, при што секој ја позајмува улогата од оној другиот.

Односот меѓу актуалното и виртуалното секогаш сочинува коло, но на два начина: понекогаш актуалното упатува на виртуалности како на нешто друго во неизмерните кола, каде што виртуалното се актуализира, понекогаш актуалното упатува на виртуалното како на сопствено виртуално, во сé помали кола во коишто актуалното се кристализира со актуалното. Планот на иманенцијата едновремено ја содржи актуализацијата како однос на виртуалното спрема другите членови, и дури актуалното како член со којшто виртуалното се разменува. Во секој случај, односот меѓу актуалното и виртуалното не е однос што може да се установи помеѓу две актуалности. Актуалностите подразбираат веќе конституирани индивидуи, и одредувања според начинот на вообичаените точки, додека односот помеѓу актуалното и виртуалното ја обликува индивидуацијата на дело, односно сингуларизацијата на точките за коишто е значајно дека мора да се одреди во секој од случаите.

Жил Делез (1925-1995) е еден од современите мислители којшто, во различни периоди од својата работа, го поставувал прашањето за виртуалното, од *Разлика и повторување* (1968), преку *Илјада рамништа* (1980), до доцните текстови. Овој кус, но мошне сложен текст е еден од последните што Делез ги напишал пред својата смрт, а објавен е како додаток во новото, Фламарионово издание на *Дијалози* помеѓу Жил Делез и Клер Парне, испечатено годинава.

[1] Michel Casse: Du vide et la creation, ed. O. Jacobs, 72-3. Исто така студијата на Пјер Леви - Pierre Levy, Qu'est-se que le virtuel?, ed. de la Decouverte.

[2] Bergson, Matiere ete memoire, ed. de centenatire, 250 (поглавјата II и III ја анализираат виртуалноста на споменот и нејзината актуализација).

[3] Gilles Chatelet, Les Enjeux du mobile, Seuil, 54-68 (од „виртуални брзини" до „виртуални резови").

ГЛОБАЛНА СЦЕНА

АЛЕКСАНДАР БРЕНЕР• АЛЕКСЕЈ ЗУБРАЖУК• АНТОН ЛИТВИН• БОГДАН МАМОНОВ• АЛЕКСАНДАР РЕВИЗОРОВ

МАНИФЕСТ КАКО МАНИФЕСТ

Ние немаме име, ние сме група без потпис. Не прифаќаме дури ни да се нарекуваме „Група без име". Не сакаме било како да не́ именуваат. Немаме постојани членови, јасна структура и програм. Не се однесуваме ни со минимум почитување според се́ што веќе е формулирано, одредено, здобиено со какви било етикети и ознаки. Со целото свое битие чувствуваме дека уметноста на нашето време веќе не е во надлежност на какви било компетентни лица или организации, какви било ограничени дискурси. Уметноста денес се наоѓа среде толпата, на улица, во Москва. Толпата сега избезумена од страв, омраза и неможност за љубов поблиска е до вистинската уметност отколку на уморните и блазирани луѓе од уметничкиот свет. Ете зошто сакаме да бидеме со тие крволочни и гладни глутници, сакаме да стапиме со нив во ведар и смртоносен судир. Како лудак или мајмун, сакаме да ги повторуваме гестовите на толпата - да ја раздразнуваме, исфрламе од такт, во неа да будиме агресивност кон себе, што им доликува на вистински уметници. Ниеден наш гест не сакаме да повторуваме, па и поради тоа групата не може да се здобие со било какво име.

Веќе ни припаѓаат два геста, еден изведовме во ГУМ на роденденот на Мао Це Тунг на 26 декември 1993 година, а другиот на 28 јануари 1994 г. на Пушкиновиот плоштад, пред

ресторанот McDonalld's. Овие гестови се елементарни, површни, вистинско подбивање, но се обид да се реализира една нова уметност, свртена спрема улицата, а не наменета за снобови и декаденти. Еве го описот на тие гестови.

Во ГУМ двајца од нас ги развлековме очите и претставувавме Кинези. Во рацете ги држевме плакатите „Крвта на Мао е крвта на Стендал" и „Смртта на Мао е смртта на Рокфелер". Други двајца со магнетофони од кои избиваа вресоците „Војна!" и „Диктатура!" ги претставуваа западните екстремисти-маоисти. Последниот од нас, во спортски гаќички и мајца, наизменично изведуваше гимнастички вежби, синхронизирано со вресоците. Претставата требаше да трае до потполната истоштеност на „спортистот", меѓутоа, беше прекината со интервенција на полицијата.

Пред ресторанот McDonalld's четворица од нас на раце го држеа петтиот и врз неговата облека истураа коктели, сладолед и кечап изнесени од ресторанот. Потоа тие вкусни нешта беа темелно излижани со јазиците на учесниците во претставата, со стенкање и подждригнување над блуежот на оној што лежеше на нашите раце. Претставата беше завршена откако неговата облека беше потполно исчистена од остатоците на јадење, а нејзиниот сопственик беше фрлен на тротоарот.

Што е целта на ваквите и слични претстави? Тие се, веќе рековме, гестови на улицата, а тие гестови се толку едноставни што не изискуваат никакво објаснување. Потполно се во сферата на инстинкти или извршени артикулации. Меѓутоа, ослободени од потчинеста кон толпата и станувајќи уметност - тие гестови лебдеат помеѓу два моќни магнети, а тоа лебдеење, толку тешко остварливо и толку ефемерно, пак се одлепува од интелектуалната рефлексија и не́ враќа кон скудните, понекогаш срамни, но сепак фундаментални поими, како глад, збудаленост и, секако, љубов.

После колективните трудови изведовме и индивидуални акти.

Јас, Александар Бренер, на 19 февруари 1994 г. реализирав голем пробој во посткунсовскиот простор на уметноста. Под споменикот на Пушкин на Пушкиновиот плоштад во Москва се сретнав со својата сопруг Људмила штотуку вратена од Израел и се обидов тука, под Пушкин, со неа да остварам полов акт. Тоа не ми појде од раце бидејќи удот не ми се подигна, за што ја известив насобраната толпа со повикот: „Не ми успева!" Кој е во состојба да наведе пример на таков апсолутен исказ во нашата денешна уметност?

На 8 март 1994 г. Антон Литвин на една делница на Тверскиот булевар, заедничка со Пушкиновиот плоштад, на едно стебло од дрворедот закачи 36 брусхалтери. Само тоа.

За овој елементарен гест не е потребно било какво објаснување, но беше трогателно и волшебно.

Најпосле, на 14 март Алексеј Зубаржук и Александар Ревизоров на сообраќајницата покрај метро-станицата „Барикаднаја" се обидуваа да се задават меѓусебе со помош на пластични кеси. Што може да биде повеќе идиотско и лажно од ваквиот чин, што полудо?

Такви се нашите постапки. Подбивањето, бесмисленоста, немоќта, распојасаноста зборуваат самите за себе. Манифестот замира.