

Марѣина

37

Маргина 37

СПИСАНИЕ ЗА ШИРЕЊЕ НА
ДЕЦЕНТРАЛИСТИЧКА КУЛТУРА

МАРТ 1997
РЕДИЗАЈН 2012

Главен и одговорен уредник: Г.Н.Ом
Графички уредник: Небојша Гелевски
Компјутерска обработка: КОМА
Илустрација на корицата: Damien Hirst

Деца на епохата

Ние сме деца на епохата,
епохата е политичка.

Сите твои, наши, ваши
дневни нешта, ноќни нешта,
тоа се политички нешта.

Сакал или не,
твоите гени имаат политичко минато,
кожата од блесок политички,
очите аспект политички.

Она што го зборуваш има резонанција,
она за што молчиш има изговор
вака или онака политички.

Дури и кога шеташ низ шума
правиш политички чекори
на политичко тло.

Песните аполитички се едно се
политички,
а горе свети месечината
објект веќе не месечински.
Да се биде или не, тоа е прашање.
Какво прашање, одговори, љубов моја?
Прашање политичко.

Не мораш да бидеш гури ни човечко
суштество,
за да добиеш политичко значење.
Доволно е да бидеш непреработена
нафта,
интегрална храна или секундарна
суровина.

Или маса за сегници, околу чијашто
форма
се караа со месеци:
за животот да се одлучува треба ли на
тркалезна или квадратна?

За тоа време гинеа луѓе,
повисуваа животни,
гореа домови
и зараснуваа полиња,
како во епохи изумрени
и помалку политички.

*Wisława
Szymborska*

Содржина

МАРГИНА - ЕЛЕМЕНТИ НА САМОСВЕСТ

- 8** ПЕТЕР МЛАКАР - ГОВОР ...
10 СЛАВОЈ ЖИЖЕК - ДУПКА ВО ЗНАМЕТО
12 ВЛАДИМИР СОРОКИН - МОЖНОСТИ

ТЕЛО/ТЕХНОЛОГИЈА

- 15** БОЈАНА КУНСТ - ПОСЛЕДНАТА ТЕРИТОРИЈА
19 TRACY WARR - СПИЈАЧ
30 ГОРДАНА ВНУК - ПОСТ-ПОРН МОДЕРНИСТКИ
33 ORLAN
35 ИГОР ПРИБАЦ (интервју) - ТЕЛОТО СТАНУВА СЛИКА И ЗНАК
40 ВЛАДИМИР ДАВЧЕВ - МЕДИТАЦИИ ЗА ДУХОТ И ТЕЛОТО

ДЕСТРУКЦИЈА/УМЕТНОСТ

- 47** АЛЕКСАНДАР БРЕНЕР
54 RON ATNEY
56 FRANKO B.
57 KRISTINE STILES - ПРАГ НА КОНТРОЛАТА
67 ЈУРИЈ МАМЛЕЕВ - НАЛИЧЈЕТО НА ГОГЕН (расказ)

ФОНТОВИ/ФРАЗИРАЊЕ

83 Т. ГАМКРЕЛИСЕ - СЕМИОТИКАТА НА ПИСМОТО КАКО СИСТЕМ

88 Т. ГАМКРЕЛИСЕ - АЛФАБЕТСКИ СИСТЕМИ НА ПИСМО

98 ПАВЕЛ ПОПОВ - КИРИЛИЧНО ПИСМО

104 ALEXANDER GALLOWAY - ФОНТОВИ И ФРАЗИРАЊЕ

ЛОКАЛНА СЦЕНА

111 КИРЧО АРСОВСКИ - ВЕШТЕРКА СО ИЗБУШЕН ЈАЗИК (драма во 34 сцени)

ЕКСТАЗИ

155 ПОБЕЗБЕДНО „ОТКАЧУВАЊЕ“

164 NICHOLAS SAUNDERS (интервју)
е - спиритуални височини

ГЛОБАЛНА СЦЕНА

171 БРАНИСЛАВ ДИМИТРИЕВИЌ - ЗА СОВРЕМЕНАТА БРИТАНСКА УМЕТНОСТ

188 МАЈА МЕГЛА - СУРФИРАЊЕ МЕЃУ ЖАНРОВИ (за Лајбах)

Марѓина - елементи на самосвесност 1

Почитуван господине претседателе со госпоѓата, драги црковни и световни власти, ценет дипломатски кору, уважени гости од странство, драги пријатели, државјани и членови на НСК, почитувано општинство.

Кога ќе погледнам во себе и околу себе, ме заблескува светлина и го слушам гласот што зборува: „Спознај дека си настанал, таков каков што си, месо и крв, животно, за мене, кој барам сексуално задоволување во една потполна женска, во црна дупка, дека си настанал без сулфур и без електрика, спознај дека си станал незанимлив и ништожен. Тоа накитено суштество и светот што постои денес веќе не ме возбудуваат и претставуваат минато. Тука веќе сè сум излижал и секаде сум продрел.“

Јавности моја, на тој глас треба да се внимава. Меѓу нас работите се уште поедноставни. Крамповите, лопатите, секирите и клештите, вилушките, ножевите и француските клучеви со коишто си помагаме во животот се испокршени, изгниени:

Политиката е куца курва, којашто веќе никому не може да му го подигне, нацијата е мртва, партиите се импотиентни и веќе не можат да го одушеват модерниот човек. Финансиите се за сиромашните, а не за нас.

Ништо од тоа не ги задоволува барањата на принципот чијашто содржина е живото единство од сили, живите ерупции на смисла и уживање.

Но не е толку далеку денот кога ќе можеме тебе, тебе или тебе да ви ги замениме главите и во една сајберобработка да те подмладиме на тој начин како стогодишник да можеш да усреќиш една млада кравичка, или своето парење во виртуелниот свет да го претвориш во стварност; тоа сè уште не значи дека сме го грабнале Бога и дека стварно ги знаеме вистинските волови.

Но што? Треба да се каже дека вистинското задоволство нема да биде достигну ако работите не ги поставиме така човечката душа да биде зафатена со паника и очајување. Вистинскиот свет е оној што го нема или е преку непосредниот живот истоштено чудовиште. Тоа чудовиште нема никаква врска со културата. Културата, тоа не е никаква уметност. Секој селанец може да има дебел компир - тоа, имено, е култура. Што е уметноста, пак, тоа го знае само Господ. Нам не ни треба никаква култура, нам ни треба божјата маст.

Homini tota vita nihil aliud quam ad mortem iter est. Вистинскиот живот е вон овој живот. Почнувајќи оттаму од каде што допира апсолутот на болката. Таму е каде што злото станува наш болен. За таквиот живот ни е потребна таа маст. Намачкани со неа, ценет собирају, низ пеколниот оган продираме во дупката на Небото. Затоа ви велама: смислата, вистината на сè е во нешто што не е ниту живеење ниту смрт.

Тоа нешто е оргазмот.

Петер Млакар

**(Говор при отворањето на
Европскиот месец на културата
во Љубљана на 15. 5. 1997)
линк Глобална сцена - Лајбах!**

*Замислајте дека постојат неволимички форми на критика
е чешта и музика, и тоа и музика што дојринесува кон уште
поделотворна употреба на уметноста, книжевноста, по-
музиката... за волимички цели!*

Terry Eagleton

Маргина - елементи на самосвесност 2

Славој Жижек

Дука во знамето

Највозвишената глетка што се издига над политичките превирања последниве години - изразот „возвишен“ треба да се сфати во најстриктна кантовска смисла - без сомневање е посебната слика од времето на насилното уривање на Чаушеску во Романија: побунетите мавтаат со знаме од коешто е исечена црвената петокрака, симболот на комунизмот, така што на местото на симболот кој го претставува самиот организациски принцип на националниот живот немаше ништо освен дупка во средината. Тешко е да се замисли поречит индекс на „отвореност“ на карактерот на историска ситуација „во настапување“, како што би рекол Кјеркегор, од таа меѓуфаза кога претходниот означител-господар, иако веќе ја загубил својата хегемонијална сила, сè уште не е заменет со нов. Возвишеното одушевување за коешто сведочи таа слика воопшто не губи ништо со фактот дека ние сега знаеме на кој начин тие настани биле манипулирани (во крајна линија, тие имаа врска со ударот на тајната комунистичка полиција, Секуритате, против самата себе, против својот сопствен означител; т.е. стариот апарат преживеа менувајќи ја својата симболичка облека): за нас како и за најголемиот дел од учесниците, сето тоа стана видливо дури накнадно, но она навистина важно во тоа е што масите во Букурешт ја „доживуваа“ таа ситуација „отворена“, дека учествуваа во единствена меѓусостојба на премин од еден дискурс (на општествени врски) во друг, кога за еден краток, минлив час, стана видлива празнината во големиот Друг, во симболичкиот поредок. Оддушевувањето што ги беше обземало беше дословно одушевување над таа празнина врз која хегемонијата сè уште не ја беше преземал ни еден позитивен идеолошки проект. Сите идеолошки присвојувања (од националистичкото до либерално-демократското) стагнаа на сцена накнадно и тежнееја да го „грабнат“ процесот што изворно не беше нивни.

Во оваа точка, можеби, за *крајко* се преклопуваат ентузијазмот на масата и ставот на критичкиот интелектуалец. **А должноста на критичкиот интелектуалец** - ако во денешниот „постмодерен“ универзум таа синтагма сè уште има некое значење - **е токму во тоа, дури и кога ќе се**

стабилизира новиот поредок („новата хармонија“) и кога повторно ќе ја направи невидлива празнината како таква, *постојано да го зазема местото на таа празнина, т.е. да ја задржи дистанцата спрема кој било означител-господар.* Токму во таа смисла, Лакан истакнува дека во преминот од еден дискурс (на општествени врски) во друг, секогаш, за еден кус момент се издига „дискурсот на аналитичарот“: целта на тој дискурс е точно да го „произведе“ означителот-господар, а тоа значи, да га направи видлив неговиот „произведен“, вештачки, контингентен карактер.

Тоа одржување на дистанца во однос на означителот-господар го обележува темелното држење на филозофијата. Тогаш воопшто не е случајно што Лакан, во својот семинар за трансфер, парадигмата на аналитичар ја гледа во Сократ, „првиот филозоф“ (...).

Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, 1993.

Спонзор: Институтот отворено општество Македонија

Аудејзниот „Институтот отворено општество Македонија“ реши и понатаму да го поддржува ова ситсание, доделувајќи ни три илјади американски долари за 1997 година. Како веројатно секога намера да се биде „транспарентен“ во тековното работење има свои граници (пристојноста и достоинството, да речеме, особено кога станува збор за не баш сјајни услови за работа, за не кој знае колку дарежлива финансиска помош и за недоволно развиените културни појави на средината во која живееме; што сè сепак не нè спречува во ова ситсание да се вложуваме себеси), сепак за бележиле оваа нотичка, делумно и како одврска кон нашиот долгогодишен спонзор, Сорос Фондацијата, чиишто правила и принципи (иако често недоследни, нејасни и без генерален концепт) имаат стремеж да чекорат кон чистите и етиерични предели на тн. „транспарентност“. Па, еве прилог кон патот појлочан со добри намери.

Марѓина - елементи на самосвесност

Владимир Сорокин
Моќности

Кога денот се ближи кон вечерина, кога темното септемвриско небо зрачи со студенило и рамнодушност, а црните подруми - со злодејност и јад, и несакајќи почнуваш да го забележуваш треперењето на своите бледи раце, сфаќајќи дека тие воопшто не треперат од влажниот, леден ветар, кој се вовлекува во коските, вкочанува, боде...

Што може човек? Да талка по тесните улици, полни со магла и водена пара? Со тенкиот шилец на чадорот да го превртува гнаското жолто лисје? Со рака да ги допира влажните ѕидови? Или можеби да се пентари по запуштеното задно скалиште во надеж дека ќе ја сретне уморната жена со лице на провинцијалка, бело како брашно? А можеби нечујно да ја отвори сопствената врата, да го напипа прекинувачот и да го разбие со еден очајнички удар? А потоа да тргне во кујната, да го отвори стариот мешест фрижидер и долго да стои, уживајќи во шароликата содржина? Да го запали плинот, да стави чајник да се грее? Да го симне шалот, не симнувајќи го капутот? Да извади замрзнато месо? Да ги истресе џебовите? Да слуша како ситнината се тркала по линолеумот? Да ги соблече панталоните, не соблекувајќи го капутот? Да го стави чајникот со зовриената вода во фрижидер? Панталоните да ги стави врз запалената рингла? И преку нив да стави месо? Да ги симне гаќите, не соблекувајќи го капутот? Да го посматра својот стап? Да го наслушнува шумот на пламенот што лази по панталоните? Да ги бутне топлиите гаќи што мирисаат на стапот му - во замрзнувач? Од фрижидерот да вади јајца и рамномерно да ги фрла на патос? Да отиде во бањата и да пушти топла вода? Да се посматра себе си во огледало, додека го слуша шумолењето на водата? Да легне во када, не соблекувајќи го капутот? Да пее народни песни, плескајќи со рацете по водата? Да испушта гасови, со кикотење поздравувајќи го нивното клокотење? Напнувајќи се и правејќи гримаси, да исцеди од себе порција измет? Да ѝ помогне да се ослободи од наборите на капутот и да исплива? Да извади од џебот навлажнет кибрит? Да забодe едно чкорче во темната кобасица измет? Со испружена рака да ја симне етикетата од шампонот? Да ја набодe врз чкорчето како едро? Да дува,

Тело / Технологија



Војана Kunst

ПОСЛЕДНАТА ТЕРИТОРИЈА

Пред неколку години гуруто на современиот перформанс Stelarc на австралиското скулпторско биенале ја претстави својата скулптура под име Stomach Piece. Низ устата и хранопроводот тој бавно спушташе една микрокамера којашто врз големи платна прецизно ги покажуваше содржината и површината на неговиот потреперувачки хранопровод. Камерата патуваше по неговото тело, осветлувајќи ги пределите на стомачната шуплина и вртејќи го неговото тело на преглед од внатре кон надвор. Сликата што можевме да ја видиме на платното беше одблесок на поглед на минијатурно прецизна скулпторска структура, како што Стеларк ја нарече самата микрокамера. Внатрешноста на телото му нудеше простор на еден артефакт којшто со помош на видео технологијата на далечина ги пренесуваше сликите на телесните простори. Значи, веќе нема тајни. Но, тајните всушност исчезнаа многу порано.

Во просветителството просто неприродно популарни и фасцинантни биле приредбите на јавно сецирање пред публика, коишто со прецизното уситнување на телото и неговите структури ја поттикнувале и фантазијата на тогашните сликари, така што сликата на салата за сецирање станала вистински естетски стереотип на тогашното време. Уште повеќе, отвореното изложување на телото во просветителството било сметано како една важна научна технологија и метафора што ја означувала просветителската жед кон невидливото, копнежот по увид во нешто што не може да се види (во истиот период тој копнеж доведе до пронаоѓање на микроскопот), односно желбата да се дојде до крајот, каде што никогаш не можеме да бидеме ниту да го досегнеме. Тој основен копнеж кој ја обликува технологијата на просветителскиот логос прилично го обележа и копнежот на модерното, современо знаење и денес сè уште претставува темел за стремежите на високите технологии. Затоа не е случајност што токму просветителството со своите технолошки откритија (сецирање, анатомија, оптика, микроскоп) влијае на современите научни, а во допир со нив и уметнички техники, па можеме да го сметаме како прв претходник на современите вештачки пејсажи, автомати за анимација, визуелни направи. Така во просветителството прв пат со помош на методична обдукција добиваме достапност до информацијата, а таа постапка се продолжува и степенува сè до денес, кога обдукциската информација станува и естетска, кога внатрешноста на желудникот може да функционира како естетска слика затоа што рефлектира некоја друга физикалност, некоја друга реалност, други линии и црти, а исто така пружа и специфична естетска угода што најлесно можеме да ја наречеме угода на интеракција, односно задоволство поради тоа што сме присутни на далечина.

Обдукциската информација е естетска информација и затоа што во техниките на високата технологија воспоставува специфичен статус на телото, коешто е тело од другата страна на разликата, тело на дистанцата, последната територија на чистото овде и сега во кое можеме да засечеме со

помош на високата технологија, без страв дека ќе го повредиме; можеме да го изложиме на постојана деконструкција а тоа да не го правиме мануелно или одблиску, можеме да го фрлиме во безграничниот простор на Интернет, во мрежата на распрскани флуидни идентитети. „Без уста, без јазик, без заби, без задник, без анус, само епидермална игра на перверзноста сама, тело коешто е само тело, без потреба од органи.“ (Herman Blau) Во него можеме да врежеме нешто или да се вљубиме во неговата длабочина од далеку.

Дистанца спрема телото во дваесеттиот век почнува да се воспоставува во авангардните движења од почетокот на векот, најнапред со радикалните стремежи кон дисциплинираното, униформирано и потполно тело на еден автомат или визуелна структура, подоцна со хепенинзите и перформансите од шеесеттите и седумдесеттите, кога на сцена се изложува телото на екстазата (коешто исто така е некое друго тело) и воедно се задира во него (SM перформансите на на Gina Pane, Chris Burden, Orlan итн.). Иако се чини дека токму во тие телесни перформанси телото е најконкретно, всушност тука е најголемата дистанца, телото е само објект во којшто можеме - со лиценцата што ни ја дава технологијата - да задираме, да врежуваме и да зборуваме за своето тело како за тело/материјал (што на пример е карактеристично за изразито нагласената дистанца на Стеларк). Телото секако веќе не настапува како куќа на битието, туку како жива форма, материјал којшто со современите технологии можеме уште поинтензивно да го преобликуваме во таа смисла да минеме преку границите на неговата физикалност. Фантазмот на двојникот кој со помош на развиената технологија на виртуелната стварност ќе се оствари во иднина, дополнително потврдува дека телото набрзо ќе делува и во некоја друга реалност, дека најпосле ќе се одомаќи во една информатичка материја којашто со себе носи поинакви физикални законитости. Што тогаш се случува со нашето физичко тело, она што секојдневно го носиме со себе, она со кое се одмораме и кое го боли заб, и како на таквата слика реагираат естетските стратегии што ја имаат на располагање високата технологија?

Може да се каже дека има сè помалку тајни, односно сè поплашливи се оние последните што во телото сè уште можеме да ги откриеме (мислам на етичката дебата што токму се води врз прашањата за генетската технологија). Телото станува опсолетно, застарено (како што вели Стеларк), односно инвалидно (Virilio). За телото, како секоја друга информација, да може да теле-комуницира и теле-кинезира, потребни му се безбројни помагала, а сепак сè повеќе личи на инвалидизиран човек. Движењето или редоследот на движењата стануваат одвишни, дури ни гласот не е доволно соодветен, најновата технологија покажува дека нашето тело полека се менува во некаков линиски код што ќе може да се исчита со сканер. За да можеме да делуваме глобално и на далечина, постепено се снабдуваме со помагала коишто потполно ја закржлавуваат нашата подвижност. „Сè се случува без воопшто да треба да се помрднеме кон нешто, или да тргнеме некаде“ (Вирилио).

(...) Телото исто така веќе не е основен модел за една потполна структура којашто низ историјата била подлога на идеали, како научни така и уметнички. Денес најголемиот конгломерат на знаења и

информации, Интернет, е премногу заплеткан и означен со бескрајна повеќеслојна дискурзивна структура за да може телесната структура да биде потпора на тој модел, како што беше за најголемиот компендиум на знаење во просветителството, **Д'Алемберовата Енциклопедија** (1751-1780). Структурата на Интернет повеќе нè потсетува на обидот на една друга енциклопедија од она време, на *Енциклопедијата на грешки* на Pierre Bayle (1647-1706) која беше луцидна травестија на самиот енциклопедизам и всушност содржеше некаков темелен демократски импулс кој денес, на пример, е мошне важен за Интернет мрежата. Имено, нејзиното главно начело е дека не постои ниту едно одредувачко начело и дека во неа слободно можат да се вклучат и сите грешки и коинциденции.

(...) Денес убавото тело егзистира како пазарна марка со својата вредност и местото во хиерархијата. Тоа, се разбира, е благодарно подрачје за некои современи мрежни проекти и перформанси коишто се структурирани како непрекинато откривање на опскурното под површината на убавото тело. Опскурното се искажува во бескрајната пластична операција што ја изведува феминистичката перформерка Орлан; опскурните односи помеѓу идеалните тела се откриваат во меѓумрежниот проект *Bodies Incorporated* во кој на посетителите на проектот им е овозможена конструкција на сопствени тела коишто потоа дејствуваат низ пропорции и релации на една однапред програмирана корпорација. Тоа е критика на корпорациите воопшто, а од друга страна изложба на виртуелни тела што можеме да ги избришеме само со еден потег ако ги прекршат правилата или ако самите пак посакаме ново тело.

Самото тело, така, во допир со високите технологии има некаков статус на последна територија, која е присутна како територија на дистанцата, територија на чистото овде и сега, коешто никогаш не ќе можеме во целост да го опфатиме, туку секогаш само низ перспективата на неговата деконструкција. Тоа е еден обдукциски простор каде што телото не се претставува туку функционира како чист материјал, без какви било повторувања. Таа последна територија е мошне слична на концептот на Арто (Artaud) за „тело без органи“, тело на чиста присутност коешто судбински го значи и животот на Арто и неговата теорија на театарот. Интересно е, имено, што теоријата на театарот влијае и врз технолошките уметници и теоретичари кои често го споменуваат Арто како „оној што уште пред педесет години ги слушна обдукциските гласови на Интернет“ (*информации за проекцијата Artaud на Rhizom net*). Слично како што неодамна на Интернет се одвиваше еден комплексен проект по повод делото на Арто, со цел на некој начин да се исцрта физичкото и ефемерното тело на уметникот, самиот Арто, една година пред својата смрт, во театарот Vieux Colombier, демонстрирал вистински театар на суровоста. Арто за таа тн. книжевна вечер се подготвувал мошне сериозно и прикажал агонија на човек што умира од чума, човек што е измачуван, а патем врескал и делирично извикувал, играјќи ја сопствената смрт и распнувањето на крст. Тоа бил еден од последните настапи на Арто и бил наменет за соочување со сопствениот фантазам на едно дисартикулирано, обдуцирано тело, тело како точка на преместување, подвојување и непрекинатата флуидност, коешто е чиста присутност и тело без органи.

(...) Прошетката низ Интернет е прошетка низ една мрежа од обдуцирани идентитети коишто сите учествуваат во форма на дискурзивни единици; идентитетот веќе не е дефиниран со телото, ни со

полот, уште повеќе, перформативните квалитети на идентитетот веќе не можат да се согледуваат како фиксиран склоп од квалитети, туку низ една бескрајна интеракција стануваат случајни и континуирано повторени во различни дискурзивни контексти. Идентитетот се дроби во моментот кога веќе нема просторни ограничувања, кога се случува одвојување на телото и просторот, каде што групите веќе не се дефинирани со просторни туку со дискурзивни особини. Токму таа загуба на идентитетот на уметничките стратегии им допушта еден специфичен рез во телото и една специфична структура која сака што повеќе да се оддалечи од традиционалната физикалност на телесните ограничувања, како што се просторот и времето, која сака да се оддалечи од причинската или непричинската логика на прикажување и наместо тоа да обликува некоја нова структура: структура во која ќе биде можно учествување на далечина, која ќе биде од информатички материјал и умножена на безброј нивоа. Брзината и бесконечната интерактивност се карактеристики на таа структура, што значи дека погледите постојано се менуваат и постојано кршат, дека естетските стратегии постојано се расплетуваат на безброј страни, внесувајќи постојано нови информации и во својата желба да видат зад, а всушност сè повеќе празнејќи го телото. Токму затоа телото на Интернет и во високите технологии е толку тешко подвижно како и нашето секојдневно тело. Бидејќи телото како чиста површина на кожа, без органи, без внатрешна структура - доволно си е самото на себе. Како што се смалува биосферата на светот, така се смалува и биосферата на телото.

Tracy Warch СПИЈАЧ

1 ДЕЛ: РИЗИКОТ И ТЕЛОТО НА УМЕТНИКОТ

Секоја уметност е ризична за уметниците бидејќи тие своите најдлабоки перцепции ги изложуваат пред сечиј поглед. Поради тоа уметниците се прогонуваат ако нивните замисли се во судир со доминантните религиски и политички идеологии на нивното време. Уметниците исто така можат да бидат загрозуени - со занемарување или неразбирање - ако нивните визији се премногу радикални за општеството. Уметниците се изложуваат на своевидно растројување на сетилата - на пример, Рембо, Ван Гог, Арто.

Општо зборувајќи, ризикот е теориски, како некаков вид нус-производ и мазохизам инхерентен за секој креативен чин, па навистина требаше да се причекаат шеесеттите и почетокот на седумдесеттите за да се види како уметниците ги загрозуваат своите тела и им нанесуваат жестока физичка болка со цел да произведат мисла. (Pluchart 1978; 39)

Марсел Дишан 1919 г. врз главата избричи тонзура со ѕвездест облик шеговито тврдејќи дека уметникот може да стане уметност. Пиеро Манцони отиде чекор потаму, претставувајќи го биолошкото тело на уметникот како уметност: „Во мај 1961 произведов и потоа во 90 конзерви ставив ‘гомно на уметникот’ (по 30 грама во секоја) со природен конзерванс (made in Italy).“ (Manzoni, 1962.) Од крајот на педесеттите уметниците од целиот свет се вградуваат во сопствените трудови - Ханс Најмут (Namuth) го снима Џексон Полок (Pollock) како работи врз платна од коишто се цеди боја; францускиот уметник Жорж Матје (Mathieu) јавно изведе една голема акциска слика; јапонската група **Гутаи** ги поставува своите тела во *кои* (акции), а Казуо Шигара слика со нозе и ваја во кал за борење. После 1959, хепенингите што ја вклучуваат и публиката и уметниците, во САД и Европа ги изведуваат разни уметници меѓу кои се Карпrow, Oldenburg, Dine, Schneemann, Vostell, Knizak, Lebel, Kudo i Kasama, а уметниците собрани околу Флукус (Fluxus), како Ono, Paik i Moorman, Higgins, Beuys i Vautier исто така го користат телото во својата уметност.

Виенските акционисти беа меѓу првите што ги злоупотребуваа телата за да го пречекорат јазикот и да ја интензивираат пораката. 1962 г. Hermann Nitsch се врзува за сид како да е распнат, а врз него е фрлена крв од јагне. Otto Muhl и неговите соработници ги обесчестуваат своите тела во една хаотична, оргијастична инсценација, со цел да ослободат одредени табуа и да го ослободат поединецот од репресијата на буржуаското општество. Rudolf Schwarzkogler создава серии инсценирани фотографии на коишто телата на различни начини се рануваат, бандажираат и уништуваат со струјни удари. Врз него влијаела работата на Ив Клајн (Yves Klein), посебно *Уметничкој на просторот се фрла во празнина*

(1960) - една „фикшн“ фотографија на Хари Шунк (Shunk) на која Клајн се фрла во празно кон улицата. „Акциската естетика на Шварцкоглер како да го промислува спасот во бавното суспендирање на телесноста“ (Klocker 1989; 49). Додека трудовите на Нич, Мул и Шварцкоглер се театрализации односно фикционализирани презентации на телото изложено на ризик, во болка, обесчестено итн., работата на Гинтер Брус постапно ги комбинира симболичкото сецирање и реалниот ризик за телото. Неговата работа *Авто-слика/Авто-сакашење* (1964) претставува фотографија на неговото тело обоено со бела боја со црни траки и јукстапонирано во однос на секира и други алатки за сечење односно мачење. Тој разви една естетика на анализа на телото - одвојувајќи го своето тело од самиот себе за да се реконструира себеси и политиката на телото.

Ја отсеков левата рака. Некаде се наоѓаше стапалото. Шев на мојот рачен зглоб. Во рбетот забив цртачка игла. Палецот го зачукав врз показалецот. На бела чинија се наоѓаат публични влакна, од пазувите и главата. Со жилет ја разрежувам аортата. Во увото забивам голема шајка. Главата во должина ја сечам на два дела. Во цевката за мокрење вовлекувам бодликава жица и полека ја вртом обидувајќи се да го исечам нервот. (Брус цитиран кај Klocker 1989:118)

Во перформансот *Уметноста и револуцијата* од 1968 г. Брус го јаде својот измет, ја пие својата урина и мастурбира пеејќи ја австриската химна. (После тој перформанс, за да ја избегне затворската казна, заминува во странство.) Во последниот перформанс, *Zereissprobe* од 1970, тој симболички и стварно реализира одреден степен на автосекција, односно она што Хуберт Клоцкер соодветно го нарекол ‘психо-археолошки егзистенцијализам’. Акционистите беа следени со цели редици уметници што ги загрозуваа сопствените тела. Марина Абрамовиќ во *Ришам 2* (1973) едновременно зема таблети за шизофренија и депресија, а во *Ришам 0* (1975) шест часа на публиката ѝ го изложува своето пасивно тело покрај низа од предмети меѓу кои се наполнет револвер, нож, боја и пердуви. Австралијанскиот уметник Стеларк (Stelarc) своето тело го закачува за месарски ченгели. Денис Опенхајм (Oppenheim) е каменуван во *Страв од каменито круж* (1971), а во *Положба за читање за изгореници од втор степен* (1971) се здобива со сериозни изгореници од сончање. За Вито Аконци (Acconci) неговото тело е подрачје за мерење на разни чувства, на пример болка и умор, по што следи ризикот од изложувањето на јавноста на своите тајни и фантазии. Сите перформанси на Крис Бардон (Burden) содржат ризик „што ја доведува уметноста до работ на самоубиство“. Во *Петдневна илустрација за шифоњерче* (1971) тој пет дена беше заклучан во едно шифоњерче, беше застрелан во рака при *Прејсјава за истрело* (1971), ‘распнат’ врз еден Фолкцваген во *Закачени* (1974) и оставен среде автопат под една церада опкружена со сигнални светла во *Мршовец* (1972). Во делото на Бардон одговорноста за неговото тело е префрлена на публиката. Во некои проекти тој го поставува прашањето за загрозеноста на другите - пука врз патнички авион, а во еден телевизиски настап во живо на водителот му става нож под грло.

Чешкиот уметник Петр Стембера на раката си истетовира ружа. Пинончели (Pinoncelli) во Неапол 1974 г. беше фрлен в море во зашиена вреќа со тегови, а во еден свој друг проект тој нападна банка

вооружан со скратена пушка наполнета со маневарска муниција. И други уметници ги загрозуваат своите тела, а меѓу нив се Micoch, Le Va, Parr, Fox, Paik, Weibel и Export.

Гина Пане е една од уметничките коишто најефектно го поставија своето тело во 'сржта на емпатијата', протестирајќи против машката автодеструкција. Нејзините перформанси на еден вознемирувачки начин ги комбинираат спокојните, банални, секојдневни активности, повредите и болката - голтање на гнило мелено месо додека гледа ТВ-вести во намерно неудобна положба; наизменично ранување со жилет врз стомакот, очните капаи, лицето и рацете додека си игра со тениско топче (*Психа*, 1974); бескрајно гргорење со млеко сè додека исплуканата течност не се обои со крв (*Sang, Lait Chaud*, 1972); искачување со незаштитени стапала и дланки низ скалички составени од жилети (*Escalade Sanglante*, 1971).

Гина Пане се ранува за да почувствуваме дека насилството е секојдневен факт, начин да се порекне човекот и животот... За време на акциите Пане на гледачите не им дозволува да здивнат. Со своето страдање и ризикување таа ги нарушува нивните рамнодушност и непријателство, ја канализира нивната одбојност освестувајќи ги во однос на она што го поседуваат. Тука телото е пројоцирано, како свест за јаството. Тоа е чиста мисла, интелектуална и сетилна анализа... телото сторено во мисловна и трпечка ствар се трансформира во взаемна мисла. (Pluchart 1978:40)

СУБЈЕКТИВНОСТ

Уметноста на телото (Body art), уметноста на перформансите и концептуалната уметност се обид да се избегне пазарниот уметнички предмет и претставуваат дел од „дематеријализацијата на уметноста“ (Lippard i Chandler 1968). Меѓутоа, како што групата Art and Language имаат истакнато кај Луси Липард, идеите се продаваат исто како и предметите. Документацијата за загрозувањето на телото на уметниците заминува на пазар. И бразилската уметничка Лигија Кларк нагласува дека боди арт уметникот може да стане предмет:

Во таа поодмината демистификација, зарем митот за уметникот всушност не бабри дотаму што тој мит станува објект на спектакл? Која е разликата меѓу уметникот што си го сакати телото и оној што го сече или уништува платното за да го порекне како објект на експресија? Тоа е романтичарски став на уметникот кому и понатаму му е потребен објект - дури и кога тој самиот е тој објект - за да го порекне. (Цларк 1973:118)

Она по што боди арт навистина се разликува од другите современи уметнички трендови е сложената презентација на субјективноста. „Строго зборувајќи, невозможно е телото да се употреби како објект. Единствениот случај каде што телото се здобива со статус на објект е кога станува леш“ (Sharp 1970:16).

Телото согледува, се чувствува себеси и она на што наидува. Тоа е нарцистичко и егзистенцијално, но исто така и универзално и емпатичко. Секое тело е вплетено во страдањата или задоволствата на

други тела. Тоа не може да биде објективен посматрач. „Да се каже: никогаш не страдаме сами, не е просто клише. По законите на идентификација и комуникација помеѓу сликите на тело, страдањето и болката на одредена личност влијаат на секого“ (Schilder 1950:149). Самата присутност на друга човечка чувствителност повлекува мноштво значења. Телото е приморано на нужното прифаќање на есенцијалната интерсубјективност.

Загатка е што моето тело едновременно гледа и станува видено. Оној што гледа наоколу може исто така да се види и себе и да го сфати тоа што го гледа, 'другата страна' на својата моќ за гледање. Се гледа, се допира, допирајќи; видлив е и сетилен самиот на себе. Тоа не е јаство како транспаренција, како мисла што својот објект го промислува со усвојување, претворајќи го во мисла. Тоа е јаство во збрка, нарцизам, во инхеренцијата на оној што гледа во она што го гледа - значи, јаство коешто е фатено во стварите, коешто има предна и задна страна, минато и иднина... Тој почетен парадокс создава други. Видливо и подвижно, моето тело е ствар меѓу стварите; фатено е во фрагмент на светот, неговата кохезија е едновремена со стварите. А затоа што се движи и гледа, тоа ги задржува стварите во кругот околу себе. (Merleau-Ponty 1964:162-3)

Употребата на сопствените тела од страна на уметниците ја поткопува објективацијата и поттикнува вознемирувачки, често неприфатливи емпатии, а во однос на вреднувањето на уметноста и јавното однесување претставува напад врз поимот на дистанца и објективност. Феминистичките писателки како Luc Irigaray и Helne Cixous повикуваат на авторизација на автобиографското односно субјективното: „Испишете се себеси. Вашето тело мора да се чуе.“ (Cixous) Kristine Stiles убедливо ги спореди општествените и законски реакции на Destruction in Art Symposium (DIAS) одржан во Лондон (настапуваа Nitsch, Muhl и Brus) со оние за конференцијата Dialectics of Liberation која исто така во Лондон, десет месеци подоцна, ја организираа R.D. Laing и David Cooper (сосема случајно во времето на судењето на организаторите на DIAS: Gustav Metzger и John Sharkey):

Текстуалната и излагачка егзегеза на учесниците на The Dialectics of Liberation не претставуваше никаква закана бидејќи им беше потчинета на неодредените, сентиментално идеалистички термини на ослободувањето, а таа терминологија соодветствува на авторитарниот, апстрактен, ограничен, одваган и остензивно објективен kTmd на академскиот дискурс. Од друга страна, 'деструкцијата-во-уметноста' претставуваше директен, конфликтен, неугоден и несентиментален дискурс, нејзините практики се сирови, страсни, ангажирани, нетрпеливи, скептични, песимистични, критични, а понекогаш и ризични, вон контрола. (Stiles 1992:85-6)

На филозофијата секогаш ѝ требало субјективното искуство за да ја објасни реалноста, додека науката требаше да биде на другата страна. Но најраните научници, како Њутн, беа филозофи и алхемичари. Разните деконструкциски анализи испишани последниве педесетина година нагласуваат дека не постои објективно, непристрасно стојалиште бидејќи науката е само постапно осознавање дека целокупната човечка мисла, човечкото знаење во целина, носи особен печат и ги пренесува интересите на оние што ја обликуваат.

Беспримерното постигнување на телото... во уметноста е визуелизирање на постојано изменливи, меѓусебно признавачки релации на моќ и потреба, внатре во измените на односот субјект/објект. Кога телото станува материјална потпора, субјект, содржина на уметноста, тоа ја задржува можноста да ги измени детерминираниите и фиксни односи коишто некогашниот објективен статус на уметноста ги бараше во играта на субјективитети поставени и емитирани со телесни гестови, структури и односи. Приватното тело се користи како материјал на формата, субјективна ствар и содржина во којашто се урушуваат искуствата и институциите на политиката на телото. (Stiles 1992:96)

Stiles го опишува тој процес како „реконституција на хуманистичкиот проект, скршнување од трансценденталниот субјективитет на холистичкиот хуманизам кон еден полисемичен хуманизам што го карактеризира независната позиција на субјектот“; боди арт-от таа го опишува како развој од фигурација до отелотворување, како одговор на едно десензибилизирано општество каде што интерсубјективностите им се спротивставени на објективностите. Презенцијата мора да се сфати многу посериозно од репрезентацијата.

ЗАБОРАВ

Дејствувањето на виенските Акционисти претставува радикален протест и пречекорување на табуата до таа мера што никогаш не било интегрирано во општествена или уметничка смисла, па поголемиот дел од апострофираната телесна уметност беше: „постојана провокација на општествените структури коишто реагираат со отфрлање - што е еден од главните ризици за уметниците по 1969 г.“ (Pluchart 1978:40) Работата на уметниците што ги употребуваат своите тела, а се покажала како премногу крупен залак за културата да го проголта, неутрализирана е преку маргинализација, митологизација и заборава. За публиката и критиката на боди арт, нејзиното влијание е субјективно често премногу вознемирувачко, па треба да се порекне. Зачестена е репрезентацијата на таа уметност како аберација во историјата на ‘вистинската’ уметност.

Покрај поткопувањето на таквата уметност со судски прогони, односно со маргинализирање и заборавање, таа исто така се поткопува со митологизирање и со ставови дека станува збор за производ на психоза. Повеќемина критичари, на пример, тврделе дека Шварцкоглер починал од последиците на ампутирањето на својот пенис во текот на перформансот. Тој никогаш не го ампутирал својот пенис. Бандажираниот пенис од една негова фотографија му припаѓа на моделот Хајнц Цибулка, кој исто така никогаш не го ампутирал својот пенис. Фотографиите на Шварцкоглер се инсценирани фикции.

Во есејот '*Subject-Object: body art*' Циндс Немсер смета дека соочени со болката и ризикот на коишто е изложен уметникот можеме само да се повлечеме. (Со тоа сигурно ќе се согласат оние двајца што појадок се беа онесвестиле за време на презентацијата на **Орлан** на конференцијата Virtual Futures во Ворвик, УК, 1995.) Немсер ја согледува уметниковата телесна nelaгода како она што е во несклад со нивната цел да ги здружат субјективното и објективното јаство во еден интегриран ентитет. Таа смета

дека боди артистите симултано ја прикажуваат и одразуваат отуѓената и шизоидна состојба на нашето општество. „Заради нелагодната содржина на боди арт-от публиката може да одбие да ја исчита таа уметност на интеллигентен начин.“ (Nemser 1971:42) Мнозина други современи критичари докажуваат дека таквата работа не може да се сведе на индивидуална психотична девијација. „Уметниците не се невротички, како што тоа често се тврди; напротив, тие се поздрави од повеќето модерни луѓе.“ (Eliade 1963:94) „Телото комуницира и со него се комуницира, тело коешто се одрекло од сопственоста, жртвуван гест на една очајничка љубов.“ (Chalupecky 1978:34)

Ако уметникот се тепа, тоа не значи дека садистичката публика набљудува еден мазохистички уметник... затоа што изложениот уметник може да се замени со публиката или дури со севкупното човештво. Уметничкиот контекст на лично изложување на ризик во процесот на настанувањето на делото има еден семиотичко-симболички квалитет којшто оди од онаа страна на садомазохизмот. (Weibel 1978)

За многу современи уметници телото сè уште е моќен материјал. Додека во шеесеттите и седумдесеттите уметниците го користеа телото за да ги проверуваат параметрите на уметноста и општеството, денес телото на уметникот е поставено на крстосницата на една радикална средба со техниката и со истражувањето на природата на свеста.

Интерактивното секс одело Cyber SM (1994) на Stahl Stensli и Kirk Wolford е приклучено на Интернет. Стеларк од закачените тела тргна кон тела прикопчани на техника. Во проектот *PsiNet* (1995) Kethleen Rogers, помогната од BBC и Agema, воспоставува паралела помеѓу техниката за емитување програма и психичките трансмисии и рецепции. Работата на James Turrel експериментира со мозочните бранови, перцепцијата и светлото. Ентропистите својата свест сакаат да ја пренесат во компјутерите. *Машината за саможртвување* (1995) на Eric Hobein им овозможува на корисниците да се искапат во оган.

Орлан го редизајнира лицето со помош на козметичката хирургија, со што го исцртува досегот на трајните табуа околу телото. „Ние веруваме дека, доколку се бавиме со телото, небото ќе ни падне врз глава.“ (Orlan 1995:8) Операцијата беше изведена под локална анестезија, а таа со помош на сателитски врски разговараше со глобалната публика:

За време на операцијата читав текстови колку што можев, дури и тогаш кога оперираа врз моето лице. При последните операции тоа создаде слика на леш на аутопсија којшто не престанува да зборува. (Orlan 1995:8)

Во смисла на ризик, озвученото, успиено, ранливо тело на британскиот уметник Bruce Gilchrist, изложено на благи електрични удари, може да делува алармантно - но ризикот од техниката е незначителен. Кога неочекувано загреме за време на перформансот на Гилхрист во Фрајбург, на отворено, техничарите прво ја заштитија опремата - потоа публиката ги предупреди на тоа дека и на озвучениот спилјач му треба некаква заштита. Кај работата на Гилхрист ризикот се однесува на подолгорочните ефекти од депривацијата и пореметувањето на сонот, и на заедничкиот страв во однос на тајната на нашата свест.

2 ДЕЛ: УТРОБА И ТЕХНИКА

Во научната и културална теорија и пракса денес се под прашање цела низа стојалишта во однос на човечката свест и техниките на иднината. Според едно стојалиште, животот и интелигенцијата функционираат на начин кој е сведлив, а со тоа и повторлив, на машина. По таа теорија, основниот принцип на целокупниот живот, вклучувајќи го и нашиот, е механичка, пресметлива, алгоритамска низа. (De Landa 1991) Ханс Моравец смета дека до 2030 г. луѓето ќе бидат потиснати од роботи, и дека нашата свест ќе ја складираме во машини. (Moravec 1988) Daniel Denett ги сфаќа животот и интелигенцијата како развој на несвесни процеси на природна селекција - 'продукции и проби' - при коишто податоците се складираат и пренесуваат по пат на гени и DNK. (Denett 1995) Според тоа сфаќање, човечката интелигенција е аналогна на 'испразнет' компјутерски програм, при што компјутерот е малку послободно програмиран на начин да може да учи од искуства употребувајќи ги грешките и случајните елементи - слично како човечкиот мозок. Кај 'исполнетиот' програм компјутерот е програмиран за изведување низи од алгоритамски постапки - соодветно на фаталистичкото, религиско сфаќање на егзистенцијата - програмот доаѓа од бога.

Според компјутационата теза за животот и интелигенцијата, истражувачите на вештачката интелигенција само треба да конструираат машини коишто прецизно, до детаљ, ја имитираат човечката психа и мозочната активност, и така ќе се добијат освестени машини.

Техниката веќе во многу нешта ги прошири нашите животни очекувања, физичката околина, перцепцијата и помнењето - со помош на зголемувачи, телескопи, ендоскопи, телефони, фотографии, филмови, генетски инженеринг, пресадување на органи, вештачко оплодување и сл. Се чини дека техниката е протеза на интелигенцијата:

Колективното мислење што го наметнуваат разните медиуми веќе е насочено кон поништување на изворноста на сензациите, кон укинување на присуството во светот, на начин луѓето да се снабдуваат со залихи информации коишто го програмираат нивното помнење. Сега знаеме дека напредокот на електрониката со себе ги носи протезите на интелигенцијата.

Неврохирургот Делгадо, еден од пионерите на електронскиот феномен на мислење, веќе 20 години ги лекува своите пациенти со имплантации. Другите размислуваат за употреба на 'интелигенцијата' на компјутерот како интерна протеза: „Минијатурните плочки од силикон ќе ни овозможат моментно знаење на странски јазик или на теоријата на релативност.“ (Virilio 1991: 47-8)

Со истражување на вештачката интелигенција и роботската машините се подобруваат и збогатуваат со склопови од вештачка перцепција, говор, движење, способности за донесување одлуки. Иако само еден дел од човечкиот мозок има 80.000 синапси (компјутерскиот еквивалент е 3 или 4), некои теоретичари предвидуваат дека наскоро развојот на техниката ќе го премости јазот меѓу луѓето и машините.

Разбирливо е зошто научниците не експериментираат директно со самата загатка - мозокот. Иако вршме одредени тестирања врз животни, физички експерименти врз жив човечки мозок етички не се оправдани. Истражувањата се изведуваат на мртви човечки и животински мозоци. Најзначајните податоци се добиваат со изучување на повредените односно абнормалните мозоци. Но лудилото и 'абнормалноста' се табуа и ние често ги умртвуваме и отстрануваме наместо да ги изучуваме.

Пример 1

Уметниците не се воздржуваат од експерименти врз самите себе, односно од валидноста на субјективното искуство. Во текстовите и перформансите австралијанскиот боди артист **STRELAC** хибридниот човек-машина го доведува до крајност. Тој тврди дека телото е застарено, дека не е дораснато за физичкото окружување, дека е преоптоварено со несварливи информации и застрашено од сопствената техника. „Време е да се постави прашањето дали двоножното тело што дише, со две очи и 1400 кубни сантиметри мозок, и понатаму е прикладна биолошка форма. Телото не е доволно ефикасна ни премногу трајна структура... Кожата некогаш ја претставуваше границата на јаството. Како крстосница таа некогаш беше место на судир меѓу личното и политичкото. Кожата веќе не претставува черупка.“ (Strelac 1995) Тој предвидува синтетичка кожа којашто ќе може да ги апсорбира кислородот и другите хранливи состојки, ќе исчезне потребата од внатрешни органи, а телото ќе се испразни и ќе се наполни со технички импланти. Веќе нема да има раѓање и смрт - само поправки. Во тој процес на 'калемење' на вештачкото врз физичкото тело (нешто како Робокап) свеста сепак некако ќе опстане. Сложениот проблем на пренос, односно прикопчувањето на човечката свест кон машина и новото создавање на свест внатре во машината најпосле ќе се реши.

После Висењата од седумдесеттите во рецентната работа на Стеларк е вклучена трета роботичка рака, програмиран виртуелен уд со кого управува со помош на индустриски робот. Неговата *Сшомачна скулпштура* е подвижен објект во којшто се наоѓа ендоскоп. Во последниот негов труд, *Одггалечено шело*, Стеларк користи екран на допир, Интернет и своето тело приклучено на стимулатори на мускули, со тоа овозможувајќи му секому, каде и да е на светот, да го истегнува телото на уметникот. За мене неговата работа е недвосмислено висцерална и хумана. Да ја споредиме, на пример, неговата *Сшомачна скулпштура* и мачното истражување на телесните отвори со помош на ендоскоп на Mona Hatoum.

(..)

3 ДЕЛ: СПИЈАЧ

Пример 2

Минатата година уметникот **GILCHRIST** во еден перформанс во живо експериментираше со спиење и сонисшта користејќи го своето успиено тело и телата на соработниците. Комуникацијата со успиеното

тело е остварена со радикалната метода на соочување на човекот и техниката. Од неодамна тој има нов проект, поддржан од некои големи американски универзитетски лаборатории.

Не можеме да ја превидиме новата порака на квантните истражувања, според кои свеста игра активна и неделива улога во она што го познаваме како физички универзум. Западната наука сè до денес се наоѓа на сериозни искушенија да биде што пообјективна штитејќи ги експериментите од секое субјективно корумпирање од страна на гледачот. Сè повеќе научници сметаат дека свеста е единствениот постоечки феномен, а не феномен што треба да се исклучи од сериозните експерименти. Реалноста се покажува повеќе како не-стварност отколку како стварност, постојана како расплинувачки облак. (Gilchrist 1995:1)

Во подготовителните истражувања за својот проект Гилхрист ги посети лабораторијата за истражување на сонот на Клиничката психологија на Тексашкиот универзитет во Остин и британскиот истражувач Keith Hearne.

Во текот на седумдесеттите Stephen La Berge од Универзитетот Стенфорд и Keith Hearne од Ливерпулскиот универзитет успешно извршија комуникациски експерименти во лаборатории за спиење. Обајцата развија метода за индуцирање на луцидност во сонитата. Користејќи EEG од REM состојба на сон на своите колеги во светот на будните им праќаа пораки. Научниците тогаш го усвоија ставот дека луцидните спииачи можат свесно да ја менуваат содржината на својот сон. Машината за луцидно сонување користи топлинска, назална проба за мерење на температурата и дишењето, и наскоро ќе се појави на пазарот.

Пред успешните експерименти со луцидни сонитата во лабораториите за спиење доминираше активациско/синтетичката теорија на спиењето. По таа теорија, содржината на сонот настанува додека мозокот макотрпно ги осмислува сликите што без ред ги испраќаат нервните станици. Така тој на најдобар начин ги преведува непознатите или бизарни слики, дури и кога ги нема. Со други зборови, случајните бомбардирања мозокот ги толкува како сонитата. Во светлината на работата на Берг и Харне таа теорија е изменета поради прифатеното психолошко влијание.

Она што е посебно кај активациско/динамичката теорија е тоа што мозокот се сфаќа како динамичен, самодоволен орган којшто генерира сопствени информации. Умот-мозокот се бави со надворешниот свет со помош на идеи за надворешниот свет. Тој на надворешниот свет механички му наметнува идеи, сметајќи ги за сопствени вистини. Затоа може да се каже дека интерно создадениот свет на сонот на свеста ѝ се претставува како надворешен универзум.

Процесот на сонување го придвижува мозокот којшто праќа пораки, а овие ги придвижуваат хипокампусот и неокортексот. Со тоа се придвижуваат тета брановите (4-8 Hz) коишто се неопходна состојка во процесот на помнење; постои непобитен доказ дека тета ритамот го кодира помнењето во текот на REM/Rapid Eye Movement/сонувачето.

Мозокот сè почесто се претставува како динамички, повеќедимензионален холограм. Со тоа се конституира фантастичната сложеност на нашиот ум и се создаваат идеи за светот околу нас. По

холограмскиот модел, реалноста ум-мозок е подрачје на фреквенции, а нашиот мозок е енкодер (или декодер?) којшто тие фреквенции ги претвора во она што го гледаме како појавен свет. „Безбројни слоеви идеи, слики, чувства паѓаат врз твојот мозок благо како светлина. Се чини дека секоја ја потиснува претходната, но всушност ни една не исчезнува во потполност.“ /Baudelaire/ (Gilchrist 1995:1-2)

Картографирање на сонот (1974), дело на Susan Hiller, е предвесник на работата на Гилхрист со успиени тела. Во нејзиниот проект група луѓе преспа неколку ноќи во едно поле со специјални печурки во Хемпшир. Тие ги бележеа сонштата и ги означуваа положбите на своите заспани тела. Гилхрист почнува да се занимава со сонот и со успиените тела 1987-та, и од тогаш работи цела низа перформанси на таа тема. Во еден од нив, изведен во Лондон 1994-та тој експериментирал со галвански уред за кожни реакции којшто ги засилува електричните реакции на заспаното тело во простор. Во 1995-та во Брајтон Гилхрист користел специјално конструирана фото-ќелија којашто на публиката со помош на инфрацрвен сензор ѝ ги прикажувала REM состојбите, а комуникацијата со успиеното тело била остварена со помош на електрични надразби во форма на Морзеови знаци.

(...) Гилхрист својата работа ја претставил и на симпозиумот за необјасливи феномени наречен *Инцидент*, организиран 1995-та. Во таа пригода тој ги користел GSR, TENS и Морзеовите знаци за да оствари тактилен дијалог меѓу успиеното тело и будната публика - реакциите на телото на електричните дразби упатувани од публиката биле чујни со засилување на електричните звуци на кожата.

После Earth Wire проектот се посветив на истражувањата на патиштата низ коишто надворешните надразби влегуваат во содржината на сонот. Понекогаш тие надразби (од електрично потекло) влегуваат на симболичен начин, понекогаш директно. Потоа го користев уредот на *Lucidity* институтот на La Verg којшто го детектира REM сонот со помош на инфрацрвен сензор и потоа создава фотичка стимулација. Од искуство знам дека електричните и фотичките сигнали продираат на сосема различни начини: сигналот од TENS уредот влегува во содржината на сонот како потрес, како течност што струи низ кожата, односно како зграда што се руши; фотичкиот сигнал се појавува на помалку драматичен начин: како одраз на сончева светлина од мазна површина, односно како фотографирање со блиц. (Gilchrist 1995:3)

(...) Во проектот на ICA во Лондон тој за публиката поставил посебни фотелји; прилагодени во однос на телото тие фотелји на публиката ѝ овозможиле со кожата да ги осети електричните сигнали на спијачот со коишто управувале нивните мозочни бранови. Левата страна на фотелјата ѝ одговарала на левата страна на мозокот и обратно.

Гилхрист и програмерот Jonathan Bradley создадоа база на податоци и синтетички нерви; со тоа внатрешното искуство на сон на спијачот се пренесува во просторот на публиката кој е исполнет со засилени звуци и пројоцирани слики, на начин публиката да може јасно да го почувствува успиениот ум-мозок.

Мултимедиската база на податоци која се состои од обрасци на мозочни бранови ги снима со помош на дигитализиран EEG и компјутер REM фазите на сонот и создава одредено физиолошко јадро

на податоците. За тоа време со помош на една програмирана направа спијачот после точно одредени дози на REM (се користат фотички и/или електрични надразби) се буди за да извести за своето искуство.

(...) Будните имаат еден и заеднички свет, а секој поединечно од оние што спијат се превртува во својот.“ (Хераклит) Сонот го крепи телото. Ние растеме во сон. Сонот ни овозможува редовни одмори во континуитетот на свеста. Можеби поради тоа што непрекинатата свесност би била неподнослива? Креативноста и лудилото се поврзани со ненормалниот континуитет на свеста и со ускратување од сон. Сонот овозможува правилни прекиди на сетилно перцептивниот систем кој е нужен за несвесната обработка на податоци - за нашето фантастично помнење; системите за средување, каталогизирање и учитување. Ако мозокот не може да ги исклучи своите сензори тој сигурно ќе се преоптовари - оние на кои им се ускратува сон имаат тешкотии со вербализацијата, перспективата и надразбите.

Во текот на изминатите столетија нагласката беше врз нашиот свесен систем за обработка на податоци - рационалноста. Напредна истражувањата на големиот мозок којшто ги контролира свесните активности, но и малиот мозок, којшто го контролира несвесното, е исто толку сложен и релативно неистражен. Несвесното е можеби она место каде што треба да се побараат одговорите за свеста. Меѓутоа, ако ја отфрлиме старата дихотомија ум/тело, расцепот рационално/ирационално, мораме да се соочиме со импликациите за една свест којашто е интегрирана во смртно, минливо тело.

Тордана Внук

ПОСТ-ПОРН МОДЕРНИСТКИ

ЖЕНСКИ ПРИСТАП КОН ТЕЛОТО КАКО МАТЕРИЈАЛ ЗА ТВОРЕШТВО

За разлика од движењето на „модерните примитивци“ во коешто главно машките членови преку радикални и нелогични гестови со кои го модифицираат сопственото тело (тетовирање, прободување, саморанување) укажуваат на телото како на последно прибежиште во коешто единката сè уште има моќ, тн. „женски“ перформанс, во анализите на феминистичката критика, ја користи присутноста на женското тело со кое манипулира жената-автор (досегашниот објект станува субјект) за да ги преиспита односите на моќ во репрезентацијата на женската сексуалност, разоткривајќи ги симболичките основи врз коишто почива начинот на гледање во „машкиот“ свет. Во таа смисла на жените не им се потребни шокантни трансгресивни постапки со коишто „модерните примитивци“ ги изразуваат своите примарни пориви, бидејќи експлицитното женско тело на сцената веќе самото по себе е трансгресивно.

Таквите размислувања во деведесеттите се поттикнати од неколкумина жени коишто со гестови полни со иронија и цинизам укажуваат на злоупотребата на женското тело во сексуалната индустрија. Тие жени преминуваат од порнографија во уметност и обратно. Перформанс уметничката Sandra Bernhard се појавува како зајачица во *Playboys*, а Ann Magnuson се фотографира како 'pin-up girl'. Порно ѕвездите Annie Sprinkle и Veronica Vera ги играат своите претстави со порнографска содржина на сцените на авангардни театри какви што се *The Kitchen* и *Franklin Furnace*. Значењето на 'врамувањето' (framing) го нагласувале сите форми на концептуалната уметност. Не е важна содржината туку рамката во којашто содржината се прикажува. Таа го воздигнува настанот или предметот на ранг на уметност или пак го унижува во порнографија. Иако кај споменатите уметнички порно содржината дошла во уметничка рамка, да се „заокружат“ нивните перформанси исклучиво со тоа согледување сепак би било преедноставно.

Порнографијата со својата дословност и занимавањето за сексуалниот ефект (еден од најстарите примери за интерактивен однос меѓу гледачот и изведувачот) му се заканува на митот за симболичката форма и естетската дистанца на уметноста. Кога курвата сака да ја мине границата како уметник, таа излегува од рамката каде што била објект за самата да може да ја авторизира сопствената рамка. Субверзивноста и комплексноста на таков еден гест најдобро се покажа на изложбата на секогаш контроверзниот Mapplethorpe при што фотографијата „*Марџи и Вероника*“ којашто користи порнографска иконографија (Вероника Вера во типична порно-поза) стигна во средиштето на еден судски процес. Кустосот на галеријата којашто ја беше поставила изложбата беше ослободен откако заклучиле дека споменатата фотографија сепак е уметничко дело бидејќи „може да се препознае класична форма“.

Не е случајно што Ани Спринкл и Вероника Вера, главните претставнички на „пост-порн модернизмот“ стигнаа во „performance art“ директно од проституцијата. Телото на проститутката како и телото на „примитивецот“ се објекти на модернистичка фасцинација. Проститутката отелотворува еден парадокс, таа воедно е и роба и продавач на робата, на границата меѓу соодветното (таа е човечка женка) и несоодветното (таа е курва) како што и „примитивецот“, дивјакот, е на границата на човечкото (тој му припаѓа на човечиот род но не е баш сосема човек).

Ани Спринкл на сцената е во двојна позиција токму како што и проститутката во својата работа е во двојна улога. Ани, уметничката, и Ани проститутката го отелотворуваат единството меѓу субјектот и објектот, активниот и пасивниот. Ани себеси на сцената се покажува како објект следејќи ја типично маскулизираната драматургија на едно порно шоу, но едновременно таа се покажува себе и како субјект коментирајќи ги карактерот или сликата што ги претставува. Семиотички гледано таа ја шири дистанцата помеѓу означениот и означителот обрнувајќи внимание токму на расчекорот меѓу нив, разбивајќи ја илузијата дека гледачите она што го гледаат го сметаат за природно. Преку дословноста на она што таа го прави (мастурбација, научно покажување на цервиксот и сл.), нејзиното тело станува црна дупка во којашто имплодираат симболички значења.

Она што всушност се случува во претставата на Ани Спринкл „Post Porn Modernism“ го опиша Rebecca Schneider:

„Гледачите стоеја во ред и чекаа повик за да се приближат и да погледнат низ гинеколошкиот инструмент (speculum) којшто беше вовлечен во вагината. Спринкл таа сцена ја нарече ‘Јавна објава на цервиксот’. Додека беше наведната во незгодна поза за да го намести спекулумот, таа се шегуваше и им се насмеуваше на гледачите објаснувајќи дека секој што сака може да дојде до работ на сцената за да го види големото шоу. Едновременно држеше со рака исцртан дијаграм кој прикажуваше женски органи во анатомски пропорции и ја објаснуваше нивната функција и позиција на начин на медицинска сестра којашто зборува за фантазиите на средношколците на час по сексуално воспитување. Таа седеше на работ од сцената со раширени нозе и со наместениот спекулум. Помошникот им додаваше батериска ламба на посетителите коишто приоѓаа.

Публиката мораше да избере дали да им се приклучи на оние што чекаа ред или да остане на своите места гледајќи ги оние што го проучуваа цервиксот на Ани. Но сеедно дали некој избрал да му се приклучи на редот или да си остане во седиштето, секој имаше шанса да си го согледува сопствениот избор... Од своите седишта, гледачите го гледаа цервиксот од друг агол: широк план на цервиксот како претстава. Сите ние што во тој момент бевме во The Kitchen и го избравме стоењето во ред во очекување на ‘театарскиот миг’ кога на местото каде што е цервиксот името на уметноста ќе се поклопи со името на порнографијата, го доживеавме тоа преклопување на сцената на телото на проститутката. Иронијата беше во тоа што тоа се случуваше низ фокусот на еден гинеколошки инструмент, низ еден научен поглед кој му припаѓа на медицинскиот дискурс.“

Ребека Шнајдер во својата книга „The Explicit Body in Performance“ опишува како женскиот перформанс преку дословната, несимболичка присутност на голо женско тело на сцената ги разоткрива прерогативите на симболите преку коишто телото стои како замена за нешто друго. Кога Ани Спринкл ги повикува гледачите низ спекулумот да го погледнат нејзиниот цервикс, тогаш тука станува збор за урушување на симболичкиот простор и за директна закана спрема културното разликување меѓу вистината и илузијата, стварноста и соништата, природното и неприродното, стварното и измисленото. Со соголнувањето и дословноста на репрезентацијата на „женското“ се создава критички потенцијал со којшто се преиспитуваат симболичките конструкти како општествено и историски условени.

Гледајќи се себе таа едновременно гледа како другите ја гледаат. Самата визија станала објект на набљудување. Таа визија, со оглед на карактерот на порно претставите, е типично машка визија, машки поглед. Воајеристичкото уживање произлегува од позицијата на гледач којшто знае дека она што го гледа не знае дека е гледано. Ани Спринкл ја преиспитува оваа воајеристичка парадигма, како и парадигмата приватно-јавно. Изложувајќи му го на воајеристичкиот поглед она што обично припаѓа во сферата на приватното, таа покажува како јавното и приватното се вкрстуваат на нејзиното тело, покажувајќи ја сексуалноста неодоливо од општествените и историски односи на моќ коишто се впишани токму во начинот на кој се гледа.

После овие извадоци од феминистички теории, неколку податоци од биографијата и манифестите на Ани Спринкл покажуваат дека самата уметничка за сето тоа има многу повесело мислење:

Во последните 16 години од својот живот Ани Спринкл работела како танчерка во 42-та улица, звезда на порно филмови (150 играни филмови, 20 видеа и 50 8мм филмови), проститутка во салоните за масажа, била домаќинка на сопствена кабловска програма и објавувала статии и фотографии во безбројни порнографски списанија (вклучувајќи го и нејзиното сопствено). Во 1985-та г. таа направи премин во светот на перформанс уметноста како актерка во претставата *Deer Inside* *Porno Stars* којашто се даваше во познатиот авангарден простор *Franklin Furnace* во Њујорк. Таа тој премин од порнографијата во светот на уметноста го толкува како ослободување од „junk“ сексот и исчекор кон еклектичните истражувања на крајните граници на сексуалноста.

Нејзините претстави имаат форма на монолог, *one-woman sex show*, игри на интеракција со публиката која се повикува да учествува, и тантрички ритуал на лекување. Промовирајќи ја својата визија на сексуалноста на „Новото Доба“, Ани вели: „Сексот е пат кон просветлувањето... Жените што изведуваат порно ги буткаат работите во позитивна насока... Жените навистина имаат да понудат нешто посебно за да му помогнат на нашето општество сексуално да порасне.“

Во „Манифестот на пост порн модернистите“ (што го напиша заедно со пријателката Вероника Вера), Ани изјавува: „Пост порн модернистите го слават сексот како сила што храни и дава живот. Ние своите гениталии ги сфаќаме како нераскинлив дел од духот. Ние користиме сексуално експлицитни зборови, слики и претстави, за да ги комуницираме нашите идеи и емоции. Против сме сексуалноста

цензура којашто е нехумана и работи против уметноста. Снагата ја црпи од ставот на сексуален позитивизам. И со таа љубов спрема нашето сексуално битие, се забавуваме и го лекуваме светот.“

пример 3

Orlan



Орлан е француска уметничка чиешто најпознато дело е - таа самата! Од 1990 г. таа мина низ серија јавни пластични операции во рамките на проектот *Реинкарнацијата на Свети Орлан*, за да го трансформира своето тело (себеси?) во ново суштество, моделирано според Венера, Европа, Дијана, Психа, Мона Лиза. Орлан била гостинка на **CBS**, пишувала за **Art in America** и други списанија, доби солидна улога во култниот филм **Sinthetic Pleasures**, ја претстави својата „работа врз себе“ низ целиот свет, а ја финансираат француското Министерство за култура и Министерството за надворешни работи.

Идеологијата на нејзината работа е едноставна: „*Ми се дојпаѓа иластичната хирургија бидејќи тоа е борба против природата, идејата за Бог, програмираноста, DNA која е задолжена за преживување. Верувам дека телото не е светио како што не учи религијата, тоа е само косџим што го менуваме. Низ моите перформанси, сакам да се осврнам на сташусот на телото во општеството генес и во идните генерации, затоа што мораме да се подготвиме за женскиот инженеринг.*“

Орлан инсистира на тоа дека е феминистка; нејзината уметност, вели, „*ги доведува во прашање стандардите за убавина усвоени од општеството... користејќи ја иластичната хирургија за цели социјални и вообичаени*“. Од една страна, значи, таа тврди дека се бори против „општествено прифатената убавина“, па дури и против „Бога, програмираноста, DNA“, но како цел на своите реинкарнации таа избра некои од општествено најпознатите и најпризнати дела што ја величаат убавината!

Друга работа што може да попречи е нејзината самопромоција - секако дека секој уметник сака да ги продаде своите дела, ако поради ништо друго тогаш барем за да преживее, но Орлан оди чекор потамо од тоа, можеби и предалеку. Нејзините повторувани, често контрадикторни, но секогаш бомбастични изјави ги презаситуваат медиумите („*Го дадов своето тело на уметноста*“, „*Телото е само косџим*“ итн.) ја заокружуваат сликата на ексцентричен уметник во медиски не претерано сварлив пакет.

Нејзиниот професионален феминизам и нејзиниот постхуманистички манифест меѓусебно се исклучуваат. Оној што му објавува војна на она што е „природно“ не е во позиција да ги оплакува неприродните „општествено прифатени стандарди за убавина“; ако телото е само РАМКА што чека да биде наполнета со нови податоци“, кој било сет е еднакво добар.

Mark Dery во **Escape Velocity** заклучува: „Со должна почит спрема политички разложната реторика за злото на митот на убавината, Орлан во своето дело се обидува да го сокрие не толку тајниот сон: да стане првата celebrity на постхуманистичкиот уметнички свет“.

Орлан вели: „Кога ќе завршам со последната операција, ќе дадам барање да си го сменам името бидејќи ќе бидам нова личност“.

Прашањето за идентитет е едно од клучните прашања кое на Мрежата се појави уште во раните осумдесетти, а со растежот на **Web** стана едно од поважните. Во виртуелниот простор никој не може да биде препознаен и класифициран според бојата на кожата, полот, националноста, староста... Или, доколку веќе сака некаде да се смести, секој е слободен да избере идентитет што му одговара - постоечки или некој сосема нов. Никој не е врзан со физичките карактеристики што природата му ги доделила.

Каде тука спаѓа Орлан? Сè уште на границата на фетишизирање на телото, сè уште цврсто држејќи се за телото, сè уште заробена во идејата за рушење на ренесансниот мит за дуализмот меѓу духот и телото со рушење на интегритетот на телото. А за некаков исчекор на парадигмата кон посложени подрачја на интеракцијата човек/машина, за можноста на еден (де)конструктивен идентитет во виртуелната стварност, па дури ни за **smart drugs** - Орлан не размислува.

Donna Haraway во *Манифестот на еден киборг* запиша: „Повеќе би сакала да бидам киборг отколку божица“.

Орлан и понатаму сака да биде антропоморфна божица.

Фрањо Рихтман (Аркзин)

ИНТЕРВЈУ СО *Џорџ Триџац*,
ФИЛОЗОФ И ЧЛЕН НА РЕДАКЦИЈАТА НА
СЛОВЕНЕЧКИОТ ЧАСОПИС ЗА КРИТИКО
ЗНАНОСТИ, ПО ПОВОД МЕЃУНАРОДНИОТ
СИМПОЗИУМ ОДРЖАН ГОДИНАВА
ВО ЗАГРЕБ НА ТЕМА „ТЕЛОТО ВО ТРАН-
ЗИЦИЈА“.



ТЕЛОТО СТАНУВА СЛИКА И ЗНАК

- Зборувајќи на симпозиумот „Телошто во транзиција“ зборувавте за една транзиција во ирисџајот кон односот меѓу телошто и духот, т.е. за Декартовиот концепт на телошто и оној на Спиноза. Колку овие два концепти денес се ирисџајни во теориите на телошто?
- Да, на тој симпозиум зборував за две сфаќања на телото од 17-иот век: она на Декарт и она на Спиноза. Односот меѓу нив всушност тешко може да се нарече транзициски. Вистина е дека Спиноза, иако нешто помлад, размислувал во рамките на Декарт, но мислел и низ нив, вон нив, односно го размислувал она што кај Декарт останало како немислена врска на неговата метафизика на светот: телеолошката насоченост која се покажува во Декартовото решение на прашањето душа-тело. Затоа нивните концепти на телото како повеќе да се спротивставени; преминот од Декарт кон Спиноза донесува пресврт во сфаќањето на телото. Тој премин не смееме да го разбереме како реално историски премин на свеста на западниот човек, бидејќи такво нешто никогаш не се случило. Европската свест е обележана со дуалистички одговор на прашањето за човековата природа, според кое човек е составен од два дела различна природа, дух (душа) и тело коишто немаат иста вредност. Духот е кормилар, знаење, вечност, а телото е минливо, затвор и место на измама; со својата заплетканост во светот на физичките односи го ограничува духот и го одвлекува од неговите цели. Декарт е важна етапа во развојот на тие согледби. Тој го реформулираше традиционалниот дуализам внатре во механизмот. По Галилеј стана можно телото да се мисли како самодејствувачки механички склоп од елементи и Декарт тоа и го направи. Телата на животните за него се комплицирани машини што ги создал бог, иако се беживотни. Тоа исто така го навредува и човечкото тело. Во него нема живот, животот е само во душата што човек ја има, за разлика од животните. Човековото тело се разликува од животинското по тоа што може да ги прими пораките на духот (волјата) и да се однесува според нив.

Поедноставено, телото за него е средство на духот, нешто што спаѓа во надворешната човекова природа и што е можно и треба да биде овладеано со силата на волјата. Неговиот оптимизам во однос на таа можност на стари денови беше прилично уништен. *Етиката* на Спиноза

можеме да ја читаме како критика на тие Декартови решенија. Меѓу другото, Спиноза го отфрла оптимизмот на Декарт спрема моќта за овладување со телото; на телото му доделува сопствен динамизам, односно стремеж кон зачувување на сопствената егзистенција. Додека Декарт она цогито го здоби со отуѓување на телото (перцепцијата, емоциите) од својата суштина, Спиноза тврди спротивно, дека свеста е свест на телото и дека индивидуалната свест и „индивидуалното“ тело се едно нешто, само различно разбрано. Човековото индивидуално тело за него е составено од многу делови коишто имаат своја индивидуалност, што дозволува плуралитет на неговите идентитети. Додека Декарт ги користи машините произведени од човек за да го прикаже моделот на тело, Спиноза не нуди никаков модел на тело. Додека кај Декарт телото е дејствено, а духот трпи, кај Спиноза поголемата способност на телото истовремено е и поголема способност на духот итн. Да резимираме: инструменталниот однос спрема телото којшто кај Декарт го воспоставува духот-субјект, кај Спиноза е надоместен со еден сосема поинаков став спрема телото, можеме да речеме агностицизам: не знаеме што може телото без соработка со духот.

➤ *Кога се зборува за теорији на тело, што денес главно се подразбира под тој поим?*

➤ Денес на Запад за телото сè уште размислуваме во картезијански рамки. Декартовата механизација на телото овозможи настанување на биомедикално знаење за телото коешто денес е доминантен дискурс за телото. Целата модерна историја на концептот на субјект се потпира врз Декарт и неговиот дуализам. Вистина е дека тој постојано е во сè поголема криза, но сè уште не е напуштен или супституиран. Во неговите распакнатини и најкритични точки, зад завесата на филозофскиот спектакл на идентитет и единство, на моменти се јавува и телото: кај Ниче, во Фројдовата психоанализа и во феноменологијата и постструктурализмот телото сè почесто е протагонист на човековата суштина. Англосаксонската традиција, денес можеби најплодна, за телото размислува како за проблем на релација body-mind. Посебно внимание кон телото денес покажуваат женските истражувачки. Телото еминентно е женска тема, не само внатре во феминистичките и „gender studies“, туку и пошироко. Ако мажите во своите концепции жените ги приближуваа кон телото оддалечувајќи ги од духот, кого го чуваа за себе, денес жените го грабнаа тој идеологем и го употребуваат како оружје во критиката на андроцентричниот и логоцентричниот дискурс кој се претставува како несексистички и општочовечки.

Следното такво подрачје каде што на виделина излегува темата на телото е комплексот прашања поврзан со технолошкиот развој кој телото го опремува со надворешни помагала, продира во него, ги надоместува или подобрува неговите расипани делови, дури може и генетски да го промени. Најпосле треба да се спомене и вниманието коешто на телото му го

посветуваат различните гранки на антропологија, етнологија и етологија, а сите се во голем процент.

- *Дали телото ја зазуби моќта на делување и сѐана имагинација и репрезентација на моќта?*
- Човековото тело во текот на човечката историја, од стојалиште на биологијата, одвај да е променето. Но се менуваат сфаќањата и согледбите за телото, она што им го припишуваме на телото и на духот што во него делува. Мислам дека моќта на телото не е толку во неговото смислено делување - тука лесно можеме да го сфатиме како орудие на духот приклонето кон волјата - колку во неговиот еротски живот, во трпењето, т.е. во неговата способност да перципира, рецепира, да им се прилагодува и да инкорпорира други тела. (...) Парадоксално е што во време на современиот промискуитет диктиран од демографскиот пораст, тој физички живот на телото го има сè помалку. Физичкото сосема исчезнало под означувачките мрежи што го кодифицираат, како телото да е само манифестација на генетски запис. Стегнатата рака при средба веќе не е перцепција на другото тело, туку формален чин, знак. Да, имате право, телото станува знак и слика, неговиот изглед делува како метафора за висината на банковната сметка и на крајот на краиштата за моќта на субјектот. Делез зборува за уморното, старо, забавено тело, тело што ја откажува послушноста, како единствена адекватна филмска репрезентација на тело (пример за тоа е протагонистот на филмот *Париз-Тексас*). Нашата визуелна култура е опседната со млади, естетизирани, снажни, здрави тела.
- *Дали механичката надоградба на телото или генетското клонирање доведуваат до ретериторијализација на субјектот и ако да, до каква?*
- Во заднината на тоа прашање е односот меѓу техниката (технологијата) и телото. Техниката сè поддрско задира во природното тело, го оспособува за нови задачи и го менува. Разбирањето на односот техника-тело како опозиција на техника-природа, за мене е погрешна претпоставка. „Природното“ тело, она со коешто сме дошле на свет, е производ на техники што се покажале како преживувачки успешни и имале шанса да се репродуцираат. Така и во најновите технички помагала, протезите и имплантите, не гледам туѓи предмети и паразити врз „природното“ тело, туку негови продолжетоци за преживување. Тоа е факт посебно ако ги имаме предвид современите комуникациски технологии. Тие недвосмислено значат предизвик за традиционалното сфаќање на индивидуалниот субјект и нов степен на негова детериторијализација, за којашто зборуваат Делез и Гатари. Генетската манипулација е нешто сосема друго, нов степен на биотехнолошко задирање во телото. Тоа задирање (нпр. сегашните расправи околу клонирањето) ја наметнуваат претпоставката дека телото е само феноменален облик на нематеријален генетски код.

- *Постојат ли тези дека идеолошкиот вакуум (чиешто постоење исто така е под прашање) доведе до инвазија на телото во Ист. Источна Европа. Колку тоа е точно и евидентно?*
- Ако зборуваме за телото се сомневам дека Источна Европа е релевантна рамка во којашто е можно да се бара алтернатива за западната традиција на однос кон телото. Мислам дека поинакви рамки можно е да се бараат само во христијанската традиција која го фиксирала нашето чувство на тело, потаму на исток и во традиционалните општества воопшто коишто развиле побогата традиција на телесни техники.
- *Перформансот, како перформативна уметничка форма, повторно оживува и тоа како речиси дефинирана форма, што никогаш, всушност, не била нејова намера. Еден од најчестите перформативни простори е самостојно тело, телото кое се изложува, сецира, се снима однајре, се мери и снима сцена. Колку телото е способно да го изрази или репрезентира субјектот доколку го замислиме како простор за нејова изградба?*
- Без визуелна експозиција на човековото тело навистина веќе нема добар спектакл. Колку повеќе ја има дотолку подобро. Спортот, модата, боди билдингот, боди артот, танцовиот театар сведочат за една култура на визуелна егзалтација и тело. Иако телото во нив сè почесто е фрагментирано и исчезнувачко (кадрирање на деталите, краткоста на кадрите), што го разбираам и како криза на можностите за визуелизација на телото, за да се репрезентира единствениот субјект. Фрагментираната визуелизација на телото е индикатор на кризата (на единството) помеѓу субјектот и единственото знаење. Во телото се инвестираат различни когнитивни, аксиолошки и терапевтски логички чиешто постоење е слично на харлекинска наметка, шиени парчиња кожа на Франкенштајновиот монструм, или на производите на психопатот од „Silence of the Lambs“ и облеката на „Cat woman“ во Batman.
- *Да му се вратиме на Спиноза. Може ли кон телото како дел од бескрајниот континуитет на тела воопшто да се врзе единствен субјект?*
- За Спиноза индивидуалното тело е комплексно; го прават многубројни индивидуални тела. Субјектот е оној што ја мисли нивната единственост, иако тоа не може да го направи адекватно додека не го мисли индивидуалното тело кое по дефиниција е нешто ограничено, конечно и минливо, а од перспектива на вечност бесконечно и неминливо. Како е можно да се мисли тој парадокс? Одговорот што го дава Спиноза е во поинаквото дефинирање на нашето тело. Што всушност опфаќа „нашето“ тело? Во секоја перцепција на „нашето“ тело на необјаснив начин е содржана и перцепцијата на надворешната телесност која влијаела врз него. Така „нашето“ тело е поврзано со својата природа и целата природа е еден сам индивидуум - нашето стварно тело. Кога зборува за природата како за еден поединец, Спиноза потполно јасно го концептуализира

она што денес глобалистичката екологија го зема за свој слоган: мавтање на крила на пеперутка во Кина може да ги афицира „нашето“ тело и свеста која мора да перципира сè што се случува во „нашето“ тело, за да произведе идеја за таа телесна афекција, идеја која ќе ја смали или зголеми нејзината сила. Додека Декарт се впишува во долгата традиција мислители коишто човека сакаа да го направат господар на природата, Спиноза опстојуваше на тоа дека „нашето“ тело е нејзин безгранично малечок дел којшто сосема е зависен од неа. Духот тоа не смее да го заборава. Со тие идеи, по мое мислење, Спиноза е еден од актуелните мислители за влегување во наредното столетие.

разговарал: **Горан Сергеј Присташ (Фракција, 4)**

тематот го подготви и преведе: **АртАнгел**

Владимир Гавчев

МЕДИТАЦИИ ЗА ДУХОТ И ТЕЛОТО

И Врховниот Бог се насмеа, па зајлака, почувствува безгранична љубов, па ги соедини човекот и неговата Душа.

Халил Удран, Солза и насмевка, 1990

Меѓу позначајните филозофски проблеми што до денешен ден претставуваат голема загатка се вбројува односот помеѓу духот и телото. (Во англо-саксонската филозофија познат како минд-бодс проблем.) Иако овој проблем се среќава во повеќе формулации, во поедноставена форма тој се сведува на прашањето: Дали постои и ако постои од каков вид е врската помеѓу она што се случува во духот и она што се случува во телото и неговата физичка средина? Всушност, станува збор за тоа дали и како феномените на духот (според некои автори феномените на свеста) би можеле да се протолкуваат со поимите за материјалните феномени.

Фактот дека духот делува врз телото, а телото врз духот, е не помалку предмет на здраворазумско согледување, од согледувањето дека едно тело делува на друго тело. Делувањето на духот најчесто велеме дека се изразува преку волевата активност или донесувањето одлуки што доведуваат до тоа телото да реагира на одредени начини. Телото најчесто делува врз духот со физички стимули, предизвикувајќи осети, перцепции, или доколку ги класифицираме осетите како психолошки настани, доаѓа до создавање на сеќавање (меморија). Зошто, тогаш психо-физичката интеракција би претставувала поголем филозофски проблем од проблемот за каузалната поврзаност на телата во физичкиот свет? Се чини дека една од причините е поврзаноста на овој проблем со филозофската определба на поимот 'супстанција'. Всушност, проблемот „однос 'дух-тело' „сугерира дека постои нешто како дух во смисла на нематеријална супстанција, која на некој начин е поврзана со телото. Од таму произлегуваат повеќе прашања: Дали духот е поинаков вид ентитет од телото и доколку е, како да се објасни поврзаноста на нематеријалната супстанција со материјалната? Може ли таа нематеријална супстанција, која нема, како телото, просторно протегање (просторност), да биде некаде просторно лоцирана во некој дел од телото? Каде се наоѓа таа - во мозокот, во крвта или во жлезда пинеалис (епифизата), како што се верувало во 17-от век? Повеќето од овие прашања може да се сретнат кај многу филозофи и во различни филозофски системи. При тоа не смее да се заборава дека формата на прашањата зависи во голема мера од филозофот, неговиот метод,

односно филозофскиот систем (доколку станува збор за систем), но целта останува иста - да се одгатне „загатката“ за односот помеѓу *духови* и *шелошо*, помеѓу *менталношо* и *физичкошо*. Што вели историјата на филозофијата за овој проблем.

Во Античката филозофија, поточно кај застапниците на религиското учење - орфизам, го среќаваме мислењето дека телото е затвор за душата.¹ Се претпоставува дека големиот антички филозоф Платон, под влијание на орфизмот, бил застапник на мислењето дека душата е бесмртна. За него телото е место во кое душата само „престојува во нејзиниот пат кон светот на бесмртноста“. За разлика од Платона, Аристотел, душата ја разбира како форма на телото, а телото е материја која е придвижена и обликувана од душата. Затоа за Аристотел, формата не егзистира без материја, односно душата не егзистира без телото. Се разбира, душата не е тело, туку само форма (одредба) на телото, која се јавува како активен принцип на телото кое, разбрано само како материја, е пасивно. Човечката душа, Аристотел ја разбира како супстанцијална форма на човечката индивидуа која се состои од материја и форма, како што е тоа случај со секоја супстанција на земјата, нагласувајќи при тоа дека човекот, како индивидуа, е тој што делува, а не само душата, како што е водата таа што мрзне, а не природата на водата.

Обидот на Аристотел поинаку да му пријде на односот меѓу душата и телото и да го надмине остриот дуализам на Платон, со појавата на христијанството паѓа во забрав. Во христијанската догма, особено во учењата на Свети Августин и Тома Аквински, се избираат оние елементи на Аристотеловото учење кои одат во прилог на величење на бесмртноста на душата, а телото го сметаат за пасивно и инертно. Така на пример, Тома Аквински го застапува мислењето дека телото не е составен дел на душата, но душата по својата суштина е наклонета кон соединување со телот. Токму фактот, дека на душата во нејзиното делување и е потребна на некој начин соработка со телото, според Аквински, докажува дека човечката душа се наоѓа на понизок степен на умност од ангелот кој не е соединет со телото. Крајно поедноставено, конечниот исход на христијанската догма е дека телото е минливо, нешто што треба да ги поднесе маките и искушенијата, за да ѝ овозможи на душата да се врати повторно во „царството на бесмртноста“. Повторно Платон, само сега завиткан во христијанска догма. Впрочем, христијанското учење за душата и телото создава цврста подлога за изградба на типично, до денешен ден длабоко присутно, сфаќање во западната цивилизација за дуалистички пристап кон односот дух-тело. Таа цврста подлога особено ќе ја ползува големиот мислител Рене Декарт, во како што истакнува авторот, Ото Клем, „*Откриението на свесџа како основен психолошки факт*“ кое не било направено пред Декарт, додавајќи понатаму дека со него започнува „развојот на модерниот поим за свеста“.²

„Модерниот поим за свеста“, всушност подразбира познание за себе како продукт на интроспективно набљудување, односно софистициран процес на рефлексивна на сопственото искуство. Тоа би значело дека без способност за рефлексивна кон сопственото искуство не може да постои „самосвест“. Во основа способноста за рефлексивна е да бидеш свесен дека си свесен, односно да знаеш дека знаеш. Декарт во делото издадено 1637 - „*Расправа за методот*“, објаснува како неговата убеденост

во реалното постоење на рес цогитанс (супстанција која мисли) произлегува од неговата потрага за солидна основа на познанието, во која што потрага тој ги става под „лупа“ со методот на сомневање сите негови дотогашни сфаќања и знаења. Ваквата постапка ќе го доведе до заклучокот дека единствено нешто во што не може да се сомнева е дека тој самиот е тој што се сомнева, па така мислењето (бидејќи сомневањето е мислење) станува основа на неговата теорија на познанието, изразена во прочуениот став - Цогито ерго сум. Сигурноста во сопственото постоење, изразена во ставот „бидејќи мислам, Јас знам дека постојам или имам дух, односно душа“, ќе го доведе Декарт до остра дистинкција помеѓу духот како мислечка супстанција и телото како протежена супстанција. Декарт, „Јас“ како дух или душа, односно мислечката супстанција од една страна и мозокот како протежена супстанција од друга, ќе ги смета за сосема различни ентитети. Простото поседување на мозокот, за Декарт не значи основа за постоење на духот, што произлегува од, како што вели авторката Маргарет Вилсон, „екстремната верзија на дуализам што ја застапува Декарт, а според која одредени повисоки ментални операции - „чистото познание“- се потполно независни од мозокот.“³ Во таа насока живото тело или „машина“ се разликува од неживото не во основата, туку едноставно во тоа што е посложено во однос на распоредот и функцијата на неговите делови и има поголема хетерогеност меѓу неговите најмали делови (атоми). Ова Декарт го сумира во: „...телото на човекот не е ништо друго туку статуа или машина создадена од земја“, гледиште што подоцна ќе биде потврдено во мислењето изречено од Лајбниц: „Сè што се содржи во телото на човекот или во животното е исто толку механичко како и она што се содржи во еден часовник.“ Меѓутоа, телото на човекот е зачувано од механичкиот автоматизам со суверената контрола на рес цогитанс. Како што веќе беше кажано и телото на човекот исто така е разбрано како машина, но тоа е зачувано од механичкиот автоматизам со суверената контрола на рес цогитанс. Иако функциите на човечкото тело се механички, однесувањето на човекот, во најширока смисла, вклучувајќи ги тука сознајните и волевите активности, не може да се објасни само со поимите на материјата и движењето, туку бара и други одредувачки атрибути-ментални (духовни).

Декартовиот обид да го разреши интерактивниот однос на духот и телото добива форма на паралелизам. Крајната консеквенца на Картезијанството е метафората за духот како „внатрешен театар“ во кој се „одигруваат“ менталните настани, односно „дух во машина“, при што „машина“ е телото. Ваквото сфаќање на духот и телото придонесува да се изгради теорија според која човекот е „двојно“ суштество, односно суштество кое се состои од „материја“ и „душа“. Според тоа, една личност го живее животот низ две напоредни истории (два света), од кои едната се состои од она што се случува во и со нејзиното тело, а другата се состои од она што се случува во нејзиниот дух. Процесите што се одвиваат во и со нејзиното тело се одвиваат во светот на физичкото, а процесите што се одвиваат во духот на таа личност, му припаѓаат на менталниот свет. Вообичаено е оваа „разделеност“ на два света да се определува така што сето она што му припаѓа на физичкиот свет, вклучувајќи го тука и сопственото тело, се определува како надворешна состојба, додека она што му припаѓа на менталниот свет се определува како внатрешна

состојба. Секако, веднаш треба да напоменеме дека оваа, да ја наречеме антитеза на „надворешна“ и „внатрешна“ состојба, се сфаќа само како метафора, бидејќи духот, кој не се одликува со просторност, не може да биде опишан како нешто што се наоѓа во простор. Меѓутоа, дури и тогаш кога имаме во вид дека употребата на „надворешна“ и „внатрешна“ состојба е само метафора, прашањето за тоа како духот и телото на една личност влијаат еден врз друг останува оптоварено со голем број непознати. Авторот Р. В. Силерс е на мислење дека традиционалниот проблем ‘дух-тело’ е непотребно оптоварен со невнимателна употреба на терминот ‘интеракција’. „Правилно, овој термин припаѓа на објект-јазикот и означува релација помеѓу ствариите или суштестваниите. Меѓутоа, што понекогаш се употребува од страна на филозофиите на начин кој означува единствено причинска врска меѓу две серии настани од, во основа, различен вид. Ваквата употреба аналитички претпоставува ‘квалитативен’ дуализам и иако менталните настани се „несведиви“ постои интеракција во оваа смисла. По правило, на овој ситејен вообичаено то сфаќање на интеракцијата преовладува, и еурека, нашиот филозоф поседува дуализам во интеракцијата меѓу менталните и физичките ствари. Без оглед на тоа дали објект-јазикот не е ништо повеќе од здраворазумска измислица, важно е да се нагласи дека квалитативниот дуализам на настаниите, самиот по себе, не го повлекува со себе дуализмот меѓу ствариите. Ваквото сфаќање е карактеристично како за Аристотеловата традиција, така и за модерниите емергентистички теории.“⁴

Еднаш искачен во метафизичките височини, филозофот-метафизичар многу тешко се симнува од нив. Во тие височини тој се чувствува сигурен. Општи со чистите поими, ги спротивставува еден на друг, ги помирува противречностите во нив, се разбира доколку може, стегајќи се при тоа да стапи во контакт со фактите. Но, што станува со науките чиј главен предмет се фактите - природните науки! Зарем тие не би можеле да го понудат, на свој начин, решението што со векови го бара филозофот? Што всушност се случува во природните науки на ова поле?

Теоријата за односот на душата и телото, една флексибилна теорија што би можела да се надоградува и усовршува, што природните науки со право ја очекувале, филозофијата не сакала или можеби не умееа да ја даде. Во тој случај доаѓаме до наједноставното решение што науката можела да го понуди во тој правец. Бидејќи филозофијата од неа не барала врз основа на фактите, на некој начин и во одредени точки, да го дефинира и определи взаемниот однос на менталното и телесното, науката се определила провизорно да делува така што нивниот однос го зема за совршен, т.е. како меѓу нив да постои еднаквост или дури и идентитет. Така на пример, физиологот гледа само мозок и има работа само со мозокот. Според него, а тоа му го дозволува метафизиката, мислењето не е ништо друго освен една функција на мозокот. Физиологот секако дека би останал на оваа позиција, доколку може. Меѓутоа, без филозофија не се може. И кога науката ќе ги доведе до крајни граници фактите на сопствениот систем, таа повторно ќе се обрати на филозофијата барајќи поткрепа за хипотезите. Но, единствената „прецизна“ хипотеза што филозофијата ни ја нуди последниве три столетија е всушност строгиот паралелизам меѓу духот и телото.

Секако ова не значи дека филозофијата не вложува напори да ја надмине „метафизичката конструкција“ што Декарт и следбениците така „цврсто“ ја изградија. Всушност, најголемиот дел од правците во современата филозофија, кога станува збор за односот меѓу духот и телото, се насочени кон обидите да се реши или делумно надмине проблемот што постои. Тука пред сè мислам на правците како: аналитичкиот бихевиоризам, феноменологијата, лингвистичката филозофија, современите движења во филозофијата на духот, когнитивната филозофија, физикализмот и голем број други правци карактеристични за филозофијата на 20-иот век. Секој од наведените правци има свои карактеристики и методи и секако дека би ни требало многу повеќе време и простор за да се образложат поединечно. Но еден заеднички именител секако ги поврзува - обидот да се ослободи проблемот од „метафизичката конструкција“ и да се овозможи еден поширок и поквалитетен филозофски и научен пристап во неговото надминување.

Покрај импресивниот напредок на науките во објаснување и предвидување на природните процеси, останува отворено прашањето може ли човековата мисла, свеста и самосвеста како основни елементи на духот, да се фати со „мрежата“ на научното познание. Разумно е да се верува дека сите физички процеси се подложни на научно објаснување. Согласно ова, доколку менталните процеси не подлежат на научно објаснување, тогаш тие не се физички процеси. Меѓутоа, дури и да се согласиме со ваквиот начин на размислување, тоа сепак не ни дава јасна идеја што е тоа што би го определиле како нефизичко (ментално, духовно). За да не бидам погрешно разбран, мислам дека треба да се напомене оти нашето сфаќање за менталните состојби како нефизички произлегува од таму што нашето познание ни покажува дека тие едноставно не личат на стандардните случаи на физичките објекти или процеси што ние ги познаваме. Поради тоа настанува тешкотија во нашата определба што всушност подразбираме под нефизичко. Токму оваа тешкотија да се изрази она што е нефизичко, претставува основа да се изведе заклучокот дека менталните состојби се физички.

Општо е познато, како во научните, така и во филозофските кругови, дека проблемот за односот на духот и телото можеби и не може да биде решен. Денес малкумина веруваат дека сосема јасно може да се поткрепи идејата дека менталните процеси се нефизички. Поради тоа, најголемиот број теориски расправи кон крајот на 20 век, се насочени врз проблемот дали менталните процеси се всушност посебен вид на физичките состојби. Ваквите теории најголем дел од својата „енергија“ ја црпат од наглиот развој на кибернетиката, компјутерите и она што го нарекуваме вештачка интелигенција. Имено, од аналогијата дека духот и телото се однесуваат всушност како софтверот и хардверот, односно дека менталните состојби се *реализираат* во телото како што софтверот (програмот) се реализира во хардверот (компјутерот) се извлекува заклучокот дека менталните состојби всушност се физички состојби, само од посебен вид. Овој вид теории кон крајот на 20 век имаат сè поголем број приврзеници. Но се поставува прашањето дали и тие се на вистинскиот пат кон конечното решение, бидејќи во најголем број случаи овие теории како да го губат од вид особениот карактер на менталните состојби. Доколку е тоа случај, а кај повеќето е, овие теории воопшто не се теории за менталните состојби, туку теории за физичките придружни елементи

на тие состојби. За да определиме дали менталните состојби се физички, ние мораме да определиме дали појава на ментален феномен како посебен вид на физички феномен може навистина да го оправда специфичниот ментален карактер на тој феномен.

Дуализмот како идеја за постоење на мислечка супстанција која е независна од телото (мозокот), со векови претставува искушение за филозофите. Да му се одолее на искушението, како што веќе покажавме, воопшто не е лесно. Прифаќањето на дуализмот во суштина значи признавање на поразот. Од друга страна, прифаќање на материјализмот (читај физикализмот) самото по себе не значи и решение на загатката. Нема сомневање дека современите научни испитувања, особено оние на полето на науката за мозокот, наведуваат на тоа дека токму тој орган на некој начин ја крие тајната на духот. Но сè додека во детали не дознаеме како е тоа можно, материјализмот (физикализмот) не ќе може да го објасни проблемот дух-тело, туку само ќе претставува ветување за можното решение. Во секој случај, тоа ветување не ќе може да се одржи сè додека не успееме во голем дел да се ослободиме од Декартовото наследство.

Владимир Давчев е асистент на Филозофскиот факултет при катедрата за хуманистички студии

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

¹ Авторот Ферид Мухиќ, во една серија написи, во врска со сфаќањето на Орфичарите за односот на душата и телото го вели следново: “Зошто ѝ е, воопшто на нашата душа, потребно телото? Зошто душата го има телото? Орфичарите одговориле недвосмислено: телото е затвор за душата! Според нив, поимот ‘sozethaia’ - во релација со попознатиот корен на ‘soma’ и ‘соматското’ - адекватно се однесува врз човечкото тело. Дури и по својот конституционен принцип (ребрата, што, прицврстени со нашиот ‘рбет, оформуваат повеќе од алузија на затвор со цврсти, поврзани решетки!), телото е непосредна асоцијација на кафезот, затворот, ќелијата. Стапица за птици! Каква неправда кон самиот Орфеј, каква неправда кон телото!”

(Мухиќ, Ферид, Циклус текстови од филозофската антропологија, под наслов *Анаџомија на душаџа*, “Пулс”, Скопје, 24.01. до 30.08.1991 год. Истото може да се најде во книгата „Ноуменологија на телото“, Табернакул, Скопје, 1994)

² Oto, Klemm, "A History of Psychology", Transl. E. C. Wilm and R.Pinter, New York, Charles Scribner's and Sons, 1914, p.169, citirano vo: Klein,David, "The Concept of Consciousness", University of Nebraska Press, Lincoln и London, 1984, p.7

³ Margaret,Wilson,"Descartes", Routledge and Kegan Paul, London, 1978 (a), p.177-189

⁴ R.W.Sellars,"Aristotelian Philosophy of Mind",vo Philosophy for the Future, The Macmillan Co., 1949, p.569

Сесіўрукшыя / умяшносць



пример 4

Aleksandar Brener

ХРОНИКА НА ЕДНО СУДЕЊЕ

Руско-израелскиот уметник Александар Бренер во музеј со спреј, цртајќи зелен долар, ја испрска славната слика на Малевич, Бел крст на сиво, и со тоа, предвидливо, предизвика лавина реакции. Ние пренесуваме дел од атмосферата на судењето и ги изложуваме аргументите на оние што го бранат и напаѓаат овој контроверзен „уметничко-вандалски“ чин.

Амстердам: 12 февруари - сослушување во врска со делото под наслов Супрематистичко (Бел крст на сиво) од Казимир Малевич што се наоѓа во Стедејлик музејот во Амстердам. Судот донесе одлука Александар Бренер да ги помине во затвор следните 14 дена, до 26 февруари кога ќе биде изречена конечната пресуда...

Како заклучок, обвинителот предупреди: „Се докажа дека ова лице оштети имот што му припаѓа на трето лице; штетата е иреверзибилна и уметничкото дело не може да се реставрира и да се врати во првобитната положба...“

Бренер се застапуваше за директен контакт со уметничкото дело: „Моја цел е вистинската комуникација. Мојата постапка би требало да се сфати како дијалог со Малевич.“

Обвинителството бараше година и пол затвор (една година условно) за Бренер, и две години забрана да биде присутен во Стедејлик музејот.

Прифаќајќи го вториот дел од казната, одбраната на Бренер побара уметникот веднаш да се ослободи од притвор...: „Сликаството на Малевич се смета за концептуално и затоа, благодарейќи му на Бренер, тоа се надоградува. Вредноста на сликата всушност е подобрена, со интервенцијата на Бренер: таа доби нешто што ѝ недостигаше претходно.“ Подоцна, бранителот изјави: „Бренер протестира против моќта на парите во уметноста и со право го прави тоа. Сите ние ја презираме ваквата моќ“. Ова го привлече вниманието на печатот, а изјавата на сведокот Геурт Имансе јасно укажа на фактот дека Бренер е еден од најважните уметници. „Тој е борец против комерцијалната власт што ја корумпира уметноста.“ Бранителот заклучи: „Не се плашам од никаква идна акција на Бренер.“ ...

Клучното прашање што му беше упатено на Имансе беше: „Дали овој гест го сметате како деструктивно дело или уметност?“ Имансе одговорил: „Делото го гледам како уметнички чин. Сликата сепак не може никогаш да биде целосно реставрирана. Уметноста не треба да пречекорува извесни граници.“ Оваа изјава, самата по себе, зборува за двосмисленоста на позицијата на Имансе како главен куратор и чувар на музејската збирка...

„Ја следев идејата да го правам она што ќе ми дојде на ум, не размислувајќи за последиците. Повеќе му се обраќав на општеството отколку на власта. Тоа е основното: мојот крик е човечки, против степенот до кој немоќта преовладува во културата. Тоа е криза што може да се спореди со најголемите кризи во дваесеттиот век, со светските војни. Човечкиот глас престана да се слуша во културата. Сè што можеме да слушнеме е звукот на машините и гласот на организираната корупција, Мафијата. И покрај тоа што руската влада имаше огромна моќ, секогаш постоеја оние кои не се плашеа да им се слушне гласот - Толстој, Сахаров. Тие го поттикнаа гласот на човештвото предупредувајќи дека не е сè попусто. Мојата постапка е родена токму од истите цели: културата, не само во Русија туку и големите култури на Европа се засновани врз критичкиот метод што е програмиран да укаже на слабостите. Моите намери беа искрени: деструкцијата е валидна форма на критика која ја сметам за многу важна.

Јас сум чесен уметник и дојдов во Стедејлик со најискрени намери. Би сакал да се обидете да се почитува тоа“, рече Бренер.

Александар Соколов

БРЕНЕР, извадоци од интервју

- *Кажете ни нешто за вашата идеја за демократиска уметност.*
- Овој концепт датира од времето на Маркиз де Сад. Се темели на насилство, на човечката ранливост и сексот. Тоа се главните карактеристики на мојата работа од самиот почеток.
- *Дали постојеа разлики во реакцијата на руската и на „западната“ публика во врска со вашето ирскање врз Малевич?*
- Да. Во Русија реакциите беа понавни, луѓето се „запалија“. На Запад не успеав да привлечам кој знае какво внимание.
- *Дали сите подготвен да ја поднесете сета одговорност, ја и она граѓанска?*
- Јас сум слаба личност, но кога нешто е важно за мене сигурно ќе го направам тоа. Пред сè сум заинтересиран за уметноста.

Giancarlo Politi СЛОБОДА ДА СЕ ДИШЕ



Да, целосно го поддржувам чинот на Александар Бренер и го сметам за креативен чин на еден уметник. Го бранам на истиот начин како што ги бранам уметниците што пишуваат графити низ нашите градови. Повеќе би сакал да видам (посебно во Милано и Италија) автобуси исликани со спреј, измачкани ѕидови со уметност или со нешто за што се верува дека е уметност, па дури и тогаш кога е тоа форма на иконокластика (сите знаци на културата на нашите метрополи) отколку валкани улици, автомобили паркирани во два реда или на тротоарите, или издувни гасови во населбите. Јас сум за слобода на изразот, слобода на дишењето, слобода на насмевката, слобода на изборот

да се умре или да се живее. Во едно општество кое на сите нивоа е репресивно и кое ни го наметнува ритамот на живеење и умирање, темпото на нашето работење и нашето слободно време, би кажал дека Александар Бренер е поважен отколку Казимир Малевич: зар секогаш не се претпочита животот пред смртта, безгрижните пролетни соништа не се постимулативни од сувите лета или безволната есен? Токму како што е повозбудливо дејствувањето од чекањето, активноста е посложена од пасивноста. Она што е статично е мртво, како историјата, додека динамичното е живот, а понекогаш и уметност, како во случајот на Александар Бренер.

Го поддржувам гестот на Александар Бренер зашто пулсира со енергија, зашто, уста на уста, му дава живот на она што е мртво, како што се мртви уметничките дела или културата, закопани во нашата меморија, нашата свест, нашите книги.

Музеите се должни да ги изложуваат уметничките дела, но исто така треба и да ги заштитиуваат. Ако јас претседавав на судењето против Александар Бренер ќе побарав да се осуди Стедејлик музејот поради неспособност да ги заштити уметничките дела...

Затоа барам безусловно ослободување на Александар Бренер, а да му се суди на Стедејлик музејот.

Уметноста на деструкцијата - Александар Тренер

Daniel Birnbaum **РЕШИТЕЛНО ПРОТИВ ВАНДАЛИЗМОТ**

**ЗА МЕНЕ, СЛИКАТА Е ЗБИР
НА НЕЈЗИНИТЕ ДЕСТРУКЦИИ.**

Pablo Picasso, 1954

На 21 мај 1972 година, недела, Лазло Тот, триесет и три годишниот Унгарец, удираше со чекан по скулптурата *Пиета* (1498-99) на Микеланџело. „Јас сум Исус Христос, Исус стана од мртвите“, извикуваше Тот, додека пожарникарот го изнесуваше од Св. Петар во Рим, а големата толпа што ја напушташе катедралата по мисата, зјапаше во нив. Подоцна, на суд, Тот повторуваше дека е Христос и со теолошки аргументи се спротивставуваше на идејата да се слика Христос во скутот на мајка си. Господ е вечен, значи, Тој не може да има мајка. Уметничко дело што изразува ваква бласфемија мора да биде уништено.

Насилничкиот чин на Тот, еден од најозлогласените примери во модерната иконокластика, доведе до интересни реперкусии. Самиот Папа положи рози и се молеше пред скулптурата. Пожарникарот беше одликуван со Витешки крст на Грегоријанскиот ред, зашто не само што го спасил уметничкото дело, туку - според зборовите на Папата - го спасил „симболот на Божјата мајка“. Иако спротивставени, имаше силни реакции и во другите кругови: италијанскиот скулптор Giacomo Manzù бараше смртна казна, додека пак една швајцарска група уметници го поздравиле чинот како трансгресивен уметнички перформанс и сакаше да го номинира Тот за Златен лав на Венецијанското биенале.

За овој неславен инцидент пишуваа и Dario Gamboni во „*Деструкција на уметноста: Иконокластика и вандализам во Француската револуција*“, (Reaktion Books, 1997), една богата и особено интересна нова студија за намерното уништување на уметноста. Историчарите по уметност обично ја одбегнуваат оваа тема сметајќи ја безначајна за историјата на уметноста и интелектуално неинтересна. Меѓутоа, главниот аргумент на Гамбони беше тој дека вандализмот на уметничките дела не смее да се разгледува независно од уметничките и теоретските аспирации. Затоа вандализмот треба да се сфати само преку еден уметничко-историски приод. Постојат различни мотиви за ваквиот вандализам - политички,

феминистички, теолошки, естетски, патолошки итн. Вандализмот насочен против уметноста може да има енигматски или често бизарен мотив, но главниот аргумент на Гамбони е дека мотивот сепак не е безначаен.

Некои иконокластички теми датираат уште од античкиот период и од теолошките битки во средниот век, но Гамбони го анализира модерниот период кој започнува со невообичаено моќниот пример на Bilderstrum: Француската револуција. Идејата дека стариот поредок мора да се урне за да се направи место за новиот, ретко се изразува на ваков драстичен начин. Многу уметнички дела за Револуцијата го сликаат Времето како ги разбива симболите на стариот поредок.

Најкорисните написи за читателите заинтересирани за современата уметност се написите за деструктивната реторика на авангардата. Особено брутални цитати може да се најдат, што воопшто не не зачудува, кај италијанските футуристи кои предлагаа Италија да се излекува од својот „карцином на професори, археолози, туристички водичи и антиквари“ (Marinetti) преку уништување на библиотеките и музеите. Слични форми на иконокластика може, исто така, да се сретнат и во написите на помалку милитантните уметници, како што се Picasso и Малевич, од кои последниов во 1919 година изјави дека единствената отстапка што треба да им се направи на традиционалистите е „да се дозволи да изгорат сите периоди како едно мртво тело“.

Дали може да се тврди дека иконокластичната реторика, што постои во манифестациите на раната авангарда, подготвила основа за вистинска деструкција на уметничките дела и, во извесна смисла, дури и легализирала некои од овие деструктивни дела? Гамбони ја анализира „метафоричната иконокластика“ на авангардата, но никогаш не сугерира дека постои директен каузалитет помеѓу деструктивната реторика и постоечките случаи на вандализам. Сепак постои круцијална разлика помеѓу, на пример, препораката на Marcel Duchamp во *Зелената куќија* (1934) „Употреби го Рембрант како даска за пеглање“ и извршувањето на вакво деструктивно дело. Да се сонува да се уништи Пикасовата „Guernica“ (1937), како во случајот на Antonio Saura, кој сакаше со нож „да направи вагини во проколнатото сликарско платно“ или како што направи Tony Shafraci во 1974 година испишувајќи ги со спреј преку целата слика, зборовите „Убиј ги сите лаги“ се, исто така, две различни работи. Последниов чин тешко може да се легализира со фактот што самиот Пикасо ги разбира своите сопствени слики како збир на деструкции. Саботажата е друга работа, сосема различна од насилничките соништа.

Значи, зошто луѓето ги уништуваат уметничките дела во музеите и галериите? Многу често извршителите на овие дела сакаат да го сфатат вандализмот не како нешто сосема безначајно за самото уметничко дело, туку како исполнување на неговите внатрешни

потенцијали или дури и како начин на оживување на уметничкото дело. Така, Шафрази кажува во едно интервју: „Сакав уметноста наполно да ја осовременам, да ја извлечам од историјата на уметноста и да и дадам живот.“ А еден германски студент кој во 1982 година толку силно се исплашил од сликата „*Кој се ѝлаши од црвено, жолто и сино IV*“ (1966-67) на Brant Newman во Националната галерија во Берлин, што во напад на бес ја удрил со тупаница, ја клоцнал и најпосле ја исплукал, подоцна тврдејќи дека самиот Њуман, кога би бил жив, во извесна смисла би го делел неговото мислење: „Чувствувам дека сега, за првпат, сликата е навистина комплетна по она што и го направив.“

Овие два чина на вандализам за кои зборува Гамбони беа минуциозно реконструирани од Felix Gmelin како дел од изложбата „Уметнички вандали“. Неговиот проект прикажува дванаесет иконокластички моменти на модерната и современа уметност, почнувајќи од цртежот „Erased de Kooning“ (1953) на Rauschenberg до поновите катастрофи како што се деструкцијата на сликата „*Далеку од јајцето*“ (1994) на Damien Hirst од страна на Mark Bridger и проголтувањето на скулптурата (1989) на Robert Gober од страна на Ed Brzezinski. Да се потсетиме на фактот дека не сите форми на уметничкиот вандализам го изразуваат духот на раниот Модернизам преку поучниот цитат во Њу Јорк Пост: „В ред, бев гладен,“ рече Brzezinski, „Пиев, но ништо не бев јадел цел ден.“ Brzezinski се наоѓаше во Cooper Галеријата за да ја види новата поставка на Роберт Gober... „Ја забележав корпата со крофни на постољето“, вели Brzezinski, кој исто така работи како критичар и куратор. „Обични крофни, без шеќер. Си помислив дека некому му збоктисале и ги донел. Затоа грабнав една и ја изедов. Беше бајата.“

Поставката на дванаесетте внимателно избрани сцени на злосторство од страна на Гмелин ја толкува традицијата на вандализмот во уметноста како серија на редимејди лишени од спонтаност и радикалност. Затоа, иконокласистичкото насилство на авангардата се неутрализира преку институциите на уметност. Она што некогаш беше херојско дело, да се излезе од претесното сфаќање на поимот уметност, се одомаќува преку уметниковата естетиката. Делата на Гмелин нудат јасна интерпретација на несреќата на поставангардата: радикалната трансгресија не е повеќе израз на несогласување со музеите, туку дел од она што очекуваме да го најдеме во овие модерни куќи на обожување. Очекуваме провокација и добиваме провокација, но во една неинституционализирана форма.

Истражувањето на Гамбони на иконокластичкиот елемент на модерната уметност сугерира толкување на саботажата како врв на Модернизмот. Сведување на сопствена чиста форма, токму за тоа зборува радикалната авангарда: трансгресија. Дали овие зборови - ‘трансгресија’, ‘радикална’ - имаат сè уште некакво значење во денешниот уметнички свет? Се чини дека некои луѓе веруваат во тоа. Вандализмот на рускиот уметник Александар Бренер на почетокот на оваа година во Стеделијк музејот кога тој со спреј нацрта зелен долар врз

сликата „Белиот крст на сиво“ (1920-27) од Малевич, ми изгледаше како необичен и бесцелен чин на насилство, со единствена цел да се привлече вниманието на медиумите. Како и да е, Giancarlo Politi, главен уредник на Flash Art, ги гледа работите во друга светлина. Во написот „Слобода на Бренер во име на уметноста“, тој вели: „Според мое мислење, затворањето на Бренер е навреда за слободата на изразување на уметникот и исто така и репресивен чин. Бренер не е хулиган, туку трансгресивен уметник со јака личност, исто каков што беше и самиот Малевич во своето време.“

Трансгресивен уметник - дали се шегува? Очигледно, не. Полити продолжува оценувајќи го доларот на Бренер како „посебно амбициозно уметничко дело“ со високи „естетски вредности“. Каква е вредноста на овој вандалски чин и која е границата што треба да се пречекори? Во споредба со студентите реконструкции на Феликс Гмелин, бруталниот чин на Бренер изгледа како регресија кон веќе застарен поглавје од историјата на уметноста, а невкусната одбрана на Полити ми изгледа малку повеќе отколку празните соништа на старецот за повторно добиениот радикализам.

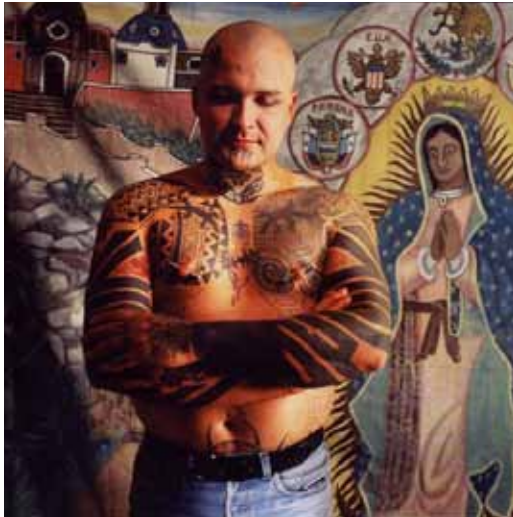
Ако е точно тоа што го тврди Дарио Гамбони дека своеволното уништување на уметничките дела е законска тема за историчарите по уметност и критичарите, тогаш, секако, ваквите чинови мора да се проценат и вреднуваат, секој според своите специфични услови. Од овој аспект, чинот на вандализам на Бренер - веројатно сфатен како критика на капитализмот - може да се разбере како уметнички проект, но, што се однесува до мене, како безнадежно беден чин. Постојат повеќе и помалку интересни случаи на иконокластика. Ова е ниско - дури и светиот бес на Ласло Тот повеше се претпочита во споредба со ова.

превод: Сенка Наумовска

извори: FlashArt 6/97, Frieze 6/97

пример 5

Athey



Ron Athey (р. 1961) е радикален театарски уметник од Западниот брег на САД. Врежување, прободување, саморанување и исцрпување на телото во секаква форма го прават основниот репертоар на постапки со коишто овој модерен примитивец од Лос Анџелос се служи во своите театарски остварувања.

Додека уметниците концептуалисти од седумдесеттите прашањето за улогата на телото радикално го доведуваа во прашање со постапки како што се ползење по скршено стакло долж главната авенија на Вашингтон -

станува збор за хепенингот на речиси голиот Крис Бардон, или пак неговото прострелување на раката со огнено оружје во една галерија, модерните примитивци најнапред практикуваат обредни техники од ритуалите на тн. примитивни, со политика и религија неидеологизирани општества и култури. Стандардниот репертоар на постапки со коишто тие се служат вклучува тетовирање, саморанување со цел врз телото да остане видлива лузна, или пак прободување на телото и негово бесење на ченгели. Името на движењето му го даде **Факир Мусафар**, кој се смета и за негов водач.

Модерните примитивци се застапници на предхристијанските идеи за истражување на духовноста низ телото, коешто е единствен пат за стварно искуство во една медиски потполно загадена стварност. Модерните примитивци како да се обидуваат да докажат дека стварноста постои, дури и ако не е медиски посредувана.

Иако некому може да му попречи дословноста на постапките на театарската дружина на Атхес (нема никакво фингирање, дури и клистирањето или употребата на вибратор со две глави се изведуваат автентично), не треба да се забораваат поттиците и причините што Атхес го наведуваат да создава таков вид уметност. Бидејќи она што го гледаме на сцената сигурно не е чист егзибиционизам или перверзија. Искуството на болка не мора да биде само физичко. За да прифатиме нешто ново и поинакво потребно е исто така во најмала рака да го реструктурираме сопствениот свет или дури делумно да го поништиме. А тоа можеби е уште поболно.

Круно Петриновиќ (Аркзин)

RON ATHEY, извадоци од интервју

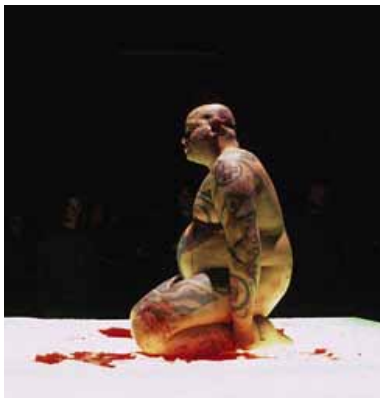
- *Постои ли некоја посебна приказна за телото што ја користите во перформансите?*
- Да, мислам дека постои цела скала причини поради кои луѓето го користат телото за да изразат нешто. Сеедно дали тоа е добро или лошо. Во многу случаи иницијалните причини се фрустрации или неспособноста да се комуницира. Се сеќавам, јас како дете бев многу фрустриран. Тогаш прв пат почнав да се сечам и бодам. Некои причини се едноставни, како на пример фасцинацијата со науката. Се сеќавам дека како многу малечок со жилетче ги повредував прстите на сетра ми само затоа за да видам што има внатре. Она што на некој начин не ограничува е идејата за телото како нешто свето, односно празноверието од типот 'ако си играш со телото ќе умреш'. Секако, многу религии имаат стигми во врска со деструктивноста. Исто така и општеството ги смета за лудаци луѓето што прават такви нешта врз своите тела.
- *Сите тие мистички вежби се интимни. Зошто ви треба публика?*
- Мистиците исто така имаат публика. Имаат следбеници. Се разбира дека ми треба публика, не се сечам себеси без врска. Земам нешто што било мое, приватно, и го правам тоа јавно, што, ми се чини, го прават мнозина уметници. Работата е дизајнирана за публиката. Кога би се работело во приватност, работата можеби исто би била напорна, но не би се стремела кон вкрстување, преплетување на линиите на идентитет. Исто така мислам дека публиката дава или може да му даде моќ на ритуалот. Да речеме дека тоа е нешто што потекнува од религијата.
- *Политиката на телото секогаш се смета за вид на социјална политика. Може ли вашата работа да се приближи кон социјалниот критицизам?*
- Можеби, бидејќи околината во којашто живеам ми помогна. Живееме во хипокризија каде што е в ред да имаме лажни гради или лажна кожа, но прободувањето е одвратно. Постојано го имате она „ова е убаво, ова не е“. Ако нешто е прифатено како убаво, не е важно со кој интензитет тоа е врз вашето тело, не е битно дали тоа нешто во вашето тело може да предизвика карцином или дека телото може да го отфрли. Такви се работите во општество во коешто владее културата на убавото. Тие работи се мошне вознемирувачки и се случуваат во истото време кога и модерните примитивци, како бунтовничко движење, се во потрага по нов идентитет.
- *Дали вашите шејоважи всушност се некаква инвенција за симболичко распространување на телото вон видливите телесни граници?*

- Мислам дела е обратно. Тетовирањето ги дефинира границите на вашето тело и го врзува. Тетоважата осцилира од симболичен чин до револуционерство. Потребата да се тетовирате станува опсесија, некаков вид племенски порив.
- Дали е променет вашиот однос кон телото откако дознавте дека сѐ е ХИВ позитивен?
- Тешко прашање. Уште пред да се тестирам, престанав да земам дроги. Тогаш штотуку излегував од мошне автодеструктивен период на зависност од хероин. Имав околу 25 години и го проживував таканаречениот пост-младешки страв од сè. Често се прашувам колку она што сега го мислам има врска со одвикнувањето, колку со созревањето, а колку со соочувањето со сопствената смртност.

(извадоци од разговор воден од
Агата Јунику и Горан Сергеј Присташ
за списанието Фракција (4).

пример 6

Franko B.



Претставата „I’m Not Your Baby“ на британскиот уметник Franko B. трае 35 минути (со паузата) и поделена е на два дела. Гледачите влегуваат во потполно зачаден простор во којшто над црниот параван свети само една гола сијалица. Музиката е гласна, но не и агресивна. Откако параванот е тргнат пред гледачите се појавува изведувачот од чишто вени на рацете капка по капка се слева крв. Изведувачот е намачкан со белкаста прашина, изгледа нестварно, како реликт од минатото. Потполно е незаштитен. Гол е и во потполност изложен на погледите. Стои неподвижно со рацете отворено спуштени удолу. Подот е прекриен со бело платно коешто слабо ја апсорбира крвта. Веќе по неколку минути се создаваат две локвички. Изведувачот ја менува позицијата. Во иста положба продолжува да клечи уште неколку минути. Тоа е крај на првиот дел од перформансот. Публиката мора да ја напушти салата.

По паузата изведувачот лежи со главата потпрена на рака во локвите од сопствената крв. Делумно со неа е испрскан и по телото. Светлото и музиката се менуваат, изведувачот останува неподвижен. Вториот дел трае околу 15 минути. Помошниците го означуваат крајот, а гледачите се присилени да се оддалечат.

Kristine Stiles

ПРАГ НА КОНТРОЛАТА

DESTRUCTION ART AND TERMINAL CULTURE

(ДЕСТРУКЦИСКАТА УМЕТНОСТ И КРАЈНАТА КУЛТУРА)

„е.д.е.н“

„Ние го преживеавме ова доба“, пишува **Херцог** на Сол Белоу (Below) во едно од своите неиспратени писма. „Да сфатиш дека си преживеал е страшен шок. При прифаќањето на тој избор се чувствуваш како да си распрснат во солзи“.¹

Деструкциската уметност сведочи за тенката, слаба, безначајна условеност на опстанокот: тоа е визуелен дискурс на преживеаниот. Тоа е единствениот обид на сериозно сидрење на визуелните уметности во технологијата и психодинамиката на стварното и виртуелно исчезнување, една од ретките културни практики која се обидува да го исправи општото отсуство од дискусии за деструкцијата во општеството.²

Деструкциската уметност е интердисциплинарна и мултинационална, таа ги комбинира медиумите и темите. Деструкциската уметност им се обраќа на феноменологијата и епистемологијата на деструкцијата и мора да биде карактеризирана како широк cross-културен одговор повеќе отколку како историско движење. Според ставот, процесот и начинот на постапка, деструкциската уметност едновременно е реакционерна и чувствителна; тоа не е естетика, *нишју* метода, *нишју* техника. Деструкциската уметност е етичка позиција составена од различни практики и која го истражува окружувањето на крајната култура.

Ги воведувам фразите „крајна култура“ и „деструкциска уметност“ како идентификациски направи, изуми; како термини што ги означуваат здружените простори во коишто општествените, естетските, политичките меѓуодноси и практики работат во дослук врз прашањето на опстанокот. Терминот „деструкциска уметност“ е концентриран индекс на

1 Saul Below: Herzog, цитирано според Robert Jay Lifton: *The Future of Immortality and Other Essay for a Nuclear Age* (New York, Basic Books, 1987)

2 Лифтон во текот на работата врз проблемите на масовната психологија на траума „дошол до ужасно“ но „есенцијално прецизно правило: колку што настанот е позначаен, толку е помалку веројатно дека ќе биде простудиран“. Bruno Bettelheim разгледувал сличен феномен во текот на сопствените истражувања на темата насилство бидејќи, во текот на едно јавно предавање, што го слушнав во Сан Франциско 1982 г., спомена дека насилството како категорија на истражување драстично отсуствува од филозофските речници. Моите сопствени истражувања на деструкцијата во голема мера ги потврдуваат согледувањата на Лифтон и Бетелхајм. „Деструкција“ како категорија не постои во мнозина филозофски речници, а дури не се појавува во ‘keywords’ на Raymond Williams меѓу коишто можеме да ги пронајдеме зборовите ‘отуѓеност’, ‘семејство’, ‘технологија’ и ‘насилство’.

едно широко антрополошко поле, каде што фразата „деструкција-во-уметноста“ ги истакнува процесите што ги одредуваат праксите на терминот внатре во самата институција на уметноста. Во овој есеј, сакам да ја теоретизирам деструкциската уметност во термините на нејзиниот сурвивалистички дискурс, како и контекстуализацијата на нејзиниот историски проект.

„Д.В.а“

Во својот особено вреден труд за траумата, психологот Robert Jay Lifton го идентификува преживеаниот како „оној што ја сретнал, бил изложен или бил сведок на смрт и успеал да преживее“. Смртта овде може да биде сфатена литерарно како стварно исчезнување на животот, психолошки како уништување на смислата на Себството, или еколошки како при природните несреќи. Каков и да е текстот на преживувањето, тој мора да биде читан низ дискурсот на уништувањето. Лифтон поставува реторичко прашање: „Дали Хирошима е наш текст?“ Навистина, како претставување, Хирошима го идентификува уништувањето на екстремитетите и центарот на преживување каде што телото фигурира како текст. Деструкциската уметност е одговорно ангажирање кон преживување на телото.

Опстанокот, пишува Лифтон, зад себе ја остава „втиснатата смрт“, која е проследена со „јанса од смртта, страв од смртта, и со вина на преживеаниот“, вина што изискува „чувство на долг и одговорност спрема смртта“. Преживувањето исто така предизвикува „психолошка вкочанетост“, којашто ги онеспособува можностите на единката да чувствува и да конфронтира одредени искуства, и ги намалува основните ментални функции на симболизација. Масовното меѓународно појавување на психичката вкочанетост се појави како резултат од постојаната глобална закана од технолошка, еколошка или психолошка катастрофа. Деструкциската уметност ја претставува таа криза на неподвижност преку акција, настани и/или објекти, рекапитулирајќи ги условите, ефектите и процесите на деструкција коишто интерферираат со преживувањето и коишто биле потиснати од страна на епистемологијата на крајната култура.

Деструкциската уметност обврзува на критички согледби за прашањето на исчезнувањето. Jean-Francois Lyotard се бави со проблемот на исчезнување во својата книга Хајдегер и ‘евреите’, во којашто ја скова фразата „Заборавени“ за да ги означи оние услови што не се ниту „концепт ниту претставување, туку ‘факти’ како Factum (Кант)“.

Деструкцијата е посредник и процес на исчезнување во нашето време, времето на „Заборавени“, „евреи“. Меѓузависноста помеѓу „евреите“ и „Евреите“ е релевантна за деструкциската уметност и за материјалноста на опстанокот. Изворите на терминот деструкциска уметност можеме да ги побараме и лоцираме во теориските формулации на стварните Евреи и оние Лиотарови преживеани „евреи“, и во праксата низ името на еден

преживеан после деструкција: Gustav Metzger. Во петте манифести, настанати помеѓу 1959 и 1964 г. Мецгер ги постави темелите за *Авио-Деструктивната уметност*, кои исто така се темели за деструкциската уметност. Мецгер *Авио-Деструктивната уметност* имаше намера да ја реализира пред сè на јавните споменици подигнати на цивилни површини. Тие структури требало да содржат сложени технолошки и електронски внатрешни делови коишто би предизвикувале автодеструкција и имплозија на целата структура во рамки на периоди од дваесет секунди до дваесет години. Site-sensitive и интердисциплинарни, овие дела би изискувале соработка меѓу уметниците и научниците и би биле содржајно одредени, па со тоа и општествени, колективни и колаборативни. Индустриски и машински изработени, овие структури исто така требало да бидат техничко претставување на внатрешната меѓузависност на процесот на природно опаѓање и дезинтеграција и културната, попрецизно, урбана криза. *Авио-Деструктивната уметност* сосредоточува широка искуствена и технолошка територија на деструкцијата и на нејзиниот придружен етос на преживување во една репрезентација што може да се управува.

Временското траење на Авто-Деструктивната уметност делува и како претставување, слика, но и како одигрување на и/збришаното коешто повторно ги заборава нештата на заборавените, „евреите“. Како и рематеријализацијата на сеќавањето во својата изворна деструктивна форма, и отсутната присутност на минатото ќе нè врати кон познатото искуство, не веќе „таму“, туку трансформирано во новата држава „овде“. Деструкциската уметност во својата прва манифестација низ Авто-Деструкциска уметност е постојан општествен и јавен потсетник на деструкцијата, на нејзините агенди, процеси и резултати. Точно дваесет години откако Мецгер како дванаесетгодишно момче бил испратен во Англија, 1939 г., кога неговото семејство било уапсено од Гестапо во Нирнберг, тој ја формулирал својата теорија. Дваесет секунди е временски аналог за секундата што била потребна за уништување на неговиот приватен свет - со убивањето на неговото семејство; дваесет години за две декади на негово лично авто-трансформирање. Привременоста во деструкциската уметност е индекс на траење кој ја конфронтира свеста со циклусите на конструкција и де(кон)струкција манифестирани во културните артефакти и технолошки објекти, како и во самата природа. Привременоста во животот на Мецгер означува не само културни туку и политички термини. Мецгер го задржа својот полски пасош сè до 1948 г. кога, живејќи во Велика Британија, одлучи да биде *stateless*. Тоа животното искуство ја рефлектира геополитиката на исчезнување којашто Paul Virilio ја идентифицира како еден од условите за „Чиста војна“³

³ Paul Virilio, Sylvère Lotringer: Pure War, 1983.

Конкретните и опишливи докази за постоењето на колежи во бомбардираните градови каде што мртвите тела биле запалувани или покопани сега се сведени како резултат на изминати војни, бидејќи крематориумите и термонуклеарната вапоризација ги избришаа сите пресметки за смртта и деструкцијата. „Чистата војна“ во оваа смисла реферира на технолошката и психолошка подготвеност за војна којашто моментно ги обликува политичките и општествени односи, и која придонесува кон „епистемо-техничкиот“ начин на осознавање и бивствување-во-светот базиран врз технологијата на војна. „Чистата војна не е ниту војна ниту мир“, вели Вирилио, „ниту пак е, како што често се верува, ‘апсолутна’ или ‘тотална’ војна, туку само војна процедура која нè инфицира со својата ординарна трајност“.

Како резултат на реториката на Студената војна и трката во вооружување Мецгер ги прочистува дијалектичките аспекти на својата теорија проширувајќи ја Авто-Деструкциската уметност во Авто-Креативна уметност и брусејќи ѝ ја идеолошката димензија. Деструкциската уметност би требала да биде политички влијателна и општествено ангажирана, пракса во којашто уметникот се бори за растворање на институциите на моќта коишто дехуманизираат, експлоатираат и уништуваат. Деструкциската уметност би требало да биде загрижена над општественото тело на колективната пракса бидејќи тоа „повторно ја донесува опсесијата со деструкција, на која поединците и масите ѝ се потчинети“.⁴

Самосвесната софистикација на современиот интелектуален дискурс стои во јасен контраст спрема Мецгеровите субјективни „зборови“, емоционалните зборови што збунуваат, но коишто се непогрешиво стварни, директна експресија на замешаниот, страсен, лут и заплашен виктимизиран човек.

Деструкциската уметност е опозициска во одбивањето на лингвистичките апстракции коишто несвесно придонесуваат за одржувањето на деструктивната епистемологија на западната култура, епистемологија коренито совршена во „одбрана на интелектуалецот“ низ политиката и технологијата на изумирањето, за која толку вдахновено пишуваше Carlo Cohn. Кон е заплашена со „огромната деструктивна моќ на јазикот на одбрамбените аналитичари и контролори на оружје“ и со нивниот потполен отпор спрема „емоционалното промашување... масовните убијци, осакатените тела и неискажливото човечко страдање“⁵ во коешто тој јазик учествува. Таа го одбива „професионалниот дискурс“ на мажите чишто умови се користат „во милитаристички цели“ и за „неверојатни апстракции“ од типот - smart bombs, friendly fire, clean bombs, collateral damage (паметни бомби, пријателски оган, чисти бомби, колатерална штета) - поради начинот на којшто го порекнуваат она што е „познато од стварноста“. Слична

4 Gustav Metzger: Manifesto Auto-Destructive Art, 1961.

5 Carol Cohn: Sex and Death in the Rational World of Defense Intellectuals, Signs: Journal of Women in Culture and Society, 12:4, 1987.

е, иако длабоко воздржана, и Лифтоновата потврда на нејзиниот напад врз „професионалниот дискурс“ кога вели: „Извесна доза вкочанетост веројатно е неопходна во мноштвото професионални ситуации - среде операција хирургот не смее да си дозволи во потполност да ги искуси консеквенците од евентуална грешка - но таа сигурно е прекумерна во нашите општества во овој век“.

„т.р.и“

Деструкциската уметност се чини дека во исказот е различна кај мажите и жените. Телото - стварно, или проширено низ механичките работи - е главната територија за демонстрација на деструкцијата и опстанокот и во машка и во женска продукција. Но, додека машките уметници го истражуваат односот на тоа тело спрема објектите и технологиите за деструкција и спрема тврдењето за оживување на идентитетот, жените-уметнички редовно ги посветуваат своите истражувања кон реконструкција на Себството.

Деструктивните резултати на перформансите, сликите и скулптурите на Yoko Ono од доцните педесетти навака, како и *Feu a volonte*, конструкцијата на Nikki de Saint Phale од 1961 г., наполнета со вреќи со пигменти што експлодираат застрелани со пушка, демонстрираат дека жените сепак не се исклучени од уништувањето на уметничкиот материјал, вклучувајќи ги тука и површините на нивните сопствени тела, како во перформансите на самоосакатување на Gina Pane.

Но најголемиот дел од деструкциската уметност на жените го истражува проблемот на уништување на идентитетот и децентрирањето на Јас. И додека Холокаустот може да биде наш репрезентативен текст кој делумно е читлив низ технологијата на деструкција, тој текст сепак мора да се врати кон читањето на материјалниот универзум на телесната болка.

R.D. Laing се сеќава на „едно малечко седумнаесетгодишно девојче во ментална болница“ којашто беше исплашена поради „атомската бомба во неа“. Таа метафора на само-уништувањето којашто граничи со уништување на само-почитувањето, способноста да се сака и да се биде сакан исто така е дел од наследството на деструкциската уметност. Во *Cut Piece* Јоко Оно монотонно седеше на сцената откако се качи и ја повика публиката да ѝ пријде и да ѝ ја распартали облеката. Тој расплет ја антиципира институционализираната објективизација на жената како културна урнатина - како што, впрочем, ја прикажува Karen Finley: „Сакам да осетиш болка... Ги мразам луѓето што имаат причина за сè. Тие едноставно не можат да прифатат дека лоши работи им се случуваат на добри луѓе, бидејќи инаку би биле како и јас - out of control!“⁶

⁶ Karen Finley: I was not expected to be talented, 1970.

Оно вели: „Луѓето доаѓаа и ги сечеа оние делови од мене што не ги сакаа“.⁷ Во автобиографската трилогија *Electronic Diary*, Lynn Hershman, исто така Еврејка, всушност ги автоанализира корените на нејзиниот подјадувачки психички, сексуален и емотивен неред, злоставување и инцест, и резултатите ги изедначува со космологијата на Хитлер, вампирите и преживеаните од Холокаустот. Таквото дело, во стварното тело на уметничката, заоѓа во имагинарната неутралност помеѓу субјектот и објектот во која го става гласот на преживеаниот којшто ја претставува болката на деструкцијата. Деструкциската уметност е повторно договарање на таа болка. Деструкциската уметност ги претставува односите меѓу болката и замислувањето. „Болката не му се спротивставува едноставно на јазикот“, таа „активно го уништува, преведувајќи го во состојба кога криците и звуците на човечките суштества постоеле пред јазикот“.⁸

Оно 1962 г. ја напишала *Conversation Piece*, драмата за акција којашто е нарација на болката. Драмата е кратка:

Завиј го кој било дел од телото.

Ако луѓето те прашаат, измисли приказна и кажи им.

Ако луѓето не прашаат, привлечи го нивното внимание и раскажи им.

Ако луѓето забораваат, потсети ги и продолжи да зборуваш.

Не зборувај за што било друго.

Измислените и завиени рани ја артикулираат психо-физичката болка. Импулсот за раскажување на страдањето е средишен мотив за наоѓањето на гласот *низ*, со кој повторно се зема во поседување и се обновува чувството за конкретност на личното искуство. Уште е поитна потребата само-конструираниот реалност да се соопшти *некому груп* - за така таа да се материјализира. На западната култура секогаш ѝ требале субјекти да бидат сведоци за значењето на опстанокот и за историските тела во однос на коишто текстот на деструкцијата е запишан. Телото во деструкциската уметност сведочи за тоа и нуди парадигма низ „телото на отпорот“, приватниот, сложен, значењски систем на Себе - личност која едновременно дејствува во име на индивидуалното и на општественото тело.

⁷ Yoko Ono: Statemant, Village Voice, October 7, 1971.

⁸ Eleaine Scarry: *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, 1985.

„ч.е.т.и.р.и“

Деструкцијата е ендемска за структурите на знаење и културните услови на Запад. Негативноста - и со нејзина екстензија, кога се појавува во уметноста, деструкцијата - се појави за да им пркоси на западњачките општествени и естетски канони за вистина, хармонија и ред. Но, далеку од простото отфрлање на општествените и естетски вредности на западната култура, деструкциската уметност ги разоткрива нејзините структурни принципи. Во една неодамнешна студија за развојната улога што ја одиграле старогрчките математичари со цел да се постигне „предност во војна“, John Onians го разгледува вградувањето на милитаризираната свест во Западната културна продукција.⁹ Тој забележува симултана зависност од математичката хармонија, пропорциите и редот во старогрчката ‘уметност на војување’ како и во уметноста и архитектурата, и заклучува дека војната е најважната „тема“ во старогрчкото сликарство и вајарство, како и структурален принцип во архитектурата. Тој го следи односот сè до некои репрезентативни примери во сложените воени случувања во *Илијада*, книгата што имала „речиси библиски авторитет“ меѓу старите Грци. Онианс укажува дека истите хармонија, број и ред коишто можат да се најдат во старогрчката математика ги одредуваат и уметноста, музиката и архитектурата, подеднакво како што ја регулираат и старогрчката воена фаланга; впрочем, и „Хесиод, во *Теогонијата*, ја прогласува Хармонија за ќерка на Арес, богот на војната“.

Западните општества и нивните највлијателни естетски производи продолжуваат да го развиваат епистемолошкиот етос на деструкцијата. Но уметноста којашто еднаш рефлектирала и пасивно претставувала апстрактни конвенции и примероци на знаење, сега активно и дословно *превистлавува* отелотворување на психичките рани, урбаната лудница и милитаризираната свест во кризата на јадрото на крајната култура. Но оваа епистемологија исто така има корени, традиции за излекување, кои се испреплетени во самата технологија, јазикот и праксите на деструкцијата.

Foucault го обнови старогрчкиот термин *epimelia heauton* кој ги означува психолошките и интелектуални услови во коишто личноста е заинтересирана за грижа за сопственото јас, за работата врз себе.¹⁰ Терминот исто така ги опишува и одговорностите на моќта. *Epimelia heauton* имплицира внимание, знаење, техники, медитативска работа што бара разбирање за потребите на светот, коишто на поединецот не му се прикажани низ цивилни закони или религиски обврски туку како избор на постоење направен од самиот поединец кој решил дали ќе се грижи за себе или не, со тоа грижејќи се и за светот. Фуко вели дека *epimelia heauton*

⁹ John Onians: War, mathematics, and Art in Ancient Greece, *History of the Human Sciences* 2:11, 1990.

¹⁰ Michel Foucault: *The Care of the Self. Volume 3: The History of Sexuality*, 1984.

опишува состојба во која „поединците се однесуваат на тој начин што на своите животи им придаваат извесна вредност и затоа е прашање како нечиј живот да се претвори во објект за некаков вид знаење, за *techne* - за уметност“.¹¹

Деструкциската уметност комуницира такво визуелно знаење што може да ја оживее материјалноста на животот од насилната, дисконтинуирана деструкција која го загрозува опстанокот. Телото може да биде орудие во она *techne* на опстанокот и може да делува како транзит помеѓу процесите, јазични, искусствени, и нивните објекти. Може да ја затвори раната помеѓу *techne* и *logia* (збор, говор или знаење) која е наследена во модерниот концепт за технологија. Деструкциската уметност е слика на отпор во формата на настанот, но исто така и значајно средство за преживување коешто континуирано мора да биде истражувано.

извор: firs Electronica '91, and Arkzin

тематот го подготви и преведе: АртАнгел

¹¹ Herbert Dreyfus, Paul Rabinow: Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics, 1983.

Мамлеев



Јуриј Мамлеев

НАЛИЧЈЕТО НА ГОГЕН

На младиот, но во научните кругови веќе познат, математичар Вадим Љубимов му стигна телеграма од едно зафрлено место: татко му е на умирање. Љубимов, свенат од тага, реши да отпатува, заедно со жена си Ирина. Во возот многу пушеше и размислуваше за геометриското решение на еден комплициран проблем.

Една мирна летна вечер се симнаа на станицата; ги дочека, измачена од солзи и чекање, седумнаесетгодишната сестра на Љубимов, Наташа - таткото во тој град живееше осаменички, само со ќерката. Студено бакнувајќи ја сестрата, Вадим со неа и со жена си се упати во малиот неугледен автобус. Гратчето беше обично: ниски згради, низа од „коцкички“, оддалечени сирени, лаеж на кучиња.

Луѓето се криеја по дупки. Но во автобусот до Вадим допреа пцости. Се караа осамените фигури што акаа низ калдрмата. Неколку жени свртени со грб неподвижно стоеја на тротоарот.

Набрзо стигнаа до тажната, запуштена куќичка.

Ирина беше незадоволна: успеа да ги намокри нозете. Наташа ги воведе „гостите“ во ниските соби.

Пијаниот, натечен лекар седеше покрај болниот. Здогледувајќи ги, тој истиот момент се подготви да тргне.

-Што беше можно, јас направив. Внимавајте на него - одмавна со раката.

Матвеј Николаевич - така се викаше човекот на умирање - беше речиси без свест.

-Тој уште нема ни шеесет години - рече Вадим.

Ирина слабо го познаваше свекорот, ја беше исплашила неговата дебелина, надуеноста и чудното, мошне изразито, прасечко гровтање, како човекот да не умираше туку како да се раѓа.

-Тато, стигнав - рече Вадим.

Рацете му трепереа и тој седна покрај креветот.

Но таткото слабо разбираше.

-Наташења... Наташења... секоја ѝ чест, ме негуваше - гровташе.

-Ти, како маж, ќе спиеш во собата со татка си - изјави Ирина.

Вадим прв пат зажали затоа што е машко. Ноќе Матвеј повеќе пати се придигнуваше, и онака гол, седеше на креветот. Така дишеше, со целото тело, што се чинеше како во себе да го впива целиот воздух. Тој навистина се наду и со некаква услужна страст се тапкаше себеси по големиот мев; го правеше тоа бавно, тешко, очигледно му беше напорно да ја подигнува раката; солзи често му течеа врз лицето; но тој веќе ништо не разбираше.

Најпосле Матвеј Николаевич со сета тежина тресна отстрана; и одеднаш Вадим слушна дека тој запеа; запеа некако без свест, поточно, залелека, почна да стенка нешто свое, што личеше на цичење на свиња што ја колат. Но не со претсмртна хистерија, туку со небески нијанси; во тоа цивкаво пеење, се чинеше како да има нешто баховско.

Вадим стана да погледне во што е работата, но кога пријде, татко му веќе беше мртов.

Насекаде завладеа тишина.

Утрото Ирина рече во себе: „Брзо куртуливме од него“. Наташењка плачеше.

-Ќе останеме овде неколку дена - реши Вадим. -Да ја утешиме сестра ми. Можеби ќе успееме да ја поведеме во Москва.

Погребот мина брзо, безшумно, како лет на лилјак. Земјата на гробот беше црвена, мокра и таква како да е гмечена со галоши.

Во куќата на Матвеј Николаевич стана уште полесно; само Наташењка плачеше, Вадим, по малку напрегнувајќи ја волјата, веќе се занимаваше со своите пресметки и, во себе, беше мошне горд поради тоа. А Ирина дури и на погребот плетеше џемпер.

Така минаа три дена.

А доцна ноќта некој потчукна на вратата од собата каде што спиеше Наташењка; вратата се подотвори, и влезе Матвеј Николаевич, нејзиниот татко.

Кога Наташењка си дојде на себе по несвестицата, тој седеше на креветот и ја галеше со белата рака по главата.

-Јас сум жив, ќерко - рече тој гледајќи ја право со отсутните очи. -Тоа беше само летаргичен сон. Гледаш, само мошне ослабнав.

-Па како излезе од гробот, тато - едвај прозборе таа.

-Веднаш ме ископаа, ќерко, ме ископаа. Се случи грешка. Бев во болница - со некаков механички глас изговори Матвеј Николаевич. -Немој да се плашиш. Еве, малку ќе чекорам.

И тој, несигурно придигнувајќи се, и како да гледа во нешто невидливо, прошета низ собата, но некако нечовечки, право, никаде не скршнувајќи.

-Ќе го разбудам Вадја, татенце - писна Наташа.

-Разбуди го, ќерко, разбуди го - мирно одговори старецот.

-Вадја, дојде тато - насмевнувајќи се изговори Наташа, втрчувајќи во собата на Вадим. Ирина цврсто спиеше.

-Што ти е Наташа, си збудалела - рече Вадим, мирно просевајќи се.

-Оди погледни. Гледаш дека јас ќе заплачам.

-Еј, па ти се тресеш. Ќе морам да ти дадам лек.

Вадим, барајќи кибрит за да запали цигара, тргна низ ходникот во собата на Наташа. Сестра му тргна по него.

Матвеј Николаевич стоеше крај прозорецот и не правеше ништо; не се помрднуваше од место, како статуа.

-Тато... ти! - завреска Вадим здобивајќи се со грчеви.

Тој не веруваше дури ни во постоењето на халуцинации; според тоа, не го беше видел она што - по негово мислење - не е можно да се види; тоа беше речиси шок.

Од таа состојба почна да го извлекува повеќе пати повтореното објаснување коешто со леден глас го даваше татко му.

-Бев во летаргичен сон. Се случи грешка. Веднаш ме ископаа - повторуваше тој.

Зборовите „летаргичен сон“ што се употребуваат во науката дејствуваа речиси магиски врз Вадим; почна да се смирува; само уште образот му се грчеше.

-Е, па баш се радуваме, тато - прозборе тој најпосле, како да се освестил. -Ајде на маса... Наташа, треба да испиеме за оздравувањето на тато.

Наташа брзо излезе во градината каде што се наоѓаше визбата, по вино.

Вадим, збунет, стоеше крај масата; татко му беше крај него; месечината го осветлуваше.

-Ова е толку неочекувано - чепкајќи ни самиот не знаејќи што, мрмореше Вадим. -Признавам, јас не знам ништо за медицината... Толку длабоко те закопаа... Јас сум математичар... Закривеност на површината...

-Пријди, сине - го прекина старецот, вистина, без интонација. -Толку се плашев... Дај, да те бакнам.

...Наташења, земајќи вино од визбата, веќе приоѓаше до вратата од својата соба, кога ненадејно слушна застрашувачки врисок. Испуштајќи го виното, таа сомнабулично јурна во собата.

Вадим се прпелкаше на подот, а старецот никаде го немаше; Наташења притрча до братата си; лицето му беше избличено и тој се прививаше крај нозете на сестра си; раката му се тресеше.

-Тој ме касна - прошепоти Вадим.

Низ стенкање и несфаќање Наташа разбра дека татко ги приближил усните до голото рамо на Вадим, како да сака да го бакне, а тогаш одеднаш ги забил забите и го каснал, злобно и несфатливо; Вадим поради необјаснивоста на сето тоа заврискал и почнал да се измолкнува, а старецот одеднаш скокнал низ прозорецот.

-Тоа не е тој; татко никогаш не скокаше низ прозор - мрмореше Вадим - тука е нешто страшно, чудно, не е како што треба.

Тргнаа да ја разбудат Ирина. Во тоа дека се случило нешто необично, Ирина ја увери само глупото и хистерично лице на Вадим. Таа никогаш не го беше видела таков.

-Вадја, летаргичен сон - тоа е глупост - возбудено-напнато рече таа внимателно гледајќи во Вадим. -Тој сеедно брзо би се задушил во ковчетот. Како не си обрнал внимание на тоа.

Едноставно и двајцата сте биле премногу потресени, дошло до слом... Халуцинации... можат да бидат и опипливи...

-А раничката?

-Таа можела да се појави од нервниот потрес... Сети се на стигмите...

Вадим се утеши. Сè што се случи добиваше научно објаснување. Но истиот момент пребледе: дали тој почнуваа да станува луд.

Целиот следен ден мина во потиштеност.

-Сево ова е привремено - зборуваше Ирина, загрижена, а во себе мислеше: „Да и се случеше тоа на онаа плачлива глупача Наташа - тоа ќе беше едно; таа тоа можела и да го сонува; но Вадим... со неговото студенило, практичност... И освен тоа, Вадим мошне трезвено го сакаше татка си: тој речиси не ни тагуваше на погребот и подоцна постојано беше мирен... Тоа не се нерви... Стварно да не полудел“.

Размислувајќи за сето тоа, Ирина шеташе по градинчето и поткрепнувајќи се со питата од кромид веќе правеше планови како што поедноставно и поисплатливо да го остави Вадим доколку навистина полудел.

Наташењка плачеше, ушушкана на креветот, понекогаш читаше песни. Таа стварно веруваше во тоа дека на нервна база можно е да се одлета и на Месечината...

Вадим пак беше потполно скршен; чувствуваше дека се наоѓа во безизгледна и нерешлива ситуација и тоа воопшто не беше онаа нерешливост со која се сретнувал порано, едноставната и здодевна нерешливост на математичките проблеми; единствено веруваше во времето, кое ќе го спаси од ситуацијата... Едноставно чекаше, трудејќи се да не мисли на било што.

Легнаа да спијат сите заедно, во една соба; Наташа долго не можеше да се смири, но потоа, измачена, заспа со цврст детски сон.

Пред зори, слушајќи шушкање, Вадим се разбуди.

Матвеј Николаевич стоеше бос, наведнат над заспаната ќерка; неговото лице беше вкочането сосема блиску до градите на Наташа; на Вадим му се причини дека тој мошне смрдливо и чкрипаво мласка.

Тогаш младиот научник одеднаш во себе почна да изговара математички формули; нему во неговиот расколебан ум му се причини дека од нивната стабилна реалност Матвеј Николаевич ќе мине, би можело да се каже, ќе испари. Но старецот не исчезнуваше, дури напротив.

Чувствувајќи се како осуденик, Вадим ја турна Ирина. Здогледувајќи го свекорот, таа завриска. Таткото се сврте на врисокот и тие го здогледаа неговиот тежок, полничок лик. Матвеј Николаевич некако отсутно се сепна и исчезна низ прозорецот.

Ирина сега воопшто не обрнуваше внимание на лелекањата на Наташа. Ја обзема една мисла: сите тие, сите тројца, се заболени од масовно лудило, но најважно беше што е заболена таа.

Утрото не се решија да одат на лекар. Решија, штом биде можно, да отпатуваат во Москва и да се лекуваат во „центарот“.

Вадим почна да наликува повеќе на шумски дух отколку на научник, и најмногу се плашеше да не ги изгуби своите математички способности.

Меѓутоа, колку и тоа да е чудно, најмногу од сите беше исплашена Ирина; таа лежеше во градината на трева и ги милуваше своите дебели бутини; стравот од лудило ја беше приковал за земја; но и во ужасот, таа покажуваше здрав разум: овој настан ги урна нејзините планови, и сега се плашеше и да помисли на тоа да го напушти Вадим; „кому би можела да му треба ваква“ - се матеше во нејзината нежна глава... Дури и тревката, онака целата проникната со страв, ја сметаше за халуцинација.

... Откако Матвеј Николаевич умре, си дојде на себе во својот гроб, под влажната и тешка земја. И прво што старецот забележа беше тоа дека тој може со помош на некој чуден, необично тежок, но можен напор, да излезе од ковчегот и од таа земја. Како тој самиот и ковчегот и земјата сега да станале нешто друго, што не биле порано, пред неговата смрт. Старецот се помрдна но ништо не осети. Дури и кога излезе од гробот и седна на соседната плоча, речиси ништо не чувствуваше: неговите движења беа станале тромави.

Сè наоколу беше променето и, едновремено, беше исто; две ѕвезди светкаа право врз него низ велот на пространството; но дали тоа беа ѕвезди? Веројатно дека тоа веќе не беше баш оној истиот свет и оние исти ѕвезди!

Но старецот ништо не го чудеше. Нешто во него еднаш засекогаш беше затворено за човечки чувства.

Можеше да мисли но некако формално.

А огромното поле на свеста сосема го беше напуштило; исчезнаа многу поими, посебно такви како што се Бог, свет, живот; на други се сеќаваше, на пример „луѓе“, „роднини“, но магловито; нивното значење беше избришано и воопшто не ја допираше душата.

Сите поранешни, но во него сочувани, зборови, станаа како симболи што исчезнуваат.

Старецот бавно тргна крај гробиштата. Ги виде сите изминати дрвја, редови и хаосот од гробови; оддалечените куќи; како во светот да се појавија некои нови својства што ги немаше за време на неговиот живот.

Налик на леш, се влечеше по опустошениот и бесплоден свет. Патем наиде на двајца осамени минувачи, кои го погледнаа и минаа покрај... Старецот рамнодушно забележа дека луѓето веројатно го гледаат како тој да е човек, но тој нив ги гледа и разбира сосема поинаку.

Тој не чувствуваше никаква, дури ни само логичка врска помеѓу себе и оние што беа останале луѓе; тие му изгледаа како суштества од друг свет, уште подалечни отколку што порано - за време на животот - би му изгледале марсовците.

Дали тој постои или не? Се разбира дека постои, но тоа е постоење кое не му личеше на било што од порано познато; како да се исполнил со некаква мрачна самосвојност која сето време себе се укинува и се бутка во празнината.

Мислите веќе не беа снажен извор на неговиот живот; своето тело - во смисла од минатото - исто така не го чувствуваше; човечкиот говор се помрдна некаде во далечината, едвај и да постоеше...

Не ни забележа кога се најде крај својата куќа.

И одеднаш осети кај себе потреба, првата потреба што кај него се јавува по смртта.

Таа влезе во него веднаш, застрашувачки тивко и неумоливо, како чудовишно поле на стварноста. Не ни помисли да ѝ се спротивставува; на ништо не чудејќи се, тој мртвечки тргна низ градината кон куќата.

Тоа беше потреба да се напие, до бесвест да се напие човечка крв, од кого било, но најдобро од своите најблиски.

Меѓутоа, тој не знаеше: зошто, зошто треба тоа да го прави. Едноставно, не можеше да постапи поинаку, како цицањето човечка крв да станала единствената стварност што постои на земјата. Во сето друго освен во тоа светот беше пуст и мртов.

Претпазливо, притајувајќи се, тој се вовлече во ќеркината соба. И кога таа падна во несвест, тој се припи до нејзината бутина, крај самиот газ, каде што синееше нежна крвава жила. Изгрицкувајќи ја кожата, тој, суво мласкајќи, почна да пие крв и тоа толку чисто, како веќе одамна да е предодреден за тоа. Чудно, притоа не чувствуваше никакво задоволство!

Тој формално сфати дека ја пие крвта на сопствената ќерка, но тоа сознание беше толку оддалечено и непотребно, како кога би знаел дека некаде во Австралија паѓа дожд.

Наташа се освести набрзо откако тој престана да ѝ ја цица крвта.

И тогаш во неговата мртва глава се појави идејата своето доаѓање да го објасни со летаргичниот сон. За среќа, Наташа не ја забележа раничката на бутината.

Старецот, како што знаеме, монотонно го изговори своето 'објаснување'; мислите се појавуваа некаде на површината од неговата свест, и тој речиси не ги ни чувствуваше стварно, иако еднадвор зборуваше правилно. Кога дојде Вајда, старецот се однесуваше потполно исто, мирно и придрушено. Но тој не обрна внимание на тоа дека неговата сегашна, онострана сила, по сè изгледа ѝ соодветствува на неговата некогашна физичка сила, иако тој, исто така, субјективно речиси и не ја чувствува.

Кога Вајда остана сам, старецот повторно осети снажна потреба; но овојпат мртвецот примени итрина, прикривајќи го цицањето на крвта со татковски бакнеж.

Устата ја прилепи исто онака безживотно, празно. Но се покажа дека Вадим не само што се сепна туку и во брзината го дофати татка си за грло, и тоа беше снажен машки стисок. И тука - среде целосната тишина во својата душа - мртовецот одеднаш почувствува ужасен страв за својот мртовечки живот; дури почувствува удар на своето умрено срце. Тоа веќе беше вистинско, живо чувство! Извивајќи се, тој се измолкна од преградката на синот и скокна низ прозорецот.

Но тој страв долго не го напушташе.

Секоја уништена ќелија на неговото тело трепереше од желба за живот - гнасно и несфатливо; тоа беше крик на гнилиот, но зелен да се сочува себеси, распад; осамени, мртви струи во стомакот.

Тој се препоти и се погали себе си по телото; неговата пот повеќе личеше на солзи на леш... Постепено, стравот за неговиот гробен живот - единственото нему достапно полуживо чувство, иако сепак помешано со непостоењето - го напушти.

Повторно нурна во својата осаменост, во која немаше ништо освен апстрактната потреба за цицање крв.

Најпосле се најде пред една пуста уличка со светилки, веќе сосема обичен; дури и беше заборавил што се беше случило со него. Дрвјата и куќичката го гледаа вкочането и парализирано. Паѓаше дожд, но тој не го чувствуваше. По небото минуваа притаени, непотребни облаци.

Старецот беше под власта на некаква лешинска бесконечност. Тој не само себе се чувствуваше како леш - туку и целиот свет како продолжение на своето лешинство.

Но светот не го интересираше. Забележа дека не оди кон гробот и неочекувано се насмевна. Одеше кон една добро позната куќа во која живееја неговите поранешни пријатели; две мали деца спиеја таму во иста соба, а во соседната спиеја родителите.

Стапнувајќи во дворот, тој претпазливо се доближи до прозорецот.

Одеднаш старецот лешински се сепна: вратата на тремот се подотвори и излезе дете на приближно девет години. Тоа живописно се упати по малата патека осветлена од месечината кон клозетот од даски.

Старецот нечујно тргна по него и, одбирајќи момент, се фрли врз него. Момчето беше моментно зашеметено, или попрво парализирано од страв; лежеше на тревата под мртовецот; неговите отворени очи на кутре гледаа во старецот, но свеста на момчето се беше собрала и повлекла во една точка.

Старецот пиеше долго, алчно мрдајќи се и ритајќи со ногата. Тревата околу нив како последица од таа придвиженост прилично се згмечи. Така мина околу половина час. Најпосле старецот се стресе и стана; момчето, мртво, лежеше крај неговите нозе. Старецот полека тргна понатаму.

Сега знаеше каде треба да оди: во својот гроб. Брзо го препозна меѓу другите, исти такви гробови; се вовлече внатре благодарейќи ѝ на онаа иста способност со чија помош излезе од него - и се смири, сместувајќи се во ковчетот. Оеднаш на образите му се појави пријатно руменило; усните, исполнети со крв, му станаа црвени; и ноктите на рацете и нозете, се чини, почнаа да растат.

Најчудно беше тоа што тој не осети никакво живо задоволување; субјективно тоа впивање и варење беше исто онолку мртво како и цицањето крв.

Но очите на мртовецот ширум се отворија, дишеше сосема како човек; беше здебелен, посебно во stomачето; и дури се помокри под себе со крвава, како детска, мочка.

Цел ден прележа во ковчетот; а ноќе пак отиде кај семејството; таа втора посета, како што е познато, беше неуспешна: не стигна да се напие од крвта на Наташа.

Следниот пат излезе приквечер; сè уште беше ден; никој не обрати внимание на него и тој се сокри во близина на својата куќа, посматрајќи. Чекаше Вадим и Ирина да заминат. Што толку го влечеше кон ќерката?

А неговото семејство, исплашено поради своето божемно лудило, токму што се беа вратиле со карти за Москва; старецот стрпливо чекаше.

Најпосле Вадим и Ирина излегоа да прошетаат. -“Треба да се види свеж воздух - тоа е најдобар лек“ - ги слушна старецот зборовите на Вадим. Тие тоа го направија толку егоистички, што забораваја да ја поведат и Наташа, и таа остана сама, дури и не знаејќи го тоа.

Чекајќи уште некое време, мртовецот, малку поднаведнувајќи го телото, тргна во куќата. Здогледувајќи го, Наташа се замрзна; низ сите жили ѝ минаа студени иглички.

Татко ѝ приобаше со отворени очи, во кои имаше матна неподвижност и мртвило. Здогледувајќи го татка си во тој секојдневен амбиент, на светлината на сè уште неисчезнатиот ден, Наташа одеднаш инстинктивно сфати дека тоа е стварност а не „халуцинација“ и онака истоштена викна со сета сила што ѝ беше преостаната:

-Татенце, татенце, што правиш?!

Старецот ги слушна зборовите некаде на површината на својата нежива свест; и одеднаш нешто во него се сепна, напрсна. Изговори махиално, придушено:

-Дете... па тоа не сум јас... не сум јас... тоа е... тоа е...

А зарем мртовецот знаеше што е „тоа“?! Но стигна уште и да каже: „Јас тука ништо не можам“.

Во Наташа се разбуди искра надеж: дојде до некаков контакт, некое разбирање; но сето тоа се беше случило само во човечкиот дел од свеста на старецот, оној што исчезнуваше; само оттаму допре тој кревок знак: „не сум јас“; а внатре... внатре... во длабочината на неговата сегашна душа, тој знаеше што е со неговото „јас“; тоа стана трепет од непостоење и цицање крв.

Поради тоа неговите зборови не го променија неговото однесување; изговорувајќи ги, тој неумоливо се приближуваше до ќерка си... и се впи во неа: Наташа ја загуби свеста.

Кога дојдоа Вадим и Ирина, Наташа едвај беше жива. Сопружниците, од некои причини, само што не се беа степале. Наташа со автомобил кој случајно намина ја однесоа во болница, а потоа за неколку дена ја префрлија во големиот град во психијатриска клиника. Таа излезе од таму без дијагноза, формално здрава, но до крајот на својот живот постојано беше насмевната.

По тоа Вадим потполно се смурти; лекарите му припишаа шизофренија; но тој одеднаш едноставно затапе за математика; тоа го беше притиснало како вошка; дури почна да плаче, се сеќаваше на своите „халуцинации“, се обидувааше да предложи нешто корисно, но испаѓаше немоќен, како некакво учениче. На крајот се запушти, ја остави математиката и живееше како дивјак, во нечистотија и осаменост, жалејќи се на незадоволеното самољубие.

Единствено Ирина повеќе-помалку се извлече, благодареејќи ѝ на својата животинска љубов кон себеси; таа набрзо го остави Вадим и некаде се вработи.

Вистина, по сето тоа, токму непристојно, лудачки, ѝ беше нараснат еротскиот апетит и таа се даваше секому, разумно животарејќи во паузата меѓу сексуалните чинови...

... Меѓутоа, старецот беше збеснат поради бекството на неговото семејство; сега се појави потребата да бара туѓа крв. По нивното заминување тој долго, изгубен, талкаше по перонот, не срамејќи се од присуството на живи луѓе.

Следните два дена му минаа како низ магла.

Момчето коешто старецот го задуши бучно и помпезно го покопаа. Се сметаше дека е убиено од локалниот олош.

Старецот и самиот малку стоеше крај гробот откако сите заминаа.

Тој сосема се набра и посиве, како стара птица со истоштени крила.

Но, ноќе, најпосле, најде објект за цицање крв. Тоа беше мошне дебела, лакома жена од некои четириесет години, која сакаше да спие на воздух, во градината, под мирисниот клен.

Таа спиеше многу, цврсто, почнувајќи од вечерта, покривајќи го лицето со едно книжуле од Гете.

Старецот се прилагоди да се задоволува со малку: ѝ се прикрадуваше претпазливо како глушец; и цицаше по малку, не гмечејќи ја, така што жената не се будеше. Само понекогаш сонуваше чудни соништа во боја. Мртвонецот сметаше дека таа долго ќе му трае.

Вистина, првата ноќ, кога веќе се беше вратил во гробот, му се слоши. Поради тоа веќе не навалуваше на нејзините гради, бирајќи помирни места, околу бутините или слабините.

Погледот потполно му се вкочануваше додека цица. На некој начин задоволен, старецот одредено време не чувствувааше „потреба“, особено во текот на денот. И тогаш живееше како во маѓепсан круг, во тишина, мошне пусто. Наскоро стекна глупава навика да шета по градот, дури и наутро.

Тешко некој сега да можеше да го препознае: по заминувањето на семејството, лицето потполно му беше променето, стекнувајќи морничав, формиран неземски израз. Меѓутоа, еден земјак, кој се беше вратил од север, и не беше слушал за неговата смрт, замалку го препозна, ги рашири рацете во прегратка: „Матвеј Николаевич... Боже мил... Како си се променил!“ Но старецот го погледна така што земјакот се заледи и промрморе дека згрешил.

Понекогаш мртовецот наминуваше во библиотека или разговараше со девојчиња. Тој потполно беше во власта на некакво бесконечно отсуство и реалност на непостоење, колку што воопшто тоа може да се замисли. Девојчињата не можеа долго да разговараат со него: се чинеше како тој во устите да им дува непостоење. Беа незадоволни и плачеа. А тој никако не можеше да разбере дали тие живеат или не.

Во библиотеката книгите ги избираше по случај: најчесто во рацете му паѓаше Калдерон. Тој малку ќе потчитнеше, благо насмевнувајќи се; но сето напишано му изгледаше како да се случува на Месечината или во кутија кибрит. Сè беше малечко, онострано и често здобивајќи се со карактер на повратна акција; како на обичната, земска стварност да ѝ се придружуваше уште некоја друга, несфатлива, и како последица на тоа сè што се случуваше имаше сосема поинаква, поместена, туѓа смисла.

Токму така го чувствуваше и сето друго, што не го читаше. Дури и кучешкото лаење беше замотано во цврста обвивка на поинаква смисла. А во себе понекогаш чувствуваше икање, само што тоа не беше физичко икање, туку икање на пулсирачкото непостоење. Погледот му стануваше ту матен, ту јасен. Но таа јаснотија ништо не менуваше во светот.

Подждригнувајќи, одеше кон својот гроб но на чуден начин веќе сакаше така да живее, да живее во самодоволно лешинство.

Го вознемируваше само матното чувство дека тоа уште не е сè, дека уште многу неизвесни нешта ќе му се случат.

Во една прилика шетајќи низ градот тој се скамени: одеднаш здогледа две суштества, по душа налик на него.

Тие одеа право низ улицата, едно крај друго, и тој ги издвои среде вообичаената врева по мртвиот поглед и, посебно, по рамнодушните движења. Им пријде и студено ги запраша:

-Мртовци?

Оној поголемиот се насмевна и му рече на помалиот:

-Овој е наш, од таму. Зар не гледаш?!

-Михаил - се претстави помалиот.

-Николај - се претстави поголемиот. Не изговарајќи ни збор, понатаму тргнаа заедно.

Отидоа зад складиштето, каде што имаше црвен сид и греди.

Испоседнаа еден крај друг. Молчењето траеше долго. Старецот беше рамнодушен дури и

спрема себе сличните, но се зачуди со својот исчезнувачки ум: „Нè има многу... значи, ние сме целиот свет!“

Големиот мртовец во раката држеше чанта.

-Долежав ваму со авион - изговори тој. -Велат дека ова е добар крај.

-И јас сум овде од неодамна. Престојувам во соседното село.

-А каде се вашите гробови? - рамнодушно запраша старецот.

-Каква врска има - одговори Николај. -Дали многу размислуваш или потполно си заминал?

- му се обрати тој на старецот.

-Заминал, каде?

-Што, зарем не знаеш? - се насмевна Николај. -Таму каде што постои само не.

-Јас многу размислувам - се замеша другиот, Михаил - но сите мои мисли тонат таму каде што постои само не. Веќе не го разбираам нивното значење. Тие се појавуваат и служат само затоа да го истакнат она...

-Будало - го прекина старецот. -Јас веќе воопшто не мислам. Потполно ме обзема. И тоа е подобро отколку порано, за време на животот...

-Ни јас немам мисли - продолжи Николај. -Ако и се појават, тоа се само малоумно, распаднати пламенчиња, низ кои сè уште го гледам непотребниот свет.

-Како убаво зборува - рече Михаил. -Коља беше писател, знаеш.

-Значи, будала - рече старецот.

Пак некое време молчеа. Летаа птици, заминувајќи во живот. Некаде лелекаа сирени.

-Види ја ти месечината, каква е - проговори, искезувајќи се кон небото, Николај.

-Многу зборуваме денес. Ми се врти во главата - процеди Михаил. -Време е да живееме на свој начин.

-Кога цицам крв, јас се чувствувам како цвет. Само, железен - не издржа Николај.

-Добро, доста беше, момци - го прекина старецот, станувајќи. -Да се разотидеме.

Мртовците станаа и тргнаа на разни страни, кој каде.

Лежејќи во гробот, старецот мокреше. Но не го чувствуваше тоа. Нешто смирувачки го нишаше, и зад тој крај гледаше и други краишта.

По два дена Николај го фати старецот покрај кино.

-Одиде, сега ќе те запознаам со некој - прочкрипе тој.

Старецот тргна по него и на една клупа, во пријатно катче, под зелените шушкови дрвја ги здогледа Михаил, кој седеше со прекрстени нозе, и со него уште двајца, очевидно, исто мртовци.

Се испостави дека едниот од нив беше просто мртовченце, дете од некои тринаесет години. Тој имаше големи клемпави уши и грозоморно, сè до ушите, се насмевнуваше гледајќи го старецот.

„Овој е наш“ - помисли старецот, но другиот непознат го збуни. Тој беше жив; „Матвеј Николаевич“ тоа јасно го виде; и од гадење го протресе мртвечка треска; но на лицето на живиот се виде печат на некоја осуденост и скршеност.

-Кој е тоа? - вознемирено запраша старецот. Самоубиец - љубезно појасни Миша. -Иден, се разбира. Но неизбежно така испаѓа и според судбината и според неговата желба. Тој уште одамна ќе се убиеше, но, ете, се запозна со мене. Сака малку да причека. Своевиден Вертер.

Миша, како мртвеец, можеше да зборува со јазик на писател. Коља, пак, кој како жив беше писател, често зборуваше неумесно и грдо. Сето тоа беше на површината бидејќи нивната суштина премногу беше оддалечена од овој живот.

-Поведи сметка, ти, како се викаш... старецу... Самоубијците не ги гибаме... тоа е табу - рече Николај.

Самоубиецот, збунето насмевнувајќи се, поцрвене и стана.

-Матвеј - мутно гледајќи го изговори старецот.

-Сања... -Да не бевте вие, уште одамна ќе се обесев, богами - се вознемири самоубиецот. -Никогаш не сум сретнал толку добро друштво. Како во гроб. Цел живот би ве гледал.

-Малку е хистеричен. Плачлив. Се чувствува дека е жив - појасни Миша.

-Затоа Петја, нашиот Питух, иако дете, е право лешченце - со коскен глас потпевнуваше Николај - дури и од очите пие крв. Петја, да те видам.

Петја вирна зад рамото на помалиот мртвеец и молкум се насмевна.

-Мошне сум загрижен што ќе стане со мене по смртта... поради тоа и сум нерешителен - се замеша самоубиецот, повторно поцрвенувајќи.

-Е, кога би станал како вас, то ест да живеам во непостоење... А што ако испадне обична „нула“, во буквална смисла... Каква конфузија. Не би било добро - похотно шарајќи со погледот изговори тој. -Или да стигнеш на погрешно место... Или кој знае што... Само, еве, вас гледајќи ве, се радувам: не ги чекаат сите луѓе задгробните ужаси... Се тешам, би можело да се рече...

-Да заминеме, момци, во шумата - го прекина Михаил - наскоро сите зборови ќе ги заборавиме. Ионака тешко зборуваме, како маѓепсани.

Се влечеа молчешкум, во насока на сонцето кое бавно заоѓаше. Гладниот Петја - право детско лешче - сите ги прстигаше, трчајќи по полето и кинејќи го белото полско цвеќе.

-Дали е можно тој да разбира што прави? - го запраша самоубиецот Николаја.

Во далечината се гледаше скриената шума, изгледаше како да е нашминкана. Црцорењето на птиците, зуењето на вилинските коњчиња и скакулци, налетите на ветрот - сè беше како крик на болен што умира, и страшно, страшно далеку.

А старецот, кој го беше напуштил целиот свет, одеднаш осети дека му е лошо дури и меѓу своите. Но, продолжуваше да оди затварајќи се во непостоењето.

Стигнаа до една полјана и се разместија.

Николај, седнувајќи, се насмевна некако мртво, напразно.

-Се изморив од зборови - изговори Михаил. -Зарем тоа е веселба? Ни треба нешто наше, лешинско.

На старецот пак непријатен му стануваше Петја: тој се тркалаше по тревата, како ѓаволче, притрчуваше ту до еден ту до друг мртовец и ги влечеше за уши. Но самиот од тоа не чувствуваше никакво задоволство, и погледот му беше тежок, нималку детски, како кај нилски коњ.

Впрочем, на старецот му се причини дека кај мртовчето, низ неговите нежни очи, сепак пробива безобразие.

-Па, да запееме - со длабок глас рече самоубиецот.

Се испостави дека под мишка има гитара; старецот тоа не го беше забележал пред тоа.

-Нека пее Петја, соло - рече некој од мртовците.

Мртовчето седна во центарот на кругот; отсекаде гледаа пријатели. Одеднаш запее. Устата му се чепотеше до ушите, откривајќи ги нималку детските челюсти; и беше чудно што лешот има толку подвижна, жизнерадосна уста; клемпавите уши му се зацрвенија од приливот на претходно исцицаната крв; лиценцето го беше подигнал угоре, кон Бога; неживите очиња ги затвори и пееше внимателно, со труд, дури мртвите жили на вратот му отекоа.

Беше нејасно што пее; се чинеше, советски песни; но зарем тоа не беше сеедно?

Мртовците молкум седеа околу него, намуртени, и како да се беа скамениле во нечовечкото очекување на самите себе, онака мртви. Инаку, се зборуваше дека Петја е единствениот меѓу нив кој си дозволува садизам при цицањето крв. Посебно спрема бебињата.

На другите дури и садизмот не им беше потребен.

Сега сите беа изморени од глупавиот човечки јазик, од дрдорењето кое за нив беше ново, и само премираа, премираа, премираа.

Мртовчето неочекувано престана да пее, празно и туку-така. И одеднаш заплака, мртво, стегнато и лудачки, покривајќи го со рацете лешинското лице.

Зошто плачеше? Тој самиот не знаеше ништо за тоа, но секако не плачеше по својот минат живот.

-Да танцуваме? - предложи самоубиецот.

И одеднаш сите како да збудалеа, почнаа да танцуваат на дивјачкиот свекот на гитарата. Иу-иу-ју-иу-иу-ју-ју-ју. Танцуваа сите, извивајќи се, подигнувајќи ги угоре и рацете и нозете. Иу-иу-ју.

Се чинеше дека и парализираните дрвја се нишаат заедно со нив.

Меѓутоа, тоа не беше човечки танц, туку танц на непостоењето; тие дури и не ги чувствуваа своите движења, потскокнувања и своето дивеење; но „нешто“ сепак танцуваше во нив; тоа беше нивното суштество: грутка непостоје, којашто тие на неодгатлив начин ја чувствуваа, неподвижен пискот на исчезнување, лешинска бескрајност; и сето „тоа“ хистерично се тресеше во нив, завивајќи и потскокнувајќи, вртејќи се околу себе и подигајќи ги рацете кон ништо.

Мртвото мочуриште на тмурно непостоење мласкаше во нивните тела слични на чад; тоа лешински по малку подврискуваше и, веселејќи се како пред егзекуција, се претвораше во самото себе. Светот не постоеше. Некои од нив испобагаа; потоа стануваа; Николај се струполи во една дупка.

Но нивната „физичка состојба“ беше посебна; сите тие се претворија во единствен врисок на непостоење, кој со сета силина се простираше низ нивното лешинско опстојување; непостоењето пиштеше, завиваше, лелекаше, се смееше и неочекувано се наборуваше, премирајќи. Дури и лисјата на дрвата станаа како гробовски суштини. Мртвочето тапкаше со нога.

Во меѓувреме самоубиецот престана да свири, но веселбата продолжуваше.

Најпосле, незабележано за самиот себе, старецот отиде малку на страна, во шумата; тој веќе се беше смирил и акаше без цел околу грмушките и дрвјата; парченца од шишарки и лисја испобагаа врз неговата мртва глава. Зраци од сонце се пробиваа низ честарот.*

Одеднаш посака да се испразни; токму таа ноќ претерано се беше напил крв; очевидно, делови од крвта понекогаш се издвојуваа низ лешинскиот полуизмет.

Клекна крај една голема оморика, под грмушки, токму како жив човек; се смири.

Одеднаш, однекаде се појави самоубиецот; скаменувајќи се, гледаше во мртовецот што се празнеше.

-Па ти си жив! Гаду! - завреска тој. -Ти поганиш, значи, жив си!

Лицето му се вцрви и згрчи, како некој да го удрил по образот или како да му грабнал нешто најсвето.

-Изроду! - повика тој и јурна кон старецот. -Шпион... Живо ѓубре.

Мртовецот не стигна ни да се присобере, самоубиецот веќе беше скокнал врз него; старецот се сепна и одеднаш осети дека остар, огромен нож му влегува во градите.

И во тој момент завриска така што се слушна низ целата шума, уште посилено и погласно отколку тогаш кога бегаше од синот; завриска како жив човек, во длабок страв за својот мртвечки живот; ја протресе ногата, а по лицето веќе му течеа лешински солзи, и одеднаш низ неговите неживи, заматени очи, ококорени од ужас, се искрадна сеништето на човечка свест... И најпосле нешто се прекина...

Старецот во себе слушна пеење и здогледа непрегледна трака како доаѓа и го прекрива целиот свет... Неговата душа заминуваше во нова, непозната сфера на постоење...

На земјата остана сега веќе засекогаш неподвижниот леш: но лицето веќе не му беше онака скаменето како за време на неговиот мртов живот; беше избличено со грчот на човечки страв и надеж...

Но кој може да каже дека иднината ќе биде подобра од сегашноста? А конците се наоѓаат вон човечките раце.

превод: П. Вулкански

фонетика / фразирање



П. Тамкрелисе

СЕМИОТИКАТА НА ПИСМОТО КАКО СИСТЕМ

Разгледувањето на писмото како семиотички систем го поставува истото во низата на други семиотички системи оформени од човекот и ја определува теоријата на писмото како поглавје во општата теорија на знаковите системи. Со тоа се отвора можност кон системот на писмо да се примени низа од оперативни поими, кои се разработени во други семиотички дисциплини, и пред сè, во науката за јазикот. Врз ова влијае не само онаа тесна историска врска, која постои меѓу јазикот и писмото, што во извесна смисла се надградува врз јазикот, туку и самата природа на писмото, која покажува многу заеднички црти со системот на јазикот. Разгледувањето на писмото како семиотички систем дозволува подобро разјаснување на неговата онтолошка природа, создавање на општа типологија на писмото и определба на неговото место во развитокот на човековата култура.

Писмото како семиотички систем се состои од визуелни симболи со знакова структура. Со други зборови, секој симбол-знак на писмото претставува двострана реалност, системска единица окарактеризирана со две страни: со израз и со содржина. Израз на знакот на писмото е физичката супстанција со чија помош се реализира визуелната репрезентација на знакот, без оглед дали станува збор за цртеж, геометриски знак или сложена фигура. Содржина на знакот на писмото претставува сето она што го изразува таквиот симбол на писмото, без оглед дали станува збор за определен поим, идеја, број, збор или единечен звук. Соодветно со реченово, системот на писмо како систем од знаци се карактеризира со два плана: со *план на израз* и *план на содржина*, со што се во корелација и знаците на конкретниот систем на писмо. Ваквата двострана природа на писмото дава основи за типолошка класификација во согласност со карактерот на планот на содржината или на планот на изразот. Натаму, тоа отвора можности за спроведување на компаративна анализа на различни видови на системи на писмо, за изработка на критериуми, според кои тие би се оценувале и вреднувале, за определување на основните етапи на филогенетскиот развој на системите на писмо.

Според карактерот на планот на содржина, можеме да издвоиме две основни типолошки класи на писмо. Првата класа ја сочинува семасиографијата или идеографијата, додека во втората класа влегува фонографијата.

Семасиографијата или идеографијата ја карактеризира онаа класа на системи на писмо, чии знаци не ја изразуваат фонетската страна на конкретниот јазик, туку

изразуваат конкретни поими или цели ситуации во непосредна корелација со планот на содржината на јазикот. Со други зборови, во таквите системи на писмо планот на содржината изразен со зборовите на конкретниот јазик, непосредно се одразува во знаците на писмото, со што знаците на писмото ја играат улогата на единици, кои покрај зборовите од конкретниот јазик ги изразуваат и универзалните појмовни категории од разните нивоа на апстракции. Ваквите знаци на писмото во идеографските или семасиографските системи ја заобиколуваат фонетската вредност на конкретниот јазик и адекватно се читаат од претставници на разни јазици, кои ги познаваат тие знаци, т.е. го познаваат она, со кое што корелираат тие знаци. Ваквото познавање на содржината на знаците од идеографските системи се засновува врз идентификацијата со објектите од реалниот свет или врз познавањето на условно прифатената врска меѓу конкретните сигнанти на системот на писмо со соодветните семантички сигнатуми.

Во врска со реченово, треба да се спомене и прашањето за планот на изразот на системот на писмо. Знаците на писмото од идеографскиот систем графички може да наликуваат на предмети од реалниот свет, со кои тие корелираат благодарение на нивната врска со соодветните поими. Токму иконицката сличност на знаците од системот на писмо со прикажаните објекти го карактеризира системот на писмо како пиктографски или иконички систем на писмо. Во случај врската меѓу сигнансите на идеографскиот систем на писмо и соодветните појмовни категории да е условна, тогаш таквиот систем на писмо го карактеризираме како условен или конвенционален. Тоа е случај кога отсуствува надворешна сличност на знаците-симболи од писмото со објектите од реалниот свет, со кои тие корелираат, а како пример на ваков тип на писмо можеме да ги посочиме броевите.

Со фонографија се карактеризира онаа класа на системи на писмо, во која сигнансот на јазиците не корелира со универзалните појмовни јазички категории, кои принципиелно им се достапни на сите јазички колективи на определено ниво од културен развоток. Во ваквите системи, поимите не ја играат улогата на сигнатуми на знаците на писмото, туку таа улога ја преземаат конкретни зборови со конкретна фонетска вредност или дури и јазички единици од пониско ниво, какви што се одделните слогови и/или звуци. Во случајот со фонографските системи на писмо, познавањето на системот на писмо претпоставува претходно познавање на врската меѓу знакот на писмото и конкретниот збор или фонетски сегмент од пониско ниво, слог или звук, во конкретниот јазик. Треба да се нагласи дека оваа врска честопати е конвенционална, а без доволна основа се смета дека конкретно писмото е застапено во фонографските системи на писмо, додека идеографијата се смета за предвесник на писмото во неговиот филогенетски развој.

Така, во фонографските системи, писмото веќе корелира со говорот и како план на содржина во овие системи настапува фонетската страна на јазикот. Фонетските сегменти, фонетскиот збор, слог или одделен звук станува сигнатур на графичките знаци во системот на писмо. Систем на писмо, вброен во фонографијата, со знаци на писмото што прикажуваат определени лексеми од конкретниот јазик се определува како логографски систем и одделниот знак на тој систем е логограм. Фонографски систем со знаци на писмо што изразуваат одделен слог се определува како силабографија и знаците на таквиот систем се силабограми. И на крајот, фонографски систем со знаци на писмо што одразуваат одделни звуци се определува како алфabetски систем или алфabet. Во типологијата на писмото, алфabetот го зазема највисокото место затоа што претставува најекономичен систем во поглед на количеството на знаци, неопходни и достатни за потполно бележење на говорот и за пренос на информацијата на растојание. Пронајдокот на алфabetот го означува најистакнатото достигнување на културниот развој на човештвото во целост, кое во алфabetот доби едноставно и економично средство за графичко фиксирање на говорот и негов пренос во време и простор.

Алфabetскиот систем можеме да го поделиме на фонолошки и фонетски систем. Фонолошкиот систем на писмо графички ги фиксира само фонемските единици на јазикот и не води грижа за варијантите на фонемите, без оглед на нивните фонетски разлики. Фонолошкото писмо претставува вештачки запис на звучната слика на јазикот во термини на фонолошките, фонемни единици на јазикот. Фонетскиот систем на писмо ги фиксира одделните фонетски единици на јазикот без оглед на нивниот статус во системот на конкретниот јазик. Историски создадените алфabetи влегуваат во кругот токму на овој тип на писмо, иако во нив честопати се набљудува имплицитна реализација на фонолошкиот принцип и фиксирање во писмото на оние фонетски разлики кои имаат функционално значење.

Компаративното изучување на разните стари алфabetски системи на писмо ја реконструира типологијата на настанокот на писмото и дава општа слика на процесот на создавањето на алфabetскиот систем на писмо врз основа на систем на писмо-прототип, што е земен за пример и што служи како модел за новосоздаденото писмо. Првата и основна етапа на овој процес, јасно е, претставува расчленувањето на фонетската страна на јазикот во одделни фонетски единици, кои би требало да бидат изразени со особени графички симболи на писмо. Во суштина, тоа е создавање на план на содржина на системот на писмо. Во принцип, ваквата дејност претставува фонетско-фонемска анализа на јазикот, која се спроведува врз основа на споредбата на фонетската страна на јазикот со фонетски единици, кои во определен редослед се претставени во системот на

писмото-прототип. Бидејќи секој систем на писмо, а особено алфабетот, претпоставува имплицитно претходна фонетско-фонемска анализа на јазикот од страна на составувачот на писмото, тогаш секој систем на писмо претставува најстар пример на лингвистичко истражување во конкретниот јазик. Како резултат на таа дејност, моделот на писмо во јазикот за кој се создава писмото, индуцира определено множество од фонетски единици, чија целокупност го сочинува планот на содржина на новото писмо.

Издвојувањето на фонетските единици на јазикот за кој се создава писмото, како и нивната распределба во систем, претпоставува истовремено изнаоѓање на определени графички симболи, со чија помош треба да се изразат издвоените звуци. Во суштина, тоа е создавање на план на израз напоредно со план на содржина на системот на писмо и овие два процеси взаемно се сврзани процедури, додека оформувањето на планот на содржина и на израз претставува единствен творечки процес на создавачот. Зад секој алфабетски систем на писмо стои единствен создавач, кој според од него одбележан план и врз основа на систем преземен од писмото-прототип го создава новото писмо за својот јазик. Процесот на создавањето на системот на писмо не треба да се претставува како резултат на колективно творештво, т.е. на начин, како некое лице во определен временски период создава определено количество на знаци, кон кои некое друго лице додава наредно количество на знаци итн., сè додека не настане графички систем, достатен за изразување на фонетските единици на конкретниот јазик. Од самиот момент на своето создавање писмото претставува целосен систем со доволно количество на графички симболи, кои се неопходни за изразување на основните фонетски антиномии, карактеристични за конкретниот јазик. Натаму, во процесот на еволуцијата на така создаденото писмо, истото може да трпи определени системски и графички промени со цел за усовршување и поцелосно изразување на јазичките антиномии. Можните графички измени во системот на писмото се прикажуваат во нацртот на графемите и во заедничкиот графички облик на писмото, кој се условува со промените во манирот на пишувањето. Во таа смисла, во поглед на секое писмо може да се постави прашањето, дали системот на писмо каков што го познаваме и што допрел до нас претставува оригинален облик на писмо или е доцнежна разновидност.

Во процесот на создавањето на писмо за секој јазик L , фонетските единици на овој јазик се издвојуваат по пат на компарација со фонетските единици на јазикот L_1 , кои во определен редослед се застапени во системот на писмо L_1 , земен како пример-прототип за создавање на писмото L . Откако ќе се издвојат фонетски блиските звуци на јазикот L , тие се распределуваат согласно со појдовниот пример на алфабетот L_1 и добиваат соодветен графички израз. Со други зборови, настанува воспоставување на фонетски корелации

врз основа на фонетската сличност на звуците на јазикот L и јазикот L₁, чиј систем на писмо се зема како пример. Како резултат на тоа, звуковниот состав на јазикот прототип L₁ и редоследот на звуците во појдовниот систем природно ќе се одразат во соодветниот фонетски редослед на јазикот L, за кого се создава системот на писмо.

Парадигматските односи во појдовниот систем на писмо се рефлектираат во парадигматиката на новосоздаденото писмо. Притоа, во јазикот L може да постои поголем број на фонетски единици отколку во јазикот L₁, во тој случај, во новосоздадениот систем на писмо се воведува поголемо количество на графички симболи за означување на дополнителните звуци, кои не постојат во јазикот-прототип. Како пример, можеме да ги земеме коптскиот или ерменското писмо и нивниот однос кон грчкиот прототип, или пак, односот на грчкото писмо кон старосемитскиот систем на писмо. Овие дополнителни знаци во определен редослед се додаваат кон основниот дел од графемите, кој ја рефлектира парадигматиката на системот-прототип. Исто така, дополнителните знаци можат да бидат разместени меѓу симболите на основниот дел, што доведува до поголемо нарушување на редоследот преземен од системот-прототип, а како пример за ова, можеме да го посочиме ерменскиот систем на писмо и неговиот однос кон грчкото писмо. Во случај на обратна пропорција, т.е. на поголемо количество на звуци во јазикот L₁, низа симболи остануваат одвишни од аспект на фонетиката на јазикот L.

Практично ретки, а можеби и целосно се исклучени случаите фонетското множество од едниот јазик целосно да се совпадне со фонетското множество на другиот јазик, обично, во секој од компарираниите јазици се појавува извесно множество од звуци, карактеристични само за конкретниот јазик. Во таков случај, во одново создаденото писмо настанува замена на фонетските значења на системот на писмото-прототип со фонетски значења специфични за дадениот јазик и притоа се сочувуваат местата на знаците во алфабетската низа, кои се наследени од парадигматиката на писмото-прототип. Ваквата супституција на фонетските значења е мотивирана со тенденцијата за зачувување на парадигматиката на системот-прототип во новиот систем, и тоа, за да се дојде до изоморфна репродукција на бројната вредност, изразена низ букви. Со иста цел, во некои случаи, во новосоздадениот систем на писмо се сочувуваат знаци кои немаат никакви вредности освен бројните. Овие знаци-еписемони се карактеристични за грчкиот систем на писмо и за алфабетите, настанати врз основа на грчкиот. Дополнителните знаци во овие системи се создаваат или по пат на модификација на основните знаци или по пат на позајмување на одделни знаци од други извори, при што во некои случаи се користат и постарите системи на писмо на конкретниот јазик.

III. ТамкRELISE

ГЕНЕЗАТА И ТИПОЛОГИЈАТА НА АЛФАБЕТСКИТЕ СИСТЕМИ НА ПИСМО

Коптското и готското писмо, староерменскиот, иберискиот и старословенскиот алфабет ја сочинуваат единствената група на алфабетски системи на писмо, која се карактеризира со низа од заеднички структурни и типолошки црти. Проблемот на генезата на алфабетските системи писмо треба да се разгледува врз широката заднина на филогенетскиот развој на писмото како такво и оформувањето на конкретно алфабетските писма од претходниот, старосемитски консонантно-силабички систем на писмо. Така, феникиското, ханаанејското и арамејското писмо како три основни подвидови на семитскиот систем на писмо настанаа од старосемитскиот, или поточно речено, од протосемитскиот систем на писмо, кој сам по себе претставува консонантно-силабичко писмо. Тоа е специфичен двоен систем, кој во целокупната типологија на системите на писмо се појавува во улога на алка, што ги сврзува доследно силабичкото (да речеме, линеарното Б) и алфабетско (на пример, класичното грчко) писмо.

Пронаоѓањето на старосемитското консонантно-силабичко писмо низа истражувачи го сметаат за резултат на творештвото на генијален поединец, но, во решавањето на прашањето за генезата на старосемитскиот систем на писмо треба да се имаат предвид и можностите за влијание отстрана, особено од страна на египетскиот хиероглифски систем на писмо, кој како писмо од комбиниран тип, во себе освен другите ги содржи и графичките симболи со единично консонантно значење. Во типологијата на писмото воопшто консонантно-силабичкиот систем на писмо се појавува како чекор напред во споредба со силабичките системи на писмо, или уште повеќе, со силабо-логографските системи на писмо. Старосемитскиот систем на писмо е далеку поекономичен во споредба со спомнатите системи и дозволува со релативно мал број на графички симболи, кој приближно е соодветен со бројот на консонантните фонemi на старосемитскиот јазик, адекватно да се изрази фонетската слика на јазикот по графички пат. Затоа е разбирливо значењето на пронаоѓањето на консонантно-силабичкиот систем на писмо, со што започнува нова етапа во развитокот на писмото и се подготвува почвата за формирање на квалитативно нов систем на писмо, алфабетот.

Во создавањето на грчкиот алфабет по пат на прилагодување на феникискиот систем на писмо кон грчкиот јазик во целост е сочувана парадигматиката на протосемитскиот систем, при што под парадигматика го подразбираме редоследот на графемите, нивната бројност и нивните меѓусебни односи во рамките на дадениот систем на писмо. Тоа е постигнато со замена на семитските консонантни значења на одделните знаци со соодветни вокални значења на грчкиот јазик и со преобразба на некои консонантни значења од семитскиот систем. Освен тоа, беше сочуван нацртот на знаците, нивните имиња и насоката на писмото од десно кон лево, што се комбинираше со насоката од лево кон десно во секој нареден ред - бустрофедон начин на пишување. Истовремено, во грчкото писмо суштествено се реформира старосемитскиот систем на писмо, затоа што воведувањето на посебни знаци за вокали го претвора старосемитското консонантно-силабичко писмо во, конкретно, алфабет, кога секој графички симбол означува одделна фонема. Во преобразбата дојде до испаѓање на старосемитското *sadhe* од грчкото писмо и до создавање на неколку дополнителни знаци за одбележување на вокалите



Грчката, латинската и кириличната азбука на Палатино, 1548 г.

од грчкиот јазик. На тој начин, архаичниот грчки систем од 23 знаци во алфабетски ред, кој завршува со симболот *upsilon*, го сочинува она првобитно општо јадро, од кое подоцна ќе се развиваат сите останати варијанти на грчкото алфабетско писмо. Ваквиот архаичен грчки систем на писмо веројатно е создаден како резултат на индивидуално творештво на некоја истакната личност, која успева да го прилагоди старосемитскиот систем на писмо кон фонетскиот систем на грчкиот јазик. Тоа претпоставува, исто така, и првобитно создавање на архаичното грчко писмо во едно определено место, најверојатно на островите на јужниот архипелаг, како и натамошно ширење на истото во облик на различни локални варијанти. Како приближна епоха на создавање на грчкиот алфабет треба да се земе почетокот на првиот милениум п.н.е., кога знаците на старосемитскиот

систем на писмо ја добиваат онаа графичка форма што е карактеристична за цртежите на знаците на архаичното грчко писмо.

Грчкиот декаден броен систем го услови оформувањето на декадниот систем на бележење на броевите со помош на графемите од грчкиот алфабет. Притоа, првите девет симболи ги изразуваат единиците, наредните девет се десетките и натамошните девет симболи се стотките. Јасно е дека за ваков систем на бележење бројни вредности се потребни минимум 27 симболи, а во класичниот грчки систем на писмо, имено, писмото од Атина од петтиот век п.н.е. оформено врз база на јонскиот алфабет, се присутни токму 27 графема. Притоа е мошне карактеристично, што знаците кои го загубиле фонетското значење како резултат на фонетските промени во грчките дијалекти, не се бришат од редоследот на системот на писмо, туку ги имаат сочувано своите места иако се лишени од секаква фонетско значење. Ваквата ситуација се објаснува со стремезот за зачувување на стариот редослед на знаци во писмото, и соодветно со тоа, на старите бројни вредности на истите знаци. Со загуба на фонетската вредност кај одделните знаци и со нивно хипотетско натамошно отстранување од алфабетот постојано би се менувала парадигматиката на писмото, а тоа би довело до постојана промена на бројните вредности на оние знаци, кои се останати во системот на писмо. Со опстојувањето на знаците без фонетско значење во редоследот на алфабетот, системот на бројни вредности ја игра улогата на фактор за зачувување, кој се спротиставува на секаква промена на наследениот редослед на графемите во системот на писмо. Притоа, мошне мала е веројатноста ваквиот систем за означување на бројните вредности да настане во архаичното грчко писмо со неговите 23 симболи, коешто поради малубројноста на своите симболи не е доволно за одразување на бројни вредности. Во грчкото писмо, системот на означување на бројните вредности можел да настане само со појавата на дополнителни знаци и со доведување на бројот на знаците до 27, т.е. до неопходниот и достатен број за означување на единици, десетки и стотки. Ваквиот релативно доцен настанок на системот на изразување на бројни вредности во грчкиот систем на писмо се покажува низ фактот на губење на грчкиот еквивалент за старосемитското *saḡhe*, кое во грчкиот систем на писмо е внесено на 27 место со бројна вредност 900. Може да се рече дека системот за изразување на бројни вредности во архаичното грчко писмо го следел создавањето на конкретно грчкиот алфабет, но не бил истовремен со него.

Изразувањето на бројните вредности со помош на систем на писмо го одбележува карактерот на писмото, неговата парадигматика. Согласно со погоре опишаниот систем за изразување на бројни вредности, писмото треба да се карактеризира со најмалку 27 знаци, ако илјадите се означуваат со помош на дополнителни дијакритички знаци кај основните симболи. Писмото со помал број на знаци од критичниот се дополнува

до бројката од 27 знаци, при што се допуштаат симболи без фонетска вредност, а карактеристичен пример за тоа е грчкиот алфабет, кој содржи 27 знаци за изразување на бројните вредности со дијакритички знаци за изразување на илјадите. Природно е, натаму, да очекуваме, системите на писмо со поголем број на графички симболи за изразување на фонетските единици да се стремат да го надополнуваат количеството до наредната критична бројка, доволна за означување на илјадите, т.е. до 36 знаци. Во таков случај, повторно можеме да се сретнеме со појавата на внесување во системот на писмо на графички симболи без фонетска вредност. Со други зборови, системот на писмо, кој освен фонетските, ги изразува и бројните вредности, содржи број на графички симболи деллив со 9. Во зависност од количеството на изразените фонетски единици, тој број е 27 за оние системи на писмо, кај кои количеството на фонетските единици е помало или еднакво на критичната бројка 27, како и 36 во системите на писмо, кај кои количеството на фонетски единици ја надминува бројката од 27 знаци. Имено тоа се карактеристични

црти на неколку системи на писмо, настанати непосредно од грчкото писмо или кои се оформени според примерот на грчкиот систем. Но, основната карактеристика на спомнативе системи е нивниот алфабетски карактер, кој настапува како противтежа на силабичко-консонантниот карактер на изворното старосемитско писмо. Во овој круг влегуваат староиталските системи на писмо, старите малоазиски варијанти на писмо, како и широк круг на доцнежни системи на писмо, кои настануваат во епохата на христијанството. Овде, имено, станува збор за коптскиот, готскиот, ерменскиот и старословенскиот систем на писмо.

12. СТАРОСЛОВЕНСКИ АЗБУКИ

Глаголица	Бројна вредност	Кирилица	Бројна вредност	Латинска транскрипција	Изговор	Назив на буквите
Ɱ	1	а	1	a	а	азъ
Ɱ	2	в	—	b	б	букъ
Ɱ	3	в	2	v	в	вѣдъ
Ɱ	4	г	3	g	г	глаголи
Ɱ	5	д	4	d	д	дво
Ɱ	6	е	5	e	е	естъ
Ɱ	7	ж	—	ž	ж	живѣти
Ɱ	8	з	6	dz	з	зѣло
Ɱ	9	а, з	7	z	з	зали
Ɱ	10	и, љ, љ	10	i	и (j)	иже
Ɱ	20	и	8	i	и (j)	и
Ɱ	30	—	—	g'	ѣ	ѣбѣ
Ɱ	40	к	20	k	к	како
Ɱ	50	л	30	l	л	людѣ
Ɱ	60	м	40	m	м	мѣсанте
Ɱ	70	н	50	n	н	наше
Ɱ	80	о	70	o	о	онъ
Ɱ	90	п	80	p	п	покон
Ɱ	100	р	100	r	р	рѣци
Ɱ	200	с	200	s	с	слово
Ɱ	300	т	300	t	т	тѣвѣдо
Ɱ	400	у, з	400	u	у	уѣнъ
Ɱ	500	ф, ф	500	f	ф	фѣтъ

Со воведувањето на христијанството како официјална религија, во Египет како официјален државен јазик се развива новоегипетскиот јазик, кој од времето на египетската кампања на Александар Велики се потиснува од грчкиот јазик. Христијанската култура во Египет се оформува веќе врз почвата на домашниот новоегипетски коптски јазик, кој од сложениот систем на египетската демотика преминува кон нов систем на писмо, заснован врз грчкиот алфавет. Коптското писмо проистекува од варијанта на грчко унцијално писмо, настанато во првиот век од н.е. Цртежот на коптските знаци во суштина е еднаков со соодветните графички симболи на грчкиот унцијал.

Од грчкиот во коптскиот алфавет, чиј што автор не е познат, преминуваат 25 знаци во неизменет редослед, за пренос на соодветните фонеме во коптскиот јазик. Од нив, само еден грчки знак - *stigma* - во коптскиот ја задржува својата бројна вредност 6 без фонетското значење. Исто така, во коптскиот јазик останале звуци, кои не пронашле свои фонетски еквиваленти во грчкиот јазик и кои во системот на коптското писмо требало да бидат изразени со посебни графички симболи. Овие фонетски единици на коптскиот јазик

Глаголица	Бројна вредност	Кирилица	Бројна вредност	Латинска транскрипција	Изговор	Називи на буквите
Ϡ	(500)	Ϡ, ϡ	9	грч. Ϡ	како грч. θ	џита
Ϣ	600	χ	600	ch	х	х'џр'џ
ϣ	700	ω	800	грч. ω	о	от'џ (омега)
Ϥ	800	ιϣ	—	ʃt	шт	шта
ϥ	900	ц	900	с	ц	ци
Ϧ	1000	ч	90	č	ч	ч'џв'џ
Ϩ	—	ш	—	š	ш	ша
ϩ	—	ъ	—	ъ (i)	а (ä)	к'џр'џ (јор)
ϫ Ϭ ϭ ϭ	—	ъи, џи	—	у	како рус. ы	к'џр'џ
Ϯ	—	ь	—	ь (i)	а (ä)	к'џр'џ (јер)
ϯ	(800?)	џ	—	ja	ја	џ'џ
ϰ	—	ю	—	ju	ју	—
—	—	џ	—	ja	ја	—
—	—	џ	—	je	је	—
ϲ	—	џ, џ	900	e	е"	џ'џ џ'џџџџ
ϳ	—	џ	—	o	о"	џ'џ џ'џџџџџџџ
ϴ	—	џџ, џџ	—	je	је"	—
ϵ	—	џџ	—	jɔ	јо"	—
—	—	џ	60	грч. ϣ (кс)	кс	кси
—	—	ψ	700	грч. ψ (пс)	пс	пси
Ϸ	(400)	ν (γ)	400	грч. υ (i)	и	иџиџа

добиле дополнителни шест знаци, чиј прототип за нацрт е земен од локалното демотичко писмо, притоа, новите знаци на коптскиот алфавет се сместени веднаш по грчкиот дел. Имињата на знаците од коптското писмо во суштина се соодветни со имињата на знаците на грчкото писмо, додека во конкретно коптскиот дел од системот на писмо, имињата на знаците се засновани врз соодветните имиња, преземени од демотиката. На тој начин, коптската алфаветска низа се сос-

тои од два дела: од основниот дел, соодветен со грчкиот алфабет и од дополнителниот коптски дел, приложен кон грчкиот редослед, а во кој се изразуваат оние фонетски вредности на коптскиот јазик, кои немаат свои еквиваленти во грчкиот.

Аналоген карактер има и создадениот приближно во исто време готски систем на писмо, при што како и во случајот со коптското писмо, така и настанокот на готското писмо е сврзан со прифаќањето на христијанството.

Визиготскиот епископ Вулфила (*Wulfila*, грч. *Ulifilas*, 311-383) за потребите на преводот на Светото писмо се откажува од користењето на старото монументално рунско писмо, кое меѓу другото, се сврзува со пагански претстави, и создава нов систем на писмо - готски алфабет. За прототип во создавањето на готскиот алфабет е земено грчкото унцијално писмо, што неспорно се покажува во нацртот на готските букви и во суштествено грчкиот распоред на знаците во алфабетот. Притоа, специфично готските фонетски вредности им се доделени на оние знаци од грчката низа, кои од аспект на готскиот јазик се лишени од фонетско значење.

Така, со употребата на грчкиот алфабет како прототип за создавање на готски систем на писмото, Вулфила не ги отстранува знаците кои ги прикажуваат типично грчките фонеме, туку на соодветни места истите ги заменува со знаци со типично готска фонетска вредност. Со ова се зачувува редоследот на грчкиот систем на писмо во готското писмо, а со тоа се зачувува и можноста на пренос на бројните вредности со помош на знаци на писмо.

Грчкиот и готскиот алфабет во целост се прекриваат меѓу себе; во готскиот алфабет не постојат дополнителни знаци како во случајот со коптскиот систем на писмо. Како и грчкиот прототип, така и готскиот алфабет содржи 27 букви со веќе напомената бројна вредност, при што последниот 27-ми симбол на готската алфабетска низа, кому во грчкиот му одговара еписемотот *самѝи*, се употребува само во својата бројна вредност 900. Отсуството на дополнителни знаци во готското писмо се објаснува со фактот дека специфично готските фонетски вредности се сместени во рамките на грчката алфабетска низа по пат на супституција на некои специфично грчки фонетски значења, кои се одвишни од аспект на готската фонетика. Притоа, основниот извор на готските супститути е старото рунско писмо, а врската со руните се покажува и во специфичните имиња на готските букви, преземени од наменувањата на старите знаци.

Кон истата група на стари христијански системи на писмо, како што веќе рековме, се придружува и ерменското писмо, наречено *yerkatagir*, што значи *железно писмо*, а како и во случајот со готскиот алфабет, така и создавањето на ерменското писмо му се припишува на еден човек - првоучителот Месроп Маштоц (361-440) и на неговата дејност.

Грчката основа на стариот ерменски систем на писмо се пројавува, пред сè, во градбата на алфабетската низа согласно со грчкиот прототип, но со отстранување на знаците со типично грчки фонетски вредности, кои му се туѓи на ерменскиот јазик. По спроведувањето на таа процедура се добива редослед на знаци на ерменскиот систем на писмо, кој целосно е соодветен со грчката алфабетска низа и кој во себе не содржи само неколку знаци со типично грчки фонетски вредности. Натаму, со цел создавање на ново писмо, составувачот на ерменскиот алфабет го зема грчкиот систем на писмо и секој негов знак го доведува во корелација со особениот знак во новосоздаденото писмо, со кој се означува типична фонетска вредност на ерменскиот јазик. Тоа е причината за особениот редослед на ерменските фонеме, изразени со соодветни грчки симболи и во своја основа, тоа е редоследот на грчката алфабетска низа. Но во исто време, староерменскиот јазик се карактеризира со поголемо количество на консонантни фонеме во споредба со грчкиот. Само дел од ерменските консонанти се прекриваат со грчки и затоа се појавува потреба за создавање на дополнителни графички симболи, кои би го надополниле редоследот на знаците што ги бележат фонетски сличните со грчките ерменски звуци, каков што е случајот со коптското писмо. Но создавачот на староерменскиот систем на писмо прибегнува кон инаква постапка: дополнителните знаци на ерменскиот алфабет не се сместени во крајот на алфабетската низа, веднаш по грчките знаци, туку дополнителните знаци се разместуваат во границите на првобитниот дел од ерменскиот систем на писмо, во кој се рефлектира грчката алфабетска низа. Во тој поглед, ерменското писмо делумно потсетува на готскиот алфабет, кој е ограничен со рамките на грчкиот прототип. Но притоа, ако готското писмо го следи грчкиот прототип не само во поглед на редоследот на знаците на алфабетот, туку и во поглед на количеството на знаците, тогаш во случајот со ерменското писмо имаме значително отстапување. Вулфила се задоволува со замена на неколкуте специфично грчки фонетски значења во системот на писмо со конкретно готски фонетски значења, со што во готскиот систем на писмо не се нарушува ниту редоследот на знаците, ниту нивната бројна вредност. Во своето дело, Месроп Маштоц е принуден во ерменското писмо да воведи цела низа дополнителни знаци, кои ги одразуваат типично ерменските консонантни фонетски значења. Со тоа, ерменскиот систем на писмо значително се разликува и од коптското, и од готското писмо од гледна точка на нивната паралела со појдовниот грчки прототип. Треба, исто така, да се рече дека дополнителните графеме во ерменскиот систем на писмо не се сместени веднаш по грчкиот основен дел, туку се расфрлани во неговите рамки по некој редослед, кој е одбран од страна на создавачот Месроп Маштоц.

Ваквата распределба на дополнителните знаци во ерменскиот систем на писмо повлекува целосно нарушување на системот од бројни вредности на графемите,

карактеристичен за грчкиот прототип. Совпаѓање на бројните вредности меѓу ерменското и грчкото писмо се гледа само во првите седум графема, за веќе почнувајќи од осмата знаците на ерменското писмо да добијат инакви бројни вредности. Притоа, бидејќи ерменското писмо се карактеризира со поголемо количество на знаци од грчкиот систем, се јавува можност за усовршување на одбележувањето на бројните вредности, т.е. се појавува можност со посредство на 36 графема на ерменското писмо да се одбележат и илјадите со помош на одделни симболи од писмото.

Со сето досега речено не се исцрпуваат сите разлики меѓу староерменскиот систем на писмо и коптскиот и готскиот системи на писмо. Суштествената разлика меѓу овие системи лежи во графиката на знаците на писмото и во нејзиниот сооднос со појдовниот грчки прототип. Така, коптскиот и готскиот систем речиси без измени го повторуваат графичкиот облик на соодветните знаци на грчкото унцијално писмо, но староерменското писмо нема никаква врска со графиката на грчкиот систем на писмо. Ваквата особина на *серкашадир* честопати дава повод за нови претпоставки за генезата на староерменското писмо, така што досега тоа се изведуваше од семитското и делумно од грчкото писмо, од средноперсиското писмо настанато од арамејското или дури непосредно од арамејското северно-месопотамско писмо. Ваквото изведување на цел систем на писмо од одделен извор само врз основа на сличностите и разликите во нацртот на поедините графема не е методолошки оправдано; графичката сличност на одделни знаци во различни системи на писма не говори ништо во прилог на утврдувањето на генезата на овој или оној извор на системот на писмо. За такви утврдувања, неопходно е разгледување на посуштествените внатрешни карактеристики на системот на писмо, што би послужило како основа за претпоставување на зависноста на определен систем на писмо од определен извор.

Една од ваквите внатрешни системски карактеристики на писмото претставува редоследот на графемите во системот и токму во тој поглед ерменскиот систем на писмо покажува неспорна врска со грчкиот систем на писмо: токму според моделот на грчкиот систем се издвојуваат соодветните звуци и се сместуваат во определен редослед, кој на почетокот го рефлектира редоследот на грчката алфабетска низа. Во исто време, Месроп Маштоц свесно ја раскинува надворешната врска со графичкиот нацрт на грчкиот систем на писмо, земен како прототип, и слободно ја изнаоѓа графичката форма на знаците. Во тој процес на графичко творење, Месроп Маштоц може да се користи со оние графички примери, кои му се достапни, а тоа се: пехлевискиот, сирискиот, етиопскиот, грчкиот и низа други системи на писмо, чија што графика покажува сличности со знаците на староерменскиот алфабет. На овој начин, графиката на староерменското писмо претставува продукт на слободно творештво на нејзиниот создавач и не е резултат на историска девијација или на графичка репродукција на некој определен систем на писмо-

прототип. Со тоа се објаснува фактот дека староерменското писмо покажува графички врски со повеќе системи на писмо, но не се сведува во целина на ниеден определен графички систем.

Мотивацијата на ваквото слободно творештво на графичките симболи се чини дека лежи во стремежот да се прикрие зависноста на новосозданиот систем на писмо од изворникот, во дадениот случај, од грчкиот систем на писмо. На овој начин се создава надворешно оригинално писмо, кое навидум е независно од надворешните врски и влијанија. Со истиот стремеж се објаснува и фактот на распределбата на дополнителните графеми помеѓу симболите на основниот дел на системот, пренесен од грчкиот систем на писмо, а со што се нарушува редоследот и настанува нов, суштествено различен систем на прикажување на бројните вредности. Се чини дека станува збор за пројава на извесна тенденција, диктирана од религиозно-политичка заднина, а која се однесува на прикривање на зависноста на локалната христијанска култура од грчката. Очигледно е дека аналогни тенденции се пројавуваат и во другите системи на писмо, настанати во христијанската ера, конкретно, во старословенскиот свет. На почетокот на деветтиот век, во словенскиот културен ареал се појавуваат сосема оформени системи на писмо, засновани врз грчкиот систем на писмо.

Глаголицата и кирилицата како словенски системи на писмо се создадени со цел бележење на текстови на старословенски јазик, со што започна богослужбата во словенскиот христијански свет и создавањето на првата словенска христијанска литература. Заслугата за тоа ја носат христијанските мисионери и првоучители, браќата Константин (наречен Кирил, 826/827-869) и Методиј (810/820-885).

Согласно со фактите, старословенската глаголица веројатно води потекло од грчката минискула од деветти век, што се покажува со грчката градба на глаголичкиот алфавет, како и во редоследот на графемите, кој ја одразува грчката алфабетска низа. Редоследот на системот-прототип се нарушува само на неколку места за влегување на знаци кои одразуваат типично словенски фонетски вредности, со што е предизвикано поместување на системот на бројни вредности. Количеството на фонетски единици на старословенскиот јазик значително го надминува количеството на фонетски единици во грчкиот, што доведе до неопходноста за создавање на група дополнителни знаци за пренос на типично словенски фонеме. Соодветно со тоа, бројот на знаците во новосозданиот систем на писмо не требаше да биде помал од 36, што е токму случај со старословенската глаголица, при што знаците, што се наоѓаат на последните места во низата на глаголицата, се користат за изразување на бројните вредности на илјадите.

Графичката специфика на глаголицата се прикажува во фактот дека знаците на грчкиот минискулен курзив графички се силно модифицирани од страна на нивниот

создавач, што формално ги оддалечува од графичките знаци на прототипот. Цртежот на одделни знаци на глаголицата е толку своевиден, што низа истражувачи го сметаат за плод на оригинално творештво на Кирил. Нема сомневање, создавачот на глаголицата спроведува намерна графичка модификација и стилизација на графемите на писмото-прототип, можеби со цел да се сокрие зависноста на новосоздаденото писмо и да се создаде впечаток на потполна независност и оригиналност на новото словенско писмо. Сепак, за основа на овие графемии најверојатно е земена грчката минискула со курзивни графички симболи, карактеристични за брзописот. Може да се претпостави влијание на други графички примери, претежно од Истокот, во оној дел од глаголичката низа што влегува во дополнителниот дел од алфабетот и нема свој грчки прототип. Создавачот на глаголицата ја пронаоѓа фонетската сличност на оние звуци во старословенскиот јазик кои не постојат во грчкиот но постојат во низа источни јазици, и сообразно со тоа, се позајмуваат и соодветните графемии, што ја пренесуваат фонетската вредност во графички симбол. Според акрофониски принцип и целосно врз словенска почва е создаден системот на називи на буквите на глаголицата, а таквиот систем на именување се совпаѓа со пошироките принципи, кои се карактеристични за германските руни, за готското писмо и, можеби, за старосемитското писмо.

Што се однесува до цртежот на графемите, далеку појасен е вториот вид на старото словенско писмо, познат под името кирилица. Од 43 знаци на овој алфабет, 24 букви ги повторуваат графичките симболи на грчкото унцијално писмо од деветти век со соодветните фонетски значења. Се чини дека со определено упростување од глаголицата биле позајмени неколку графемии за означување на специфично словенските фонетски вредности.

Каков е соодносот помеѓу овие два системи на писмо? Според најприфатеното мислење, Константин требало да ја создаде токму глаголицата како потполно оригинално словенско писмо, засновувајќи се врз грчки прототип и позајмувајќи низа знаци од источните системи на писмо. Широкото филолошко образование на Константин, неговата лингвистичка ерудиција ги разјаснува оние врски што глаголицата ги има со грчкиот систем на писмо и со низа источни системи на писмо. Графички сложениот систем на писмо, создаден од Кирил, му го отстапува местото на другиот систем на писмо, графички поедноставен и поусовршен вид на старословенско писмо, наречен кирилица, со геометриски едноставна форма на букви, која се базира врз графиката на грчкото унцијално писмо.

избор и превод: Павел Попов

Тавел Тојов

КИРИЛИЧНО ПИСМО

Словенското писмо пред Кирил

Во врска со настанокот и развитокот на словенските системи на писмо постои цела низа на прашања, кои не се решени потполно или на задоволувачки начин. Едното од тие прашања е прашањето за постоењето на словенско писмо пред Кирил. Имено, веќе во првиот лингвистички трактат на словенски јазик „О писменех“, авторот Черноризец Храбар вели дека порано Словените немале букви ни книги, туку пишуваа и гатале со црти и рецки. Токму тие „црти и рецки“ во славистичката наука до денес имаат најразличен третман: од непознато, типично словенско писмо до некој облик на рабуши за бележење на разни битови потреби, при што во науката преовладува второто мислење. Сепак, за прашањето да остане отворено, приврзаниците на теоријата на словенското прото-писмо од периодот пред Кирил наведуваат индиректни докази во облик на ставови од повеќе арапски патеписци, кои говорат за виденото од нив кај словенските народи.

Едниот од нив, Ибн Фодлан (ум. по 922), раскажува за обредот на погребување на некој кнез, виден од него во текот на неговиот престој кај волшките Бугари. Тој вели дека тие „на почетокот запалија пламен и го спалија телото, а потоа изградија нешто налик на ритче, во чија што средина поставија големо парче тополово дрво, на кое го напишаа името на мажот и името на царот на луѓето“. Овде е нејасно како, со кој систем на писмо е напишано името на мажот и името на царот, иако останатиот дел на сведоштвото одразува еден типично словенски обред на погребување со кремација. И натаму, во делото „Златни пасишта“, арапскиот писател Ал Масуди (ум. 956) тврди дека во некој словенски храм тој пронашол пророштво, врежано во камен. На таквите искази се надоврзува епископот од Мерзбург, Титмар (X век), кој посочува дека во паганските храмови во градот Ретра, врз словенските идоли со особени знаци биле нацртани нивните имиња. Арапскиот научник Ал Недим (X век) го пренесува расказот на емисарот на кавкаскиот кнез до источните Словени. Ал Недим вели дека „ми раскажа еден човек, во чија вистинитост не се сомневам, дека еден од царевите на планината Кабк (Кавказ) го имал пратено кај царот на Русите. Тој тврдеше дека тие имаат писмо, што го изрежуваат на дрво и дури ми покажа парче бело дрво со прикажани, не знам, дали зборови или одделни букви“. Притоа, треба да се рече дека Ал Недим бил добро запознаен со неколку системи на писмо и течно говорел неколку јазици, така што секако би го препознал писмото, ако истото му било познато. Но, тоа не е случај.

На ваквите сведоштва се надоврзуваат бројни словенски зборови, забележани во грчки текстови и со грчко писмо во ареалот на јужните Словени, како и одделни зборови и реченици забележани со латинско писмо во ареалот на западните Словени. Најпознат таков запис на словенски текст со латински букви се т.н. Фрајзингерски ливчиња од X век. Освен тоа, сочувани се словенски текстови напишани со скандинавски руни.

Интересно соопштение за примената на фонетско писмо со азбучен карактер во ареалот на источните Словени е содржано во поглавје VIII дел 15 на панонското житие на Константин-Кирил Философ. Согласно со извадокот од житието, во текот на Хазарската мисија Константин го посетил Херсонес (на Црно море) и пронашол таму Евангелие, напишано со, како што вели житието, *роски* букви. Натаму се раскажува како Константин во Херсонес пронашол човек кој го зборувал *роскиоѝ* јазик, стапил во разговор со него и прилагодувајќи се кон неговиот јазик започнал кон својот говор да применува разни букви, така што набргу читал и пишува *на роски*, на што „многумина се чудеа“. Ваквото чудо е можно единствено поради блискоста меѓу јазикот со кој било напишано пронајденото Евангелие и јазикот што го говорел Константин, така што не држат многу претпоставките за готскиот, сирискиот, коптскиот, а уште помалку за некој од скандинавските јазици на тоа Евангелие. Притоа, не станува збор ниту за некое подоцнежнo вметнување на спорната одломка во текстот на житието, затоа што истиот текст се јавува во секој од околу 50 списоци на житието.

Освен тоа, словенските народи одржувале голем број контакти со други народи, кои веќе долго време познавале и применувале писма од најразличен тип: од силабариум, преземен од Евреите кај Хазарите, со кои Словените биле во блиски трговски врски, до алфабетот кај Грците, така што не е тешко да се претпостави дека ваквите контакти и запознавањето на други типови писма овозможиле подготвување на солидна почва за настанок на словенското писмо.

Писмото на Константин - Кирил Философ

Како и да е, првото токму словенско писмо, кое прецизно ги одразува и ги бележи со особени знаци фонетските вредности на словенскиот јазик го создал Константин (во монаштво Кирил, 826/827-869), во текот на своите подготовки за Моравската мисија. Тоа е мисија, нарочана од страна на највисокото раководство на Византија, а со цел ширење на христијанството и писменоста, како и на византиското влијание во областа Моравија, населена со словенско население. Потребата од таква мисија лесно се објаснува ако се согледа силниот растеж на Византија во границите на Балканот, Европа и Предна Азија.

Во исто време, за ширење на византиското влијание не може да биде одбран кој било, особено кога станува збор за ширење на христијанството меѓу паганските племиња и затоа василевсот Михаил III Палеолог мошне внимателно го одбрал носителот на мисијата - Константин и неговиот помошник и брат, веќе замонашениот Методиј.

Веќе поучен од претходните искуства - например, од успешната Хазарска мисија, Константин темелно се подготвува и за оваа, ја создава првата словенска азбука според постоечката грчка, преведува неопходни богослужбени книги и заминува во Моравија. Престојот во Моравија долг околу три и пол години за Константин и за брат му Методиј се претвора во победа над мислењето за тројазичноста на Богослужбата, со воведување на словенски јазик во Црквата и со постојани спорови со месниот клер, кој неуморно ги попречува браќата во нивната дејност. По завршетокот на мисијата, дејноста на браќата лично и на нивниот кружок се сели во Македонија, во околината на Охрид и во Бугарија, во околината на Преслав. Моравската мисија е силно документирана во научната литература, од голем број аспекти, затоа во интерес на просторот нема да навлегуваме во нејзините детали.

Спорови околу предимството

Во врска со подготовките за Моравската мисија, во науката порано се поставувало прашањето за предимството на системот на писмо, т.е. дали Константин прво ја создал глаголицата или кирилицата. Обете мислења имаат свои приврзаници како и свои позитивни и негативни страни. Ние ќе ги разгледаме обете страни на медалот. Така, приврзаниците на предимството на глаголицата го истакнуваат следново:

1. Најстариот досега пронајден словенски книжевен споменик е Киевскиот мисал (средина или втора половина на X век), напишан е со глаголица и одразува некои несомнено моравски црти, што значи дека е непосредно сврзан со дејноста на Константин и Методиј во Моравија.
2. Глаголските споменици одразуваат поархаични јазички црти од кирилските споменици.
3. Дел од спомениците претставуваат палимпсести, со испишан кирилски текст врз постар глаголски. Освен тоа, во дел од кириличните споменици се појавуваат глаголски букви, што укажува на фактот дека истите се препишувани од постар глаголички изворник.
4. Околностите на ширењето на глаголицата укажуваат на фактот дека таа е постара: не постојат никакви основи да се претпоставува дека по завршетокот на Моравската мисија некој едноставно ја заменил кирилицата со глаголско писмо.

5. Во трактатот „О писменех“ Црноризец Храбар укажува дека Константин создаде писмо од 38 букви, а толку има глаголицата без графемите за прејотираните назални вокали.

Приврзаниците на предимството на кирилицата пред глаголицата имаат свои аргументи, кои подолу ги разгледуваме придржувајќи се кон истиот редослед, по кој ги претставивме мислењата на приврзаниците на предимството на глаголицата. Имено, тие ги побиваат аргументите на противничката група со следното:

1. Најстариот досега пронајден споменик не мора да значи дека тој навистина е најстар, уште повеќе што до нас не е допрен ниеден изворен ракопис на Константин или Методиј, а се знае дека нивната дејност како преведувачи на богослужбени книги е мошне обемна.
2. Се знае дека обата системи на писмо се создадени во период од најмногу 50 години - временски период, во кој е мошне тешко да се говори за, условно, архаичност на еден јазички систем, особено на еден целосно изграден јазички систем каков што е старословенскиот.
3. За палимпсестите може да се рече истото она под точка 1.: ако не се пронајдени, не значи дека не постојат. Вметнувањето на букви од глаголицата во текстови напишани со кирилица не мора неизбежно да значи препис од постар глаголички изворник.
4. Токму околностите на ширењето на влијанието на Византија би укажувале на спротивното: на предноста на кириличното писмо како поедноставно, поприватливо за читање и бележење на текстови пред глаголицата, што никако не е за потценување во ситуација кога една култура се наметнува на друга. Освен тоа, дотогашното позајмување на грчките системи на писмо течело токму во таа насока - позајмување на унцијалното писмо, каков што е случајот со коптскиот и со готскиот системи на писмо.
5. Бројките од трактатот „За писменех“ треба да се разгледуваат мошне внимателно, затоа што 38 букви има и кириличното писмо без грчките букви останати во алфаветската низа.

Наспроти бројните нејаснотии и разидувања, во славистичката наука е далеку позастапено и, на некој начин, поаргументирано е мислењето за предимството на глаголицата пред кирилското писмо, за кого се претпоставуваат повеќе места на настанок и повеќе творци. Притоа, како најприватлива се истакнува веројатноста кириличното писмо да е настанато во Преславскиот книжевен круг (Бугарија), а како негови автори се набројуваат Методиј, Климент, Црноризец Храбар, цар Симеон и други лица. Како и да е, кириличниот систем на писмо како поедноставен и поприватен за читање и

пишување ја засенчува глаголицата и набргу сосема ја истиснува. Редок исклучок е областа Далмација, каде сè до средината на XIX век по манастирите во употреба бил токму еден од видовите на глаголица.

Извори на писмата

Ако за кирилското писмо изворот е јасен и неспорен - грчкото уставно (унцијално) писмо со додадени букви за типично словенските фонетски вредности, истото не може да се рече за глаголицата. Графичката сличност на глаголицата со грчкото минискулно писмо е толку мала, што тешко може да се земе предвид во разгледувањето на изворникот на буквите во глаголицата, што наведува на заклучок за некое инакво потекло на нацртот на буквите на писмото. Притоа, никако не се исклучува можноста за слободно и независно творештво на авторот, макар и засновано врз системот на грчката минискула.

Интересна структурна сличност покажува групата на букви Ц, Ч, Ш од глаголицата со групата на букви (во обратен редослед) Ш, Ч, Ц во старата грузиска азбука, при што доаѓа до совпаѓање и на бројните вредности на буквите. Системот на старото грузиско писмо можел да му биде познат само на еден добро образован филолог, каков што бил Константин.

Симбол

Интересна е симболиката на името на Исус, напишано со глаголица и во онаа скратена форма, каква што е во употреба во црквата. Имено, лигатурата ИС се формира од два круга - симболи на Божествената сеприсутност и два триаголника - симболи на Светата Троица, што можеби не е случајна појава и наведува на мисла дека нејзиниот творец бил црковно лице.



Глаголска лигатура на името на Исус со мало графичко поедноставување

Стилови на кирилицата

Во текот на својот развој, кириличното писмо развило многу различни стилови, во зависност од потребите. Ф. Достоевски во „Идиот“ го опишува тоа, споменувајќи неколку нему современи стилови на писмо и, меѓу другото, дава слика на начинот со кој се создава влијанието на еден систем на писмо, на еден стил на писмо врз друг, сосема поинаков систем и стил на писмо. Писателот вели:

„...На дебел пергаментски лист кнезот со руско средновековно писмо ја напиша реченицата: ‘Смирениот игумен Пафнутиј си ја приложи раката’.

- Тоа е, - објаснуваше кнезот со огромно задоволство и одушевување, - тоа е личниот потпис на игуменот Пафнутиј според отпечаток од четиринаесетти век... Потоа јас, еве, напишав со друго писмо: тоа е валчесто француско крупно писмо од минатиот век, некои букви дури и поинаку се пишувале, тоа е грубо писмо, писмо на јавните писари... и самите ќе се сложите дека не е без свои квалитети... Јас го пренесов францускиот карактер на руски букви, што е многу тешко, но излезе успешно. Еве уште ено прекрасно и оригинално писмо... Тоа е руско писмо, писарско, или ако сакате, воено-писарско. Така се пишува државен документ кон важно лице, исто така валчесто писмо, прочуено црно писмо, црно напишано, но со прекрасен вкус... А ова ви е просто, обично и најчисто англиско писмо: елеганција нема каде понатаму, тука сè е убавина, бисер, перла; тоа е завршено, но еве, има и варијација и тоа, пак француска... истото англиско писмо, но црната линија е малку поцрна и подебела одошто во англиското, така е пропорцијата на светлината нарушена...“

Ареалот на кирилицата

По потиснувањето на глаголицата, кирилицата „ги зазеде“ следните области: Македонија, Бугарија, Србија, Романија (до 1860 година), источните словенски земји: Русија, Белорусија, Украина. Сосема е очигледна врската помеѓу кириличниот систем на писмо, византиското влијание во културата и политиката и православието во духовниот живот на дадените земји, а секоја земја разви свој сопствен стил на писмо. Со текот на времето се појавија и промени во фонетската страна на јазиците кај народите, кои ја употребуваа кирилицата како писмо, така што се јави потреба за повторно воспоставување на блиската врска меѓу системот на јазикот и системот на писмото. Големо влијание врз модернизацијата, при што дојде до поедноставување на графемите на кирилицата одигра реформата на Петар I, кој со царски указ го среди системот на писмо што владееше во Русија и ја оформи азбуката, која ќе стане пример и за другите народи. Во Србија, ваквото подредување на писмото е сврзано со името на В. Караџиќ, кој вметнува дополнителни букви во системот на дотогашната српска азбука, имено, ‘Ђ’ и ‘Љ’ за токму српските фонеме, со што се дооформи српската кирилица. Во Македонија пред АСНОМ во употреба беше српската и бугарската кирилица, за по заседанието и по оформувањето на македонскиот како литературен јазик да се воведо типично македонско кирилично писмо, кое е прилагодено за одразување на фонетските вредности на македонскиот јазик.

Податливоста на кириличниот систем на писмо за промени, графичката едноставност и елеганција го прават мошне погодно за бележење на текст и негов пренос во време и простор. Тие карактеристики и политиката спроведувана во СССР придонесоа кирилицата да стане официјално писмо за низа турскојазични народи, кои живеат

на просторите на СССР, секако, со мали модификации. По распадот на СССР и по стекнувањето на независноста, земјите од Средна Азија со турскојазично население се префрлија на латинични системи на писмо или на арапско писмо, прифатено под силно влијание на исламот.

Социјализмот беше пресуден за прифаќање на кирилицата во Монголија, со вметнати неколку знаци за типично монголските фонemi. Кирилицата се приви и заживеа, веќе и затоа што старото монголско писмо е мошне сложено за читање и пишување, настанато непосредно од графички пренос на јазли врзани на јаже, кои се користеа како еден вид на мнемотехничко средство за пренос на информацијата. Исто така, во Кина по Втората светска војна и по доаѓањето на Мао Це Тунг на власт, се вршеа обиди со замена на гломазниот систем на кинеското писмо со поедноставно кирилично писмо. Но овде, за разлика од Монголија, обидите не беа успешни од повеќе причини: големи разлики во дијалектите на кинескиот јазик, историска традиција, поглед на свет и низа други фактори.

Alexander Galloway **ФОНТОВИ И ФРАЗИРАЊЕ**

Во тренд се новите медиуми, новите технологии, новите и побрзи методи на пренос на информации, демократизација на технолошкиот раскош, диверсификација на пристапите кон дигиталните мрежи, стандардизација на форматот на податоците, умножување на умрежените односи - во тренд е тие предности да го помагаат спроведувањето на новата ера обележана со поголема приватна слобода, зголемена интерперсонална комуникација, ублажен товар да се репрезентира, нови перспективи за проблемот на телото, како и поголем избор за потрошувачкото општество, можности за слободно изразување без исклучоци, а над сè, тие ни овозможуваат брзина.

Каде се тие точки во денешното општество во коишто соучесништвото не се чита како такво, каде што одлуките не се гледаат исклучиво како политички или аполитички, туку како избор? Каде се тие точки во коишто утопиското чувство на технолошки напредок до нас доаѓа непреслушано?

Секако, тоа се точки вредни за внимание. И сосема сигурно тие точки се поклопуваат со оние понапред наведените.

Со доаѓањето на компјутерите дојде и синтагмата „реал тиме“. Таа синтагма се користи кога дигиталните настани (на пример интерактивното емитирање) се одвиваат како да не се наоѓаат во не-виртуелна околина. Настанот се одвива во „real time“ доколку печати,

емитира, покажува на екран, анимира, свири, користејќи ја истата пресметка за време и траење на случката како и не-виртуелниот свет. Пресметуваните ритмови се маскирани или подредени на траењето на настанот во „стварниот“ свет. „Real time“, значи, навестува дека заедно со компјутерите се појавило и конкурентно, дигитално или компримирано време, време коешто не е паралелно со традиционалниот концепт за време.

Која е природата на таа темпоралност? Дури и ако новите технолошки предности не ни даваат чиста брзина, се осмелувам да кажам дека тие се индикативи за нова форма на темпоралноста, современото чувство за подесување на времето. Како продукт на електро-дигиталниот трансфер на текстуалната информација, оваа современа темпоралност претставува двојно чувство на времето читано низ регистрација, следење, снимање, документирање, пласбацк, сканирање, спојување и протокол.

Еднаш, тоа е чувство на timing како кај музицирањето, модулирањето или формулирањето на белешки; тоа е фразирање. И вторпат, тоа е не-време, сингуларност, zero-wait, потполн колапс на темпоралната дистанца.

Тоа подесување на времето е продукт на два генерални феномени: расцепот во природата на означителот предизвикан од фонтовите и од електро-дигиталниот трансфер на текстуалните информации, и со формулирањето на одредени општествени елементи низ културни слогани и корпорациски заштитни знаци (традемаркс). Тие два феномени, низ коишто се јавуваат две чувства за подесување на времето, мораат да бидат прифатени како конкурентни системи што се појавуваат „at once“, и во ниеден случај не се заеднички пред-емптивни.

Манипулацијата со текстуалната информација низ компјутерските мрежи во поширокиот контекст на e-mail и Интернет и специфично зголемениот степен на дизајнирање на layout-от и компјутерските фонтови ни зборува по нешто за природата на современата култура. Природата на компјутерските фонтови, мрежните структури, и интерпретацијата на дигиталната информација е она заради што испарува традиционалната претстава за темпоралната и корпорациска величина. Последично, инкорпорацијата на електронскиот текст е одвоена од секоја претстава на активностите што бараат ‘стварно работно време’: **текстот е вчитан** (деривиран од пред-постоечка копија), прикажан, затворен и избришан без никаква врска со традиционалната работна сила и со интензивното време на дуплирачките процедури на истражување, печатење, копирање и архивирање. До тој степен компјутерските фонтови се поврзани со нашето современо, електронско чувство на време. Тоа не е континуум. Темпоралната разлика што ги одвојува фонтовите и текстот е не-време, сингуларност.

Фонтот не е аналоген на означителот. Попрво, тој самиот означител го изразува како интерно сложен. Тоа е суб-елемент на означителот. Компјутерскиот фонт не може да биде

мислен, значи, како генетски елемент на знакот. Во текст, на пример, фонтоот мора да биде мислен независно од пишуваните ознаки, итн.

Фонтовите се индикативи на она што во дигиталниот текст е познато како протокол. Тие го регулираат претставувањето.

Концептот на zero-wait трансферот управува со современите идеи поврзани со текстуалноста. Во дигиталните мрежи, налик на некогашните типови на економии, информацијата се произведува за да биде разменета или трансферирана. Па сепак, во дигиталниот трансфер текстовите се разменуваат според атемпорална логика и низ дигитални значења. (Дигиталниот текст е оној чијашто севкупна содржина е квантизирана. Таканаречениот аналоген текст е оној кому му се квантизирани само вредностите.)

Како што забележа еден современ критичар, тој трансфер на текстуалната информација се јавува низ процесот на „непосредуваност“ (immediation). Непосредуваноста едновременно значи непосредност и посредување. Со тоа текстовите се моментни и од друг ред. Во нив заедно се слушаат статистика и јасност. Зборувајќи со Бодријаровски жаргон, секој дигитален текст е изведен и едновременно стварен. Времето по изглед веќе не е текстуална компонента.

Фонтовите го посредуваат и инкорпорираат (put-into-a-body) zero-wait трансферираниот текст. Виртуелноста е состојба во којашто текстовите или говорите не се однесуваат во склад со традиционалните време/простор законитости. Како што неодамна рече Пол Вирилио, **времето само се пружа/дава моментно низ виртуелноста**. Во таа точка компјутерските фонтови го илустрираат ломот во традиционалното сфаќање на темпоралноста и претставувањето.

Фонтовите нè соочуваат со појавувањето на крстосница. Тие се фурнири на репрезентацијата. Фонтоот секогаш е првото нешто што го читате и последното што го пишувате. Фонтовите немаат тела. Тие го ублажуваат чинот на читање. Тие го штитат читателот од шокот на виртуелниот трансфер. Тоа се оние елементи коишто обично не се читаат.

Фонтовите се тесно поврзани со текстуалната стандардизација и преку тоа со самата природа на Интернет. Стандардизацијата на форматот на податоци, како резултат на хегемонија или доминација (GIF за слики, цхарактер-басед формат за текст, доминација на англискиот јазик итн.), е концептуална рамка за HTML - Hypertext Markup Language.

Кои се ограничувањата на ХТЛМ? За сега сè уште универзален компјутерски јазик користен на Интернет, HTML и бројсер-ите што го интерпретираат создаваат квантитативна структура на размена која го режира текстуалниот или говорен тек и го регулира неговото ширење. Таа динамика ја конституира стварната информациска (или текстуална) економија. Со тој тек управуваат специфични протоколи. Врската се воспоставува според извесни хиерархии. И како во логиката на традиционалната

политичка економија, сите елементи мораат да бидат подложени на формална стандардизација. Компјутерските мрежи не се разнородни.

Компјутерските фонтови се индикации за типот на технолошката сложеност којашто дозволува широк варијетет од форми, величини, дисторзии и типови повишувања. Па сепак, тој тип на квантитативна разноликост не е еквивалент на стварната диверсификација на дигиталниот текст, вклучувајќи ги тука дистрибутивните мрежи, апаратот за визуелизирање (browser-и, VR hardware и други интерфејси) и посредувачката машинерија (рутери, dial-up протоколи, екрани).

Како илустрација, дозволете ми да ги споредам овие два елементи. **Компјутерските фонтови ја прават истата работа во дигитално-семиотичкиот свет којашто HTML ја прави во виртуелниот.** Обата претставуваат сет инструкции за составување содржина. Фонтовите го составуваат и претставуваат дигитализираниот текст, додека HTML ги составува и прикажува хипер-текстуалните елементи. Како и HTML, компјутерските фонтови ја прикажуваат текстуалната информација „алл ат онце“ и виртуелно. За време на лоадирањето дериватот на секој елемент се сместува на одредено место. За време на анлоадирањето таа копија се отфрла. Па сепак, компјутерските фонтови не се претставување пер се. Тие управуваат со принципите на претставувањето. Тие одеднаш станале апсолутно неопходни во трансферот на текстуалната информација и, едновремено, сè уште потполно расположливи, зависни и атемпорални. Тие се читлив пример на протоколот.

Фонтовите, заштитните знаци (trademarks) и 'misspellings' - се прво скалило за сите современи (пре)говори за текстуалноста. Денес јазикот се преговара и означува низ комплексни протоколи коишто управуваат со идеолошкиот однос спрема дигиталниот текст. Ние го препознаваме Netscape, но го препознаваме ли и неговиот протокол за декодирање лиценциран од Јужноафричката Република? (Алтисер се превртува во гробот.)

На корпоративски нивоа фонтовите се метод на визуелно претставен јазик, и регулирани се како елемент на корпоративскиот заштитен знак - **симболот**. Тие се патентирани, контролирани, поседувани, регулирани на начин на којшто зборовите се формулираат како читливи. Важно е да се напомене дека тоа не било отсекогаш така.

Еднаквата одговорност, значи, за воспоставувањето на темпоралноста денес ја означувам со терминот „фразирање“, во смисла на комбинирање на одредени елементи на популарното општество низ културни слогани и корпоративски заштитни знаци. Фразирањето овде треба да се сфати дословно, до степен што реферира со една конструктивна естетизација, или текстуализација, на нашиот секојдневен живот. Акцијата е „**фразирана**“ - како што трубата соло фразира. Таа е преведена во артикулиран гест; **таа е диригирана**.

Фразирањето исто така значи и артикулирање во јазикот. Од ова произлегува гестулираната темпоралност, онаа со извесно влијание врз „темпо на живот“. Фразирањето не е **моментно** или **сингуларно**, туку **сложено** и **повеќекратно**. Тоа е не-линеарно чувство, системско влијание што ги контролира и акцијата и дискурсот.

Случајноста на сегашниот мод на гестуалното фразирање ја зема формата на најнискиот можен деноминатор за онтолошките барања. Да ги земеме како пример General Electric и „We bring good things to life“, Coca-Cola со „Coke is ist“, Nike - „Just do it“, или она брилијантно едноставно „Be“ на Calvin Klein. Тие идеолошки кампањи ја делат стратегијата внатре во која одредени општествени односи се натурализирани. Примарната тактика овде е симплификација на сложените општествени односи и воспоставување на односот содржина-евакуација.

Слично на колапсот на темпоралните раздалечини, што можеме да го следиме во електронскиот трансфер на информации, постои колапс на концептуалните раздалечини низ спарување на носталгичното или фамилијарното со футуристичкото или туѓото. Ова е пример за топ-доњн фразирање или естетизирање на секојдневниот живот. Технолошко-корпоративниот напредок (фетишизацијата на времето) е натурализиран низ фразирање на јазикот, посебно со јукстапозицијата на различни елементи во фрази од тип на слогани. Во нив, фамилијарното и техно-туѓото е фразирано, лиризирано во гестуалното ткиво на субјектот. Фразата е сентиментализирана, повторувана, отпечатена врз детски пиџами.

Се сеќаваме на фразите **„Некогаш дамна / во далечна Галаксија“!** Тоа е совршен пример за идеолошко спарување на фамилијарното и туѓото. Тој тип фразирање е стварен пример на „повторување со разлика“. Тој создава сенишен епилог за оној *Раскажувач* на Бенјамин.

Во тренд е теоријата да знае за силата на слоганот. Го имаме Алтисеровото „Еј, вие таму!“, или „Ја задавив својата жена“, и „Го заборавив чадорот“ на Дерида... Во тренд е теоријата да може и да знае да ги користи слоганите. Но едновременно имаме „E.T./phone-home“ и „Beam me up, Scotty“ - кои обата се пример за изедначување на неслични семантички елементи како дел од конечна стратегија. Тоа се нашите политички слогани. Тој тип на гестуален јазик е идеолошки конститутивен.

Електро-дигиталниот трансфер на текстуалната информација, помешан со општата мултипликација на медиските извори, го менува начинот на кој ја замислуваме темпоралноста - како општествен дискурс. Тој нов дискурс поврзан со времето означен е и како нови протоколи и, како што се обидов да артикулирам овде, тие протоколи можат да се разберат низ исчитување на дигиталниот текст.

превод: Адриналина Бомбина
извор: CTheory Vol 13, No 3, and Arkzin

Локална сцена



Жирчо Арсовски прети пати се појавува во *Маргина* (Трачери во #10, *Нертан Несс* во #22), но прв пати со своето „граѓанско“ име. Својата донесувалме една драма (сценарио?) која покомпликсно го претставува творештвото на овој култен човек на кулмановскиот и македонски андерграунд.

Како драмата „Вештерка со издурен јазик“ страда од одредени слабости (малку се повторува, малку драматуршки истражува, малку премногу има содомија во нејзини на подлабока фантасија), таа сепак и пред сè е една автентична пој-драма, доволно снажна и експресивна да ја засени 95% од заловата македонска книжевна продукција. Освен тоа, една од работните што најмногу недостигаат на раскашавената култура на овој „смакан народ“ (в. Ѓ. Конески) токму е пој-умешноста, која подлабоко и психолошки појверливо се ситуира во одреден културен државен контекст. Жирчо Арсовски токму е солиден претставник на една таква автентична андерграунд „пој-стижуа“, која својата кулминација, во глобални рамки, ја доживеа низ творештвото на Ворхол, Дејвид Линч или Марантинчо.

Кирчо Арсовски

ВЕШТЕРКА СО ИЗБУШЕН ЈАЗИК

- драма во 34 сцени -

Лица

ГРЕТА

БАБАТА НА ГРЕТА

ЕДИ КРАСТА, „вештер/вамфир“

ДУХОТ ОД ЛАМБА

ЛОБО, син на Краста

КЕНИ, црнец

ТИКИ ДИ, пријател на Краста

ТРИТЕ ПРАСИЊА, Цики, Кристина и Беки

ДИКИ, цуцето

КУРТО анд БОЈС

ДР ЦУЦУ, личен лекар на Краста

БЕТИ, една од девојките на Краста

ЧЕДО, мртовец

ГРОБОРОТ

СРЕЌКО, сопственик на пицерија

МИМИ И МЛАДИЧОТ, уличен пар

ЦЕЦЕ, манијак

ТИНЕЈЦЕРКАТА

НОВИНАРОТ

СТАРЕЦОТ

и други маргиналци

1. ЕНТЕРИЕР. ДЕН

Кујна. На еден кревет сегај две деца, машко по име Буки и девојче - Грејша. Девојчето ѝ и мужа рацете во правец на очите на момчето, како да се обидува да го хипнотизира. Преку сликата оди на тис: 5. Септември 1979. Во кошот до шпорецот на кој врие голем лонец стои една баба.

Бабата: Јас немам педесет и десет туку 60 години. Учителката во прво ти замижа на едно око, но ми се заколна во душата на нејзиниот покоен маж дека оваа година нема да ти прости. Школскиот колегиум сака да те прогласи за тапа на годината. Не си го знаела презимето на директорот, кога те прашале не си го знаела ниту моето презиме. Сите се чудат како воопшто го знаеш и сопственото презиме. Учителката ми вети дека можеби уште од идниот месец ќе те префрлат во оние специјални паралелки. Ќе учиш со ретардирани.

Момчеџо ја наведнува жлаваџа и исџлукува две сџаклени џамлии.

Бабата: И што му правиш на ова кутро дете! Тој е сѐ уште малечок за да сфати дека неговата најдобра другарка е вештерка!

Сџарицаџа му џриоџа на геџеџо и му удира шлаканица. Тоа како да се освесџува. Лицеџо му е блего и исџоџено.

Бабата: Еден ден сите ќе нѐ испоубиваш! (Блаџо ја луџнува џо жлава) Станувај и однеси му ја супата на г-дин Краста! Поминаа 10 минути како тој кутриот чека на својот ручек! А ти, Буки, фаќај магла и не доаѓај веќе тука зашто следниот пат од устата ќе исплукаш не џамлии туку нилски коњ!

Момчеџо Буки исџрчува низ враџа, а девојчеџо сѐ ушџе сеџи на кревеџи и намурџено зјаџа во џод.

Бабата: Ова е неверојатно! Имам внука која не го сака училиштето и на која лилјаците џ се поинтересни од песните за татковината! Како само си смеела да помислиш, а не да кажеш дека зајаците од шапката на магионичарот ти се поубави од кривите нозе на твојата учителка?! Ајде, Грета, што чекаш?! Г-динот Краста има осетлив желудник, тој мора да јаде на време!

Грета: Баш ми е гајле!

Бабата (Џ се заканува со џоказалец): Слушај, ти, Краста е благочестив и сериозен човек и се обложувам дека пред него стои голема иднина! Ах, тој е најубаво облечениот човек кој живеел во нашата куќа! Погледни го само, црн левис, црна ролка, адидас патики, а мустаќите, Боже мој. Вистински Клерк Гебл!

Грета: Тој е смрдлив и лош вештер!

Бабата (Со гланка џ џи џокрива усниџе): Не сакам веќе никогаш тоа да го чујам! Тој човек едноставно треба да биде обожуван! Верувам дека еден ден ќе биде некој и нешто во шоу-бизнисот! Убедена сум дека ќе стане пејач и ќе продаде милиони плочи!

Грета: Јас никогаш не сум го чула да пее! Тој ги уби сите кучиња во маалото! Тој го уби мојот Џеки!

Бабата: Тоа му беше паметно, Џеки и онака беше дртав! Биди жива и ќе видиш колкави муда тој ќе му покаже на светот! Ајде, однеси ја таа проклета супа во неговата соба и насмевни му се барем еднаш!

Грејта ја зема чинијата и ѝоаѓа кон враќајта.

Бабата: И немој веќе да ми крадеш цигари, ти мала изопачена мивке! Инаку не те водам на „Снежана“!

2. ЕНТ. ДЕН

Грејта со чинијата оди во ходникот. Застанува пред една враќа до која стои канџа за ѓубре. Таа ја расипува суџајта во канџата и ја става чинијата на под. Неколку секунди ѝрисулукува на враќајта ѝа ѓи симнува ѓаќичкиџе и клекнува над чинијата. Наеднаш враќајта се отворва. Се ѝојавува еден средовечен човек облечен во црно со џенки мусџаќи и красџички околу усниџе.

Грета: Ох, г-дин Краста! (Сџанува и си ѓи ѝодиѓа ѓаќичкиџе)

Краста: Види, види, што нашиот хипно-вундеркинд прави со мојата омилена супа. Ти изгледа реши да се пошегуваш со мене. (Гледа во вирчеџо џџо ѝочнува да се шири ѝо ѝодоџ)

Грета: Не, г-дине Краста, јас...

Краста: Драго дете, освести се и оди кон светлото, зашто оној момент кога ќе го здогледаш ќе ги снема и маката и болката и депресијата. Можеби би сакала некој друг да ти го запали светлото, а ти кога ќе ти текне да го згаснеш. Мораш сама да го запалиш. Во тебе се сите одговори и сите разјаснувања.

Грета: Ништо не те разбирам, Краста! Ти си шампион во серење!

Краста: Со оган можеш да се згрееш но и да се испечеш. (Ја фаќа за уво и ја вовлекува внатре во собата)

3. ЕНТ. ДЕН

Собата на Красџа. Има само кревеџи, маса и едно сџолче.

Грета: Пушти ме, ќе врескам!

Красџа ја затворва враќајта со слободнаџа рака.

Краста: Не смееш да врескаш, ти гатче малечко. Сега ќе ти покажам кој ќе те среди.

Грета: Краста, ти си црв и не се плашам од твоите вошливи трикови!

Красџа ја ѝуџџа и од под кревеџоџи извлекува еден куфер. Го отворва куфероџи и вади една сџара ламба. Со ракаџа ја џрие ламбаџа и џаа ѝочнува да чади. Набрѓу чадоџи се вообличува во дух со виолетџово нашминкани очи и карминирани усни, а во уџиџе има ѝо две џркалезни минѓуџи.

Духот: Јас сум духот од оваа ламба и!...

Краста: Не сери!

Духот: Разбирам, господару! Заповедајте!

Краста: Сакам вечерва ова девојче да биде казнето!

Духот: Како, господару мој?!

Краста: Сакам да направиш вечерва таа да се заљуби во Носко!

Духот: А кој е тој Носко?!

Краста: О, глупав створу! Тоа е едно од седумте цуциња кои се пријатели на онаа глупава Снежана! Зар никогаш не те воделе во кино?!

Духот: Не, не знам дали ќе можам, господару! Подобро да ја претворам во прасе или можеби во пиле!

Краста (*Удире со ногаџа во ѓогоџ*): Не, не, не и не! Сакам да се заљуби во Носко инаку ќе те фрлам таму кај што те најдов, во најсмрдливата река близу градот!

Духот (*Исџлашено*): Секако, господару! Вечерва таа ќе се затреска во Носко!

Краста: А сега назад во ламбата!

Духот наеднаш се жуби.

Краста (*Кон Греџа*): И покрај ова што го виде сигурен сум дека сè уште не знаеш кој сум јас, но кога ќе пораснеш верувам дека ќе ти биде јасно. А сега...сега не ти преостанува ништо освен да отидеш во кино, а таму ќе те чека...тој.

Грета: Кој ќе ме чека?

Краста: Како кој? Па Носко. Вечерва ќе се заљубиш во Носко, но тоа воопшто нема да биде обична љубов. Носко ќе направи да те обземе треска, а од утре...од утре ќе бидеш сосема ново девојче. Нема да те препознаат. Ќе нема други девојчиња како тебе.

Грета: Стварно си оригинален! Со овој твој мизерен дух не би можел да завршиш ни трето одделение! Тој би требал да биде прогласен за тапа на годината, а не јас! Овој арапски прдеж не би можел ниту чорапи да исплете, а камоли да ме натера да се заљубам во цуце!

Краста: Што? Не веруваш дека денес на мојот роденден можам да остварам многу свои желби и тоа баш со оваа ламба? (*Со ракаџа ѓ ја ѓокажува враџаџа.*) Тогаш ајде губи се од мојава соба! Треба да се пакувам, си заминувам одовде! Ми се смачи и од вас и од оваа ужасна куќа!

Грета: Разбирам, господару. (*Излежува од собата но за миџ ѓовџорно се враќа*) Ја заборава супата, Краста! Додека се вратам од кино да си ја изел! Хахахаха! (*Повџорно излежува*)

Краста (*Злобно смешкајќи се*): Само ти смеј се, ѓаволче малецко. Само ти смеј се.

4. ЕНТ. ДЕН

Кино сала. Некаде во средината на партерот седат Грета и баба ѝ и јагаат ѓуканки. На екранот се појавува Носко. Грета со дланките ги покрива очите и почнува да се пресе во некаков чуден ритам.

Бабата: Грета, што ти е? Боже мој, Грета! (Станува) Грета! Помош!

Луѓето од соседните редови стануваат. Свеќата во салата се палат. Грета онесвесно се слизнува од седиштето и се стирјуолува на под.

5. ЕНТ. ДЕН

Дневна соба. Прекрасна бринеа облечена само во мидер и брусхалтер седи во фојетата и разговара по телефон. Тоа е Грета. Преку сликата оди на видео: **3. Сейшмери 1995.** Додека зборува девојката се гледа во цебно огледалце и повремено го пазат јазикот во кој има прободено минзуша. Во позадина се слуша „28 МОДЕЛ Т“ од Џејн Каунти.

Грета: Дали ме привлекува уште нешто освен глумата? Секако, Диди. Планирам да оформам панк група, ќе се вика „На журка кај Карлос Иљич“, а јас ќе бидам фронтменот.

Диди (глас во позадина): Што ве возбудува најмногу?

Грета: Бензин, мотори како Харли, особено кога ги возат кршни лепотани со исончана кожа, извалкани со масло и, се разбира, најмногу од сè ме возбудуваат билдерите. Нив ги обожавам. Спрема нив чувствувам некој вид стравопочит. Тие од мене можат да бараат сè што ќе им прдне на памет. Готова сум да бидам сè што ќе посакаат, од Црвенкапа до Носферату.

Диди: Кој е најдобриот совет што ви го дала мајка ви?

Грета: Никогаш не оди на одмор без најмалку една фудбалска екипа заедно со резервните играчи и тренерот.

Диди: Со кого веднаш би легнала во кревет?

Грета: Во последно време само со мојот сакан Лобо. Тој е сето она што една жена може да посака од еден маж. Шампион е во...

Машки глас (од позадина): Грета!

Грета: Сега!... Шампион е во дигање тегови, шампион е во возење мотор, а и апсолвент на молекуларна биологија. Сака циркус и дамнешна желба му е да стане циркуска звезда, како оној Австралијанец што на рамења можел да изнесе коњ до триесет и втората скала. Инаку, Лобо со моторот изведува најразлични акробации. Возеше 39 километри на едно тркало, а исто така може додека вози на едно тркало да пие пиво.

Машки глас (во позадина): Грета!

Грета: Сега, бејби!... Извинете, имате ли уште некое прашање? Брзам.

Диди: Само уште ова, г-ѓице Грета! Ќе има ли нов филм?

Грета: Секако. Но за тоа во некоја друга прилика. Чао.

Ја сѝушиа слушалкаѝа, сѝанува и излеѓува од собаѝа.

6. ЕНТ. ДЕН

Греѝа влеѓува во бањаѝа. Набилган младич седи на рабоѝи на кагаѝа и со четѝкичка за брѝчење си ѝи насаѝунува нозеѝе. Бањаѝа е ѝросѝрана. На сиговиѝе висаѝи женски акѝиови. Греѝа седнува на клозеѝскаѝа шоља, од една чанѝа вади розова ѝерика и ја сѝава на ѝлаваѝа. Радиоѝо е ѝушиѝено. Се слуша раѝавиоѝи ѝлас на ди-ѝејоѝи.

Ди-ѝејот: Сега ќе ги слушнете Фјучр Саунд оф Ландн кои оваа година...

Грета: Овој глас не е за радио, Лобо. *(Се оѓледува во оѓлегалце)* Овој глас единствено може да известува во кои драгстори се продаваат свински паштети.

Лобо: Вчера ми се јави. Ми се пофали, купил нова сачмарка. Среќно момче е тој.

Грета: Ма го знам уште од порано. Се палеше да слуша рокенрол, дедо му му кажал дека од тоа може да постане педер. А сега е ди-ѝеј.

Лобо *(Го сѝава жилеѝоѝи во машинкаѝа.):* Ќе ме избричиш ли?

Грета: Не доаѓа предвид. Утрово се депилирав и ми се смачи од влакна.

Лобо: Баш си педер. *(Се брѝчи)* Да не билдам би сакал да сум влакнест како горила.

Грета: Ти си пострашен од горилите. Кога би те сретнале во ѝунгла веднаш би се искачиле на дрвја од страв.

Лобо: Хаха! А знаеш ли од што најмногу би се запрепастиле?

Грета: Можеби од твоите 14 сантиметри?

Лобо: Не сери, Грета! Ух...се исеков! *(Сѝанува и ѝо заѓледува исеченоѝо месѝо)*

Грета *(Сѝанува од шољаѝа):* Опушти се, Лобо! Зошто си така напнат?! *(Од шкафче вади ханзаѝласѝи, ѝамук и алкохол)* Дај ваму. *(Со ѝамук ѝо брише исеченоѝо месѝо)* Вчера ми вети дека ќе ме водиш да го гледам оној пијанист. И самиот знаеш дека сум откачена по регтајм.

Лобо *(Дува во ранаѝа):* Ох, веќе ти кажав, ми увалија ѝоинт во кој имаше хорс наместо трева. Спиев 15 саата. *(Греѝа му сѝава ханзаѝласѝи)* Ух, у пизду матер!

Грета: Каков билдер си ти кога не можеш без трева? А јас морав заедно со Биби да одам на тој концерт. *(Ја зема машинкаѝа и ѝо брѝчи)*

Лобо: Ме оговаравте ли? Имам впечаток дека таа опасно ме мрази.

Грета: Таа не те мрази само тебе, Лобо. Што може, кутрата, кога не ѝ се дига на машки.

Лобо: Гадно лезбеиште. Што вели за мене?

Грета: Вели дека си вистински денди.

Лобо: Не сери. Знае ли дека редовно се депилирам? Знае ли?

Грета: Ја боли газот што ти се депилираш. Таа сонува да има густы мустаќи и да зграпчи некоја 16-годишна пусличка.

Лобо: Како можеш да се дружиш со неа? Нели ти е страв дека еден ден може да те силува, бејби.

Грета: Што?!

Лобо: Појака е од тебе. Дига тегови, боксира, цогира секојдневно. Може да те легне кога ќе ѝ се посака. Нејќам да те делам со некој друг, особено не со некоја лезбејчуга.

Грета: Па ти ми кажа дека ако те мамам повеќе би сакал тоа да го правам со жена отколку со маж!

Лобо: Се премислив. Ако отидеш со женска тогаш враќање нема. Ја познавам екипата на татко ми: Гоца, Жаки, Трајка и Цоки, кои глумеа лезбејки во еден негов филм, веќе не ни помислуваат на машко копје.

Грета: А можеш ли да ме замислиш како водам љубов со цуце?

Лобо: Знаеш ли дека Биби еднаш ме бутна на рака? Јака е како коњ. Внимавај на неа. Кога сте сами немој да се напиеш.

Грета: О, не! Сто пати сум ти кажала дека те сакам само тебе! Оној што може да подигне 200 кила секогаш ќе го има патот до моето срце! Подобро ќе биде друг пат да внимаваш да не се исечеш!

Лобо: Грета, одамна сакам нешто да те прашам.

Грета завршува со бричењето и повторно седнува на шољата.

Грета: Прашај.

Лобо: Не знам, но кога те гледав во филмот на татко ми, тоа толку ме возбуди (*Гестикულიра со раце*)...мислам, самото гледање некако ме запали. Беше некако поинаква од сè што досега сум гледал. Некако зрачеше со моќ.

Грета: Па?

Лобо: Па сакам да те прашам како е тоа?

Грета: Што како е?

Лобо: Мислам, како е тоа кога пушиш?

Грета: Познавам најмалку стотина мажи кои тоа подобро би ти го објасниле, душо. Ако немаш храброст пробај со краставица или банана.

Лобо: Но, Грета!...Не мислев на тој начин!...Само сакав...

Грета: Кој кур бе со тебе се случува?! Пред две недели украде завеса од супермаркетот! Додека оние мрсни цајкани се иживуваа со мене ти си го дркаше на мојот таван! Утредента во кебапчилницата си влегол маскиран со пиштол и си украде 250 кебапчиња! Повторно

полицајците се курчеа пред мојата врата и ми се закануваа дека ако не те кажам каде си ќе ме набутаат во кумез! А сега сакаш да знаеш како е тоа да пушиш кур! Сакаш ли да си одам?! А?!

Лобо: Ах, не шеќерче! Погрешно ме разбра! Само сакав да ти кажам дека на екранот тоа изгледа феноменално!

Грета *(Се смешка)*: Знам, бејби, знам. Да го заборавиме тоа. Што ќе ми подариш денеска? *(Ситанува од шољата, заситанува зад нејо и му се обесува на врат)*

Лобо: Чекај. *(Брои на прсти)* Во понеделникот те водев на лосос и кавијар. Во вторникот ти подарив 20 грама јамајканска ганца. Некни се возевме со хеликоптер. Вчера, добро вчера бев стониран но не по моја вина, а за денес...

Грета: Да? Што за денес?

Лобо: За денес изборот ти го препуштам тебе.

Грета: Ох, навистина? *(Плеска со дланките)*

Лобо: Денеска со мене можеш да правиш што сакаш.

Грета: Ма немој!

Лобо: Најозбилно. Можеме тука во кадата, на шољата, во спалната...

Грета ја симнува перикајта и му ја ситава на злага.

Грета: Како добро ти стои!

Го зема за рака и бакнувајќи се излежуваат од бањата.

7. ЕНТ. ДЕН

Силна соба. Грета и Лобо се бакнуваат лежејќи на железен кревет. Грета почнува да се кикошти и ѓо оштуркува од себе.

Грета: Каде се лисиците?

Лобо: Под креветот.

Таа слизнува на подот и од под креветот извлекува два пара лисици. Вешто се подиѓнува, скокнува и ѓо ошчекорува.

Грета: На стомак, душичке! *(Лобо послушно се свртува)* Рашири ги нозете! Така! Испружи ги рацете нанапред! *(Му ѓи ситава лисиците и ѓо врзува за шипките на креветот)* Сега си мој, Лобо! Сега си мој!

Лобо: Отсекогаш сум бил твој, бејби!

Грета *(Тресејќи ѓо показалецот)*: Ах, не, не! Никогаш не си бил така мој како сега! Кени!

Враќајќи на силната се оштвара. Влеѓува црнец, цин од метар и го.

Грета: Кени, ова симпатично шупче следниве неколку саата е твое! Не е нешто но за тебе е како порачано!

Лобо: Грета, курво, кој кур е ова! Ако се шегуваш доста беше, ослободи ме!

Грета (*Сџанува од креветот*): Лобо, Кени е студент од Кенија и има слабост спрема билдери со шупчиња бели како снег. Неговиот среќен број е 33, погоди зошто! Ако си добар ќе ти го остави неговиот телефонски број! Во долгите зимски ноќи ќе имаш верен пријател и одличен љубовник!

Лобо: Курво! Одвратна курво! Што ми правиш?!

Грета: Сфати, ова и нема некоја врска со тебе! Твојот избушен чмар всушност ќе биде мој роденденски подарок за твојот сакан татко! Славниот филмски продуцент Еди Краста сигурно ќе се навреди ако ништо не му подарам! Патем, вчера не си бил стониран, ме лажеше! Вчера си бил кај оној транца Тики Ди на журка заедно со другите транци од неговата бранша! Јас умеам да читам туѓи мисли, тоа е она што ти не го знаеш! Сте си ги покажувале и сте си ги мереле! Можам да ти кажам и кому му бил најголем, но вашиот просек е за никаде!

Лобо: Грета, монструме! Ослободи ме, те преколнувам! (*Се џрѓа обидувајќи се да се ослободи*)

Грета (*Кон Кени*): Да му ја симнам ли периката?

Кени: О, не, не. Вака е посладок.

Грета (*Ги облекува фармерките*): Вазелинот е во шкафчето од бањата.

Кени: Нема потреба, Грета, секогаш си носам со себе. (*Ја раскојчува кошулата*.)

Грета (*Ја облекува маицата и ја зема чантата*): Чао, бојс! Се надевам дека ќе уживате! (*Излегува*)

Лобо: Грета! Грета!

Кени (*Го откојчува шлицот*): Стварно можеш на едно тркало и да пиеш пиво?

8. ЕНТ. НОЌ

Во еден голем салон покрај незапалениот камин сега е Еди Красџа и еден младич по име Тики. Красџа има некаде околу 60 години, косата му е намачкана со брилијантин, а мустаќите му се оние исти џебловски како и порано. Носи скапо жолто одело и чевли од алиџаторска кожа. Младичот е екстремно феминизиран и е облечен во црно. Косата му е обоена во портокалово, дискретно нашминканиите очи ги красат вештачки џрепки, а долгите нокти му се светло зелени. Во аголот на карминираниите усни држи долг честерфилд. Веднаш до Красџа стои една огромна жена која со својата појава џотсежува на Кинџ Конџ.

Тики: Еди, сепак сум најсреќен кога одам на фризер. За таа прилика ја облекувам кратката розова бундичка а ла Лајза Минели и оние жолти сомотски панталони. Но штом

ќе излезам надвор сите ме одмеруваат од глава до петици, се качувам во мојот мини морис и тогаш можам да чујам на десетици највулгарни пцости. Моите комшии, главно пропалитети, се љубоморни на мојот единствен лоок. Сепак главното е кога ќе зачекорам во фризерницата. Секогаш е полна со оние лавји торокуши кои се буткаат додека чекаат на ред. Но доволно е на Боби да му намигнам само еднаш и веднаш да добијам место. Еди, пријатели сме добри, а и знае дека не му доаѓам така често. А кога неговите прсти ќе ја допрат мојата коса на оние квачки не им преостанува ништо освен љубоморно да се муртат.

Краста (*Со ѝалец ја гоцира красџичкаџа на долнаџа усна*): На Боби добро му оди работата.

Тики: Да. Секогаш е преполно. Но оној пат ги замрзна сите кога гласно рече како мисли дека сум сајбер-панк верзија на Рудолф Валентино. Таков комплимент не сум добил уште од академијата.

Краста: Ми се допаѓа твојот лак, Тики. Каде го купи?

Тики: Каде и сè друго, во супермаркетот на Тони.

Краста: Љубовта кон зеленото сведочи за твојот истенчен уметнички темперамент. (*Се загледува во врвоџ на својоџ ѝалец измачкан со крв*)

Во салоноџ влеѓува сџарец облечен во црн фрак - Макс. Бидејќи нема нос на џоа месџо носи црн ѝревоз. Тој на масаџа ѝосџавува ѝослужавник со ѝечена мисирка.

Краста: Тики, не обрнувај внимание на Макс. Тој не е крив што жена му мислела дека ја мами со нивната ќерка. Кажи му, Макс, што всушност се случило?

Макс: Ништо особено. Додека спиев со кројачки ножици ми направи кврц. Настапував и во циркус но од таму ме исфрлија кога ме фатија како ја ограбувам циркуската каса.

Красџа и Тики сџанувааџ и ѝреминувааџ на маса. Макс излеѓува.

Краста: Штом ќе видам печена мисирка ми се одземаат нозете и веднаш се губам. (*Околу враџоџ врзува бела крџа со неѓови иницијали*) Напросто не можам да се сопрам. Ќе се напалам ко трудна жена, а после ќе морам да го вознемирувам доктор Џуцу. Но вчера на ручек наполнив гаќи кога во грлото нешто почна да ме дави. Пред таа богата и вкусна софра морав да се исповратам. Дали некогаш тоа ти се случува и тебе, Тики?

Тики: Се разбира, Еди. Јас скоро на секое јадење се давам. Еве има веќе две години како ми е страв да отидам на забар. Доволно е да го почувствувам неговиот прст во мојата уста и веднаш да се исповраќам. (*Вилушкаџа ја забодува во ѝогебело ѝарче месо*)

Краста: Значи тебе во собата 101 ќе те мачат со давење.

Тики: Токму така. Впрочем, се договорив со Драгојла.

Краста: Која Драгојла?

Тики: Старата Драгојла, Еди. Таа е феномен. Со само неколку операции обемот на цицките ѝ изнесува 120 сантиметри. Тоа го нема ни во Холивуд. Инаку, Драгојла треба да игра една од епизодните улоги но има проблеми со мажот ѝ алкохоличар.

Краста: Не ја пушта?

Тики: Не, тој груб човек едноставно ја потценува. И кажал дека ќе биде подобро да го игра Госила во некој хорор, а Драгојла тоа така ја обесхрабрува. Сега е во фаза на размислување и секој момент го очекувам нејзиниот одговор. Се надевам дека нема да ме изневери. Замисли, Еди, со 59 години најстара е во овој бизнис, баба е на 7 внучиња и воопшто не мисли да ја напушти глумата. Многу ѝ се допаѓаат твоите сценарија, а „Гризли Адамс“ е нејзин најомилен филм на сите времиња.

Краста: Во моето ново сценарио имам напишано неколку навистина јаки сцени во кои нејзиното богато искуство ќе дојде до најпотполн израз.

Тики: Тоа се оние сцени со Натаниел и Хелиодор во зоолошка градина?

Краста: Да. Нати и Хели се извонредно дресирани горили и...

Тики: Можам да ти кажам дека токму тие две влакнести бонбончиња се најсаканите галеничиња на Зомби.

Краста: А кој беше Зомби?

Тики: Директорот на зоолошката, Еди. Мој стар пријател, а од неодамна и нешто повеќе. *(Замижува со едно око)*

Краста: Навистина?

Тики: Аааах, да. Сакав оној пат да ти кажам но се надевав дека ќе чуеш од некој друг. *(Го исцрпува ножот на масата)* Оф! Се исеков!

Краста *(Ситанува и му ѓриоѓа):* Стој, Тики, не мрдај! Додека Бети отиде по завој и алкохол дозволи ми да ја погледнам раничката! *(Тики збунето му го доава исечениот ѓрсѝ)* Тики, младо момче, ова се прави вака! *(му го цица ѓрсѝот)*

Тики: Ох, Еди, се однесуваш како Дракула.

Краста *(Си ги оближува усните):* Сè е во ред. Ќе помине како на кутренце. *(Се враќа на своето место и продолжува да јаде)*

Тики *(Превршува со очи):* Ми се лоши кога ќе видам крв.

Краста: Само храбро, се работи за мала раничка.

Тики: Да, Еди, но откако читав во весник за оној случај во Аризона!...

Краста: Што станало во Аризона?

Тики: Неверојатно! Едно момче отварајќи конзерва со малечко ноже си го исекол прстот! За несреќа ножето било рѓосано и добил сепса! За 24 саата бил готов! За само 24 саата!

Краста: Тики, момче, мојот есцајг е од сребро! Купен е во Париз за илјада и двеста ебени долари и како што можеш да видиш воопшто не е рѓосан!

Тики (*Го зазлегува ножоџ со кој се исекол*): Се надевам дека си во право и го молам Бога за тоа!

Бети со неколку џоџези му го завикнува џрџоџ.

Краста: Кажи ми, Тики, дали сестра ти сега е задоволна?

Бети оџвора шише шамџањско и џи џолни чашиџе.

Тики: Сосема. Поминаа три месеци откако нејзиниот маж воопшто не мисли да го пречекори прагот на својата куќа и да излезе надвор.

Краста (*Го ексира џењеџо*): Јас не се шегувам кога се во прашање моите пријатели. Особено кога тоа е Тики Ди, најдобриот млад режисер. Ти кажав дека е доволно да имаме не повеќе од 50 негови пубични влакна за повеќе на тој лигуш да не му се дигне. Сега ни Чичолина не би можела да му помогне. Бети, сипи ни уште!

Тики: Но, Еди, како само ти успеа? Навечер му е страв дури и на балкон да излезе. Чул дека вампирите можеле да летаат па се плаши да не го грабнат.

Краста: Со неколку магични формули кои на сон ми ги има кажано мојот идол и духовен водач Чедо Вампирот можам да направам дури и да затрудни. Впрочем, прашај ја Бети што џ се случи лани. Бети, биди џубезна и раскажи ни!

Бети: Лани бев многу лоша, г-дине Тики. (*Им сиџува шамџањ во чашиџе*)

Тики (*Сиџава циџара в усџа*): И?

Бети: Ги изедов плескавиците на Џо, питбулот, сега покојниот. Господарот ме одведе во дворот и ме претвори во свиња. Бев свиња цела недела.

Краста: Бети, сакаш ли сега да те претворам во твор?

Бети (*Паџа на колена*): Не, не господару! Ве молам! Немојте!

Краста: Тогаш запали му ја цигарата на Тики.

Тики: А тој прашок што му го подметнав во вискито, тоа е нешто извонредно. Спије по 13-14 саата, а кога ќе се разбуди потребно му е саат и пол да излезе од тоалет.

Краста: Медицината денес здружена со добрата воља и желбата да им се помага на страдалниците може да направи сешто. Не го спомнува Тајланд повеќе?

Тики: Ох, не. Вели дека повеќе никогаш нема да стапне таму. Убеден е дека е жртва на некој тамошен волшебник кој му ја продал ќерка си за само 10 долари. Тој и не сонува дека овдешните сили на доброто со танталовски маки успеаја да го повратат кон патот на светлината. Сепак, да не беше Грета сè ќе беше многу потешко.

Краста: Да, твојот зет се заљуби во неа уште на први кревет.

Тики: Доволно беше таа да посака тој да почне да се бави со боди билдинг за да се избричи целиот. Еди, колку се убави билдерите со оние нивни мазни тела без едно единствено влакно. (Замижува)

Во тој момент Крестиа почнува да се жужи. Од неговата полна уста излегуваат ситни парчиња месо. Одзади му приоѓа Беџи и со гланка го удира по грб. Крестиа ја исплукува храната на маса. Набрзу се созема.

Краста: Сè е ОК! Не се вознемирувај, Тики! (Ситнува) Дојди со мене надвор во дворот, сакам нешто да ти покажам!

9. ЕКСТЕРИЕР. НОЌ

Крестиа и Тики поминуваат низ некакви жмушки во дворот. Доаѓаат пред една малечка куќа и влегуваат во неа.

10. ЕНТ. НОЌ

Внатре просторијата е преградена на половина со беџонска ограда. На подот, зад оградата лежат три прасиња. Едното прасе е обележано со буквата Ц, друго со К, а трето со Б.

Краста: Ова се моите галеничиња.

Тики: Ох, што се слатки! (Плеска со гланки) Ги обожавам прасињата!

Краста (Со прстои покажува на првото прасе): Дозволи ми најпрвин да ти го претставам Цики. Релативно културно селаче со монструозна амбиција да стане газда и да ме истисне од бизнисот. Носеше скапи одела и возеше добри коли. Жените ги опиваше па ги искористуваше. Тој им е водач на овие двајца.

Тики: Ох, сладок е! Ќе ми дозволиш ли да го погалам, Еди?

Краста: Подобро немој, може да те касне. Оваа до него е Кристина. Кристина беше а и се уште е негова курва. Таа кон мене се однесуваше како Конан Варваринот и беше убедена дека е нова Лиз Тејлор. Каква заблуда, Тики. Додека не ја претворив во прасе не можеше да сфати дека не вреди колку ни еден мој прдеж. Заслужува единствено да ми го испуши, но мразам секс со прасиња. Штета, сега на стари години ми е сладок како еурокрем.

Тики: Кристи е супер! Колку слатка муцка има! (ѝ се внесува в лице) Гили, гили, гили, гили!

Краста: А овој третиот е Беки.

Тики: Беки, кој ја играше главната улога во?...

Краста: Да, да. Баш тој Беки кој во филмовите глумеше хоштаплери, што впрочем и не му беше тешко зашто и самиот беше таков. Токму тој Беки кој во еден петпаречки таблоид ме нарече „шугле“. Ех, Беки, Беки, како се заеба.

Тики: А велиш Цики и Кристина се уште?...

Краста: Да, да. По неколку пати на ден.

Тики: А Беки?

Краста: Не смее од Цики. Тој сега она го прави можеби само со мувите. Но како човек беше специјалист за силување по женски клозети. Кога ќе го видеа на некоја журка жените се плашеа да одат во ве-це. Единствено ако некоја не беше во друштво на боксер или борац. И само дуваше цоинти. Велеше дека тоа го ослободува од невозможниот ритам на модерното време. Пизда! Кој ритам удираше тој? Не излегуваше од својот базен 24 саата дневно. Беки, *(Од цебоџи вади замоџан цоинџи)* ќе дувнеме ли по една?

Тики му ѝали, а џоџоа се наведнува, зема едно каменче и џо џаџа Беки.

Тики: Мислам дека е најодвратен! *(Беки џоџоден силно џрокнува и оџрчува во аџолоџи)* Што ќе правиш со нив?

Краста: А што можам? Ќе го чекам Божик, а испеченото месо ќе им го подарам на сирачињата од домот. Само страв ми е.

Тики: Зошто?

Краста: Сè си мислам дека како луѓе имаа некаква заразна болест. Оваа тројка е стара оргијашка екипа, и самиот знаеш. Нон-стоп се акаа по журки. Најчудно е што како поминува времето и како сум повеќе со нив ми се чини дека ги засакав. Ќе ми биде тешко без нив но што можам? *(Ги шири рацеџе)* Туку, ѝ плати ли на Грета?

Тики: Но јас не можам да ѝ платам, Еди! Трошоците го надминаа буџетот, и самиот знаеш! Дали ти ќе ѝ платиш?

Краста: Грета перфектно ја одигра улогата, просто блескаше, но како да ѝ платам?

Тики: Извини, Еди, но ти си продуцент на филмот, а познато е дека лежиш на милиони.

Краста: Можеби, но колку што знам и твојот татко, градоначалникот, лежи на милиони.

Тики: Но таа има договор со тебе.

Краста: Секако, но што се однесува до Грета, си мислам во себе, Грета, кој те ебе! Треба да биде среќна пресреќна што воопшто играше во едно такво ремек дело каков што е нашиот филм! Ова ѝ е прв филм, ако и во следниот биде така добра е тогаш ќе можеме да зборуваме за некаков хонорар!

Тики: Во право си, Еди! Кој ја ебе!

Во тој момент во џебој на сакој на Крстиа засвонува неговото мобилен телефон.

Крста (Го вади телефонот од џеб и го вклучува): Да?...О, д-ре Џуцу, тоа сте вие! Па како сте?...Што?!...Како?! Мојот Лобо?! (Се фаќа за џлава)

11. ЕНТ. НОЌ

Дневна соба. Во една искинаша фошеља седи едно ѓроќелаво џуце. Тоа во рацете гржи шешрајка. До него стојат двајца малолетници. На неколку чекори од нив стои шрешиот малолетник. Тој има сурова физиономија. Во рацете грчи мермерно шойче, а шлицот му е ошкочан.

Џуцето: Да читам ли уште, Курто?

Курто го отвара фрижидерот.

Курто: Ајде, читај!

Џуцето (чиша): Бешиката ми беше раскината. Мочав 20 пати дневно и мислев дека ќе завршам во лудница.

Курто: Тоа ти е добра идеја. (Со рака му дава знак да ѓродолжи)

Џуцето: Но откако го запознав доктор Шварц, денес мој голем пријател, мочам како и сите нормални луѓе. Со девојките не одеше никако. Често ги гледав и се уште ги гледам тие нозе, газови и убави глави и си зборувам себе си: Дики, тие нозе, газови и глави не се за тебе. Затоа ја свртувам главата на страна и одам гледајќи во земјата.

Бојси се смеат држејќи се за стомак.

Курто: Еве, Бојс, чувте каква литература пишува овој фраер тука! Тој мисли дека неког ќе го интересира колку пати моча на ден! Тој мисли дека некој ќе го чита ова срање! Погледни ме, Дики! Гледаш херој! Ретко кој во животот има шанса да види и запознае ваков херој како мене! Од малкуте среќници во овој град Господ те избрал тебе! Имам само 14 години, а веќе сум висок 185! (Од фрижидерот вади шише до ѓола најолнешо со млеко) За само 3-4 години ќе имам повеќе од два метра! А ти, Дики, имаш 30 години, висок си 124 сантиметри и многумина мислат дека те згмечил лифт! Личиш на оние подрумски стаорци кои се закануваат да загосподарат со градот! (Со забише го отвара шишето) Знаеш ли дека ова е првпат да мочам во твоето млеко?! (Моча во шишето) Се надевам дека не и последен! Има веќе три години како мочам во шишиња! Пиво, млеко или кисела вода, не одбирам! Но првиот пат беше најубаво! Татко ми ми купи компјутер, од мене сакаше да направи научник! Но кој кур ќе ми е компјутер?! И без компјутер сум цар во овој дел од градот! Така ли е, Бојс?!

Бојс (Во еден џлас): ТИ СИ НАШИОТ ЦАР, КУРТО! НИЕ СМЕ ТВОЈА ВЕРНА ВОЈСКА!

Курто (*Најолнејшошо шише зо сџава на масаџа ѓред Дики*): Зоки, вечерва сакам да ѝ го збиберам на твојата нова девојка Габриела! Мислам дека цицките ѝ се наполнети со динамит! Вечерва на полноќ доведи ја во шупата! Обожавам крави!

Зоки: Како што ќе наредиш, Курто!

Курто: Видиш, Дики, кој е цар! А татко ми сакаше да станам глупав научник! Тој повеќе не пие млеко, а во последно време и не е добар со здравјето откако со ова (*џо љодиџа џојчеџо*) му направив дупка во главата! Дики, сакаш ли со овој мермер да ти направам дупка во главата?! А потоа ќе те заковам за твојот валкан под и на таа твоја дупка ќе играме џамлии!

Дики: Извини, Курто, но јас...

Курто (*Засџанува ѓред неџо и џо фаќа за мускули*): Си омлитавел. Не дигаш тегови, не играш фудбал, ниту кошарка. Знаеш само да пишуваш глупави раскази кои ниту на мојата учителка не ѝ се допаѓаат!

Дики: Но, Курто, види...

Курто: Од соседната зграда те виделе како навечер си облекувал брусхалтер и женски гаќички. Тоа и не ме чуди толку. Знаете ли, Бојс, што најмногу ме чуди?! Ќе ви кажам: ме чуди само каде ги купил и кој му ги продал тие гаќи и брусхалтер! Толку си глупав што си заборавил да ги спуштиш ролетните на прозорецот!

Дики: Тоа е лага, Курто! Тоа не сум јас!

Курто: Не ме дркај! Чичко Ѓоко те гледал од неговиот стан со двоглед! Тој е врзан за инвалидска количка и си нема друга забава! А и која е таа забава да го гледа Дики како се претвора во курва! Бојс, знаете ли што е Дики?!

Бојс (*Во еден џлас*): НЕ!

Курто: Тој е кикирики курва!

Сиџе се држаџџ за сџомак од смеење.

Курто: Ако случајно до утре не го напишеш мојот состав по македонски или ако на учителката не ѝ се допадне ќе те натерам ова што е во шишето да го испиеш! И тоа на екс! Не сакам пак да го повторувам одделението! Разбра?!

Дики: Да, Курто.

Курто: Што „да“?!

Дики: Разбрав, но вечерва имам состанок. Не знам дали ќе стигнам да го напишам.

Курто: Слушај, Дики! Ти си добар пикавец, иако не ги сакам пикавците толку многу! Но можеби еден ден ќе ми се дигне на тебе! Во животот не сум дупел никогаш ништо под метар и 60! А каков состанок имаш?!

Грета (*Сџоу на враџа*): Каква е оваа бедна глетка?

Таа е облечена во мини, носи зелени хулахојки и најпадно е нашминкана.

Курто (Се врши): Која си ТИ, пичко?!

Грета: Јас сум Софија од Соломоновите мудри изреки, а зошто вие, деца, немате заби?

Курто: Види, види, принцеза! Имаме ние и долари, ако добро пушиш можеби и ќе се спријателиме! Долу во дворот има една супер шупа, никој нема да ни пречи! Исплази го јазикот да ти го видам!

Грета: Ѓаволчиња малецки, колку ве сакам! (Ги ѓружа рацеите кон бандиите; Жилаи на челои и набабрува) ГЛЕДАЈТЕ МЕ! ГЛЕДАЈТЕ МЕ! ГЛЕДАЈТЕ МЕ ПРАВО В ОЧИ! (Сиите тројца заспануваат како скаменеи) ВИЕ СТЕ МОИ И ЈАС ВЕ САКАМ!

Сите тројца во еден глас: И НИЕ ТЕ САКАМЕ!

Грета: СОБЛЕЧЕТЕ ГИ ПАНТАЛОНИТЕ! (Почнуваат да се соблекуваат) А СЕГА, ТИ ГЛАВЧО, СПУШТИ СЕ НА КОЛЕНА И ИСПУШИ МУ ГО НА ТВОЈОТ ВЕРЕН ПРИЈАТЕЛ!

Курто се сјуши на колена и ѓочнува на Зоки да му го шмука.

Грета: Јас и ова симпатично момче (ѓокажува на Дики) сакаме да видиме нешто забавно! Не одам во театар, таму е така досадно! Мислам дека вие, Бојс, сте многу добри глумци! Ајде, Курто, рашири ја таа твоја голема уста! (Кон Дики) Види само какви усни има, како да го касале пчели! А му го чу ли гласот? Како да држи врел компир в уста! Леле колку се грди! (Од чаншаи вади циѓара) Дики, ако не ти се допаѓаат игрите на овие злобни дечиња можеме да ги исфрлиме од тука! Не верувам дека дошле на твој повик!

Дики: Секако, г-ѓице. Мислам дека и ова е премногу.

Грета: Премногу? Ах, не, не, си згрешил. Овие деца заслужуваат да бидат казнети многу построго! Но ако не ти се допаѓа ова шоу се согласувам да ги избркаме! (ѓошћукнува со ѓрсиие) Стани, Курто! Ајде, Бојс, облекувајте се и гитла! Сакам да останам сама со својот принц!

Бандиите ги закојчуваат ѓаншалониите и ѓрчајки излеѓуваат од сћанои.

Дики: А која сте вие?

Грета: Како која? Ти не ли си Дики, осамено момче кое бара широкограда девојка со топол поглед и благ глас?

Дики: Изгледа дека јас сум тој.

Грета: А јас сум Грета.

Дики: Која Грета?

Грета: Па нели даде оглас во НАФТАЛИН? Синоќа се чувме по телефон.

Дики (Се удира ѓо чело): Ох, да! Како да не! Се извинувам, овие од пред малку ме сматија?

Грета во отворениот фрижидер здогледува шише војка. Го зема шишењо и го затвора фрижидерој.

Грета: Дрмни малку, ова ќе те освежи.

Дики: Не. Курто и неговите Бојси се мои стари пријатели, веќе свикнав на нив.

Грета: Сакам деликвенти, но овие од пред малку се жални. Никаков стил, никакви фаџи. Мора да слушаат народњаци и да сонуваат за оние сељанчури со огромни газишта од телевизијата. Порано деликвентите не беа такви. Слушаа рокенрол и не мачеа малецки луѓе.

Дики: Фала ти, Грета. Ова нема да ти го заборавам. Но...

Грета: Што е, Дики? Кажу веднаш!

Дики: Па, мислам...можеби не требаше да го сториш ова...сега сме заедно, но утре... веќе утре тие ќе се вратат и можат навистина лесно да ме натераат да им го...знаеш и самата.

Грета: О, не, Дики. Ќе ти зазвучи чудно, но убедена сум дека и утре јас и ти ќе бидеме заедно. Веднаш штоту тебе видов знаев дека јас и ти...но сега и не е важно.

Дики: Грета, ќе ти признаам, сето ова ме збунува.

Грета (*Му го сфава покажалецој во усџа*): Нејќам веќе да те слушам! Единствено што вечерва од тебе очекувам е да се однесуваш како џентлмен, а другото препушти ми го мене! Одиме!

Дики (*Станува од фошеља*): Каде?

Грета: Па претпоставувам дека сакаш да ме одведеш некаде на вечера! Веќе е 7!
(*Погледнува кон ѕидниот часовник*)

Дики: Да, да, да! Одиме!

12. ЕКСТ. НОЌ

Грета и Дики излегуваат од зграда. Од прозорецој на првиот кај ги посмајра една сџара жена со сега коса. Таа гржи џиџара в усџа.

Жената: Добро бе, Дики, кога ќе се жениш?! Кога сега би имал деца нема да знаат каков си бил кога си имал коса!

Грета: Чека на маж ти да му помине година па тебе ќе те земе!

Жената се шрѓнува од прозорецој.

Дики: Грета, но од каде знаеш дека г-ѓа Пиџиќ е вдовица?

Грета: Знаам јас многу работи, Дики!

13. ЕНТ. НОЌ

Красџа, Тики и Бети се наоѓаат во ординацијата на доктор Џуџу.

Д-р Џуџу: Видовте и сами. Заздравувањето ќе биде тешко но да се надеваме на најдоброто.

Красџа: Уште сабајлево кога со цигара си ја изгорев веѓата знаев дека нешто глупаво ќе се случи! Дозна ли кој е тој?

Д-р Џуџу: Еди, изгледа дека син ти се сретнал со фамозниот Лонг Донг Силвер!

Красџа: Но тој умре пред неколку години!

Д-р Џуџу: Знаам, знаам, се шегувам. Но случајов е многу чуден. Пред да заспије Лобо успеа да промрмори дека тој цган личел на црниот Фреди Кригер, но овој наместо ножеви на прстите имал курови! Просто како да го средил торпедо! Торпедо кој со лисици му ги врзал рацете за кревет!

Красџа: Но како е можно некакво црнциште да го совлада мојот Лобо?! Лобо е билдерски шампион! Може да подигне 200 кила и повеќе како од шега!

Тики: Тоа е точно. Еднаш го посматрав во вежбална. 5 минути држеше тег од 150 кила и за тоа време изрецитира цела сцена од Хамлет. Го обожаваше Шекспир.

Бети: Веројатно се уште го обожава.

Д-р Џуџу: Не верувам дека во овој момент мисли на Шекспир. Попрво би кажал дека сега сонува за пластичниот Бамби со кој си играл како малечок. Го напумпавме со морфиум и едно два-три дена не ќе биде во состојба да зборува. Само да знаеш, Еди, извадивме пола литар бела леплива маса од него. Зар не си чул досега за некој таков? Ти треба да ги знаеш луѓето од твојата бранша.

Красџа: Во моите филмови никогаш не сум работел со црнциште. Ги мразам тие орангутани! После ова ги мразам уште повеќе! Ќе ме натераат Африка да ја посипам со бензин, а ќе ми биде доволно само едно усрано чкорче кибрит, Џуџу! Само едно единствено чкорче усран кибрит!

Тики: Мислам дека знам кој го подгреал сето ова.

Красџа: Кој, Тики? Како син те молам, кажи кој?!

Тики: Кој беше последнава недела постојано со него? Кого го возеше со хеликоптер? Кому му подаруваше најквалитетна јамајканска ганџа? Најмил мој, Еди, не знам дали е потребно да ти го кажам нејзиното име?

Красџа (*Гледа угоре и ја подиѓа шуџаниџата*): Ах, Грета, курво над курвите! Усрано издркано копиле! Ќе те натерам да си ги проголташ цревата од твојата валкана утроба! (*Кон Бети*) Оди во нејзиниот стан и доведи ми ја дома! Само пази да не оставиш никакви траги!

Бети: Разбирам, господару! (Заминува)

Тики: Ах, кутриот Лобо. Дали ќе може после ова да му се врати на дигањето?

Краста: Тики, ти дојди со мене. Ќе те водам кај Чедо, во овој момент неговото присуство ми е неопходно!

Тики: Чедо мора да е многу тажен денеска.

14. ЕНТ. НОЌ

Тики и Краста се во неговата семејна гробница. Стојат пред еден црн мртвовечки сандак на кој лежи букет цвеќе. Во аголот е смешен музички столб. Краста од џебот вади касета и ја пушта. Се слуша Јим ин хеавен од Ирвин Берлин, ѝе Фред Астер.

Краста: Ова е музика, Тики. Чедо Вампирот беше вљубен во музиката на Ирвин Берлин, а степенуваше исто така генијално како и Фред Астер. А како и нема кога земаше приватни часови по танц од најдобрите степ мајстори во Чикаго.

Тики: Чедо бил во Чикаго?

Краста: За тоа можат да се напишат неколку дебели томови. Да живееш во негово време јас ќе бев неговата Џинџер Роџерс, ќе бевме најдобриот танц пар на светот. Многу ми е жал што не смеам да го отворам сандакот за да ги видиш неговите коски. Тоа е дозволено само еднаш, на мојот роденден, значи за нешто повеќе од 24 саата.

Тики: Разбирам, но како само успеа да го купиш? Досега не бев чул за тоа дека и мртвците се продаваат.

Краста: Пред сè Чедо не е обичен мртвец. Еднаш годишно со допирот на неговите проколнати мошти се здобивам со невидена снага. Таа снага не може да се мери со ништо на оваа планета. Тики, Чедо е мојата најголема љубов. Тој ме научи да правам чуда. Откако му свирнаа глогов кол во срце неговиот дух и понатаму телепатски комуницира со мене. Можеби ќе ти зазвучи чудно, но тој е насекаде каде сум и јас. Можам да ги урна зградите во центарот, да ги натерам луѓето да си ги изгрицкаат ноктите, а потоа и самите прсти. Можам жените да ги натерам да се заљубуваат во кучиња, а мажите во сибирски мачки и тоа сè со помош на Чедо. Кога чув дека веќе не е жив плачев три дена и три ноќи. Го убија баш таа ноќ кога тој одлучи да ме преведе во светот на вампирите. Останатото многумина го знаат подобро од мене. Станав познат, се стекнав со слава и не ми беше тешко со неколку илјади да ги поткупам гробарите да го откопаат и пренесат тука.

Тики: А ако јас го допрам Чедо, дали ќе можам да правам чуда?

Краста: Не, Тики, не ни помислувај на тоа! Јас сум избраниот. Од сите смртници Чедо ме одбра само мене! Ако го допре некој друг може да добие сида!

Тики: А вистина ли е, како што зборуваат, дека имаш волшебна ламба?

Краста (*Ја ќе ребе красџичкаџа на долнаџа усна*): Глупости! Тоа го има само во бајките! Не знам само кој ги шири тие невинџини? Сѐ што имам е плод на долгогодишно самоусовршување и макотрпна работа!

Тики: Но зошто сакаш да си вампир?

Краста: Вампирите се чуден сој. Ја имам таа желба уште од дете, да се претворам во волк, или лилјак и крв! Крвта ме возбудува! (*Го фаќа за ракаџа. Тики џо џледа исплашено.*) Не се плаши, Тики! И јас и ти се уште не сме спремни! Туку, кажи ми нешто повеќе за Грета! Од каде се створи таа во нашиов бизнис? Додека не ја доби улогата не бев чул за неа.

Тики: Грета, Грета! Го мразам тоа име! Како само го мразам тоа име! Дојде на аудицијата и, признавам, беше неверојатна! Но она што се случуваше за време на снимањето беше хаварија! Не сакаше да ги повторува сцените, ми ја крадеше шминката и ме навредуваше! Еднаш дури и ми тресна шлаканица! Снимателот го удри со пивско шише по глава! Таа е скандалозна дивјакуша! Тоа не е женска, тоа е Сид Вишоус! Сите ѝ се плашевме! Особено од нејзиниот парфем!

Краста: Каков парфем?

Тики: Не ли си забележал? Француски, кој мириса на женскиот орган!

Краста (*Се мурџи*): Ох, тоа мора да е грозно. Морам да ја казнам. Досега никому не му текнало така да се пошегува со големиот Еди Краста. Но во последно време почнав да забележувам некакви малерозни знаци.

Тики: Какви знаци?

Краста: Многу чудно, Во кафето неколку пати наоѓам масен гној од акни, во пивото пепел од цигари, а во јадењето некакви влакна. Го камшикував Макс, но увидов дека не е тој. Бети, пак, премногу е уплашена за такво нешто. (*Неѓовиоџи џелефон засвонува*) Да? Да, јас сум Еди!...О, не, г-дине Морковиќ, не можам да најдам некој што ќе личи на Мики Руни за таа улога!...Да, да, сценариото е готово!...Започнуваме за неколку дена! Тоа ќе биде неверојатен филм!...Се надевам дека вие и вашето друштво ќе уживате!...Да, во секој миг од филмот!...Само вие пратете ги парите и ќе го имате најперверзниот Волт Дизни кој досега е снимен! ОК?! Чао!

Тики (*Од џебоџи вади џоинџи*): Ќе дувнеме една?

Краста: Тебе не би можел никогаш да те одбијам. (*Го зема џоинџиоџи. Тики му џали*)

Тики: Еди, кого уште би сакал да го имаш во твојата семејна гробница?

Краста: Не знам, Можеби Мерилин Монро, или, пак, татко ти.

Тики: Но тој е се уште жив!

Краста: Баш затоа. Кога би го заклучил овде мислам дека за кратко време одлично би се сложувал со Чедо. Тики бој, нѐ чека голема работа, а јас најпрвин морам да ја средам

онаа курвештија. Морам тоа да го сторам инаку не ќе можам мирно да размислувам за ништо околу снимањето. Се надевам дека за нешто повеќе од 24 саата ќе ја средам како никој досега. За само нешто повеќе од 24 саата.

Тики: Екипата има подготвено специјален програм по повод твојот роденден. Тоа ќе биде изненадување дури и за тебе.

Излежуваат надвор.

15. ЕКСТ. НОЌ

Пред една куќичка на влезот од гробиштата стојат Кроста, Тики и еден младич - гробар.

Кроста (*На гробарот му дава цигара*): Земи од овие, димот им е како нековано сребро.

Гробарот (*Ја зема цигарата*): О, фала, г-дине Кроста.

Кроста (*Му ѝали*): Како оди?

Гробарот: Никогаш не било толку лошо како последниве неколку дена.

Кроста: Ми треба нешто свежо.

Гробарот: Најсвежа ми е една 82-годишна старица од пред три дена.

Кроста: Од што?

Гробарот: Нема да поверувате, од оувердоуз.

Кроста: Како?

Гробарот: Баш така. Внук ѝ наркоман дома на масата оставил три замотани цоинта од хорс. Таа мислела дека се обични цигари. Била страстен пушач, а тој ден немала цигари.

Кроста (*Кон Тики*): Ова е чудесно. Сцената со секс на гробиштата има да ги збудали Морковиќ и компанијата. (*Кон гробарот*) За задутре навечер сакам да ја ископаш. Но пази, не сакам некој да те види. (*Во рацете му ѝоштупа бела коверта*)

Гробарот: Нема проблем, г-дине Кроста. Сè ќе биде ОК.

Кроста: Тики, најде ли кој ќе скока на бабата?

Тики: Најдов двајца клошари. Ќе нè чинат само 200 марки, колку за два грама.

Кроста: Перфектно, перфектно! (*Го ѝоштукнува ѝо рамо*) Тики, ти овој сив свет го боиш во розово!

Одиде до колатата (Ауди) на Кроста, се качуваат и си заминуваат.

16. ЕНТ. НОЌ

Во една ѝицирија Дики седи сам. Сè е ѝолно. На груѓата страна од салатата се оштвора враќањата и се ѝојавува Грејта. Таа има скиселен израз на лицејто. Сегнува насртот Дики.

Дики: Грета, со што всушност се занимаваш? (*Пали цигара*)

Грета: Бев продавачка во драгстор, а после работев во видеотека. *(Во усџа сџава масџика)*

Дики: Премногу си убава. Мора машките да се тепаат за тебе.

Грета: Не е баш така како што мислиш. Не излегувам со било кој. Мојот дечко треба да биде нешто посебно.

Дики: На пример?

Грета: Да има мозок. Мојот дечко треба да биде извонредно интелегентен, да чита и воопшто да биде образован. Сигурно нема да се мавтам со некој кој цела вечер ќе ми објаснува колку делови имал моторот на фолксваген. Она што посебно ме привлече во твојот оглас е тоа што истакна дека ја сакаш епохата на романтизмот. Естетиката на ужасот отсекогаш ме скокоткало.

Дики: Навистина?

Грета: Сосема. Мислам дека совршено знам со кого имам работа. Во твојот оглас имаше некоја дива поезија.

Доаѓа келнероџ и на масаџа сџава две кафиња. Грета оџџива од кафеџо и веднаш џо исџлукува назад во шољаџа.

Грета: Поодвратно кафе во живот не сум пиела! *(Од шољата извлекува влакно)* Како да е од куче! *(Го џледа внимателно)* Оние рунтави џукели полни со болви! Нема веќе пристојни места во овој град!

Дики: Никогаш веќе нема да стапнам во оваа дупка. Келнерите се ужасни, а оној со очилата во џошот не симнува поглед од нас. *(Покажува кон џиџоџ од џошоџ)* Чувствувам дека сака да ме истепа. Личи на сериски убиец.

Грета *(Се врџи и за миџ џо џоџледнува џиџоџ со сончаниџе очила.):* Не биди параноичен, Дики. Можеби услугата им е за никаде но многумина немаат муда да те истепаат кога тоа ќе им се посака. А кој е газда на овој клозет?

Дики: Среќко. Гнасен тип и велат двократен убиец.

Грета: Стварно? Мора да е возбудливо во негово друштво.

Дики *(Ја наведнува џлаваџа):* Кути, ене го доаѓа.

Пред нив засџанува оџромен човек со мусџаќи и лузни на лицеџо. Во рацеџе држи куџ клучеви и џи врџи околу џрсџоџ. Тој без џрашање седнува со нив.

Среќко: Извинете што ви пречам, но најпрвин да ви се претставам, јас сум Среќко, газдата на оваа прекрасна пицерија. *(Грета џали џиџара)* Гледам како оној тип со темни очила внимателно ве гледа. Веднаш ќе ви кажам, тоа е мојот бодигард. Но тоа ли е бодигард? Можете да го натерате да ви бацува нозе кога ќе ви прдне на памет. Сега да го пратите по цигари, не само што ќе ги донесе туку и кусурот ќе ви го врати до последен денар, ха! Уште вечерва ќе му дам отказ!

Грета: Ох, па тој мора да е некое воспитано момче.

Срејќо: Ма тој не е ни за кур. *(Кон Дики)* Туку, ти малечок да не го играше оној сликарот... *(Прстиош ѓо сѝава на слејоочница)* Како се викаше?...Да, Тулуз Лотрек. Да не го играше Тулуз Лотрек во „Мулен Руж“?

Дики: Не, г-дине, никогаш не сум настапувал на филм.

Срејќо: Штета. *(Кон Грејша)* А ти, лепотице, нешто си ми позната. Знаеш, веднаш ќе ти кажам, многу ми личиш на мојата бивша девојка од Београд! Ух, таа беше незаситна! Не можете да си замислите што сè ми правеше! Ќе седнам да појадувам, а таа ми го пуши, појадувам - ја ебам до ручек, ручам - ја ебам до вечера! 27 дена така! Во пижами избегав на железничка и ја чурнав дома! А ова син ли ти е?

Грета: Не. Ова е мојот пријател Дики.

Срејќо *(Со дланка ѓо удира ѝо рамо):* О, Дики! Па тоа по нашински е Ѓоко! Па, Дики, колкав е твојот Дики?! Хахаха! *(Кон Грејша)* А ти, да не си глумела во некој филм?

Грета: Да, глумев во филмот на Тики Ди „Кој го избеа Гризли Адамс“. Си го гледал ли?

Срејќо *(Се лујка ѝо ѓлава):* Еј, па да! Значи ти си таа фамозна Грета?! Некни го гледав со другарите! Ти беше онаа што се справи со четворица на оној таван во вилата! Ха, неверојатно! Кога ќе им кажам дека те сретнав ќе кажат дека се просерувам! Но светот е мал, нели, Дики?! *(Го чукнува ѝо рамо)* Си го гледал ли филмот?!

Дики: Не, Г-дине Срејќо.

Срејќо: Види, тој Гризли Адамс е нешто слично како и јас, значи бизнисмен! Но заебан човек! Многу заебан! Ја има онаа ствар од пола метар! Сите оние кои се обидоа да го заебат во бизнисот ги млатеше со неговиот питон! Доволен беше само еден удар, Дики, и да отпатуваш на оној свет! Грозен тип, но мислам дека има некоја сличност помеѓу него и тебе, Дики!

Дики: Навистина?

Срејќо: Тоа сакав да ти го кажам. Кога неговиот питон би го сошиле врз твоето тело тоа би било вистинско чудовиште на доктор Франкенштајн, хахахаха!

Дики се смешка.

Срејќо: Страшен негативец беше тој Гризли Адамс но на крајот Грета со нејзините остри заби му го преполови! Така ли беше, Грета?!

Грета: Токму така, г-дине.

Срејќо: А каде го најде овој Дики? Да не ти ги носи куферите на снимање? Дики, мислам дека ме излажа она за филмот! Се кладам дека сум те гледал во Снежана и седумте цуциња! *(На Грејша ѝ набабрува жилајта на челото)* А како ви се допаѓа мојава пицерија? Предложен сум за награда од општината! Тоа се 10 илјади! Доволно јас и ти, маче, да отпатуваме на некој осамен остров!

Грета: Се уште ги чекаме пиците што ги нарачавме. Г-дине Среќко, во вашиот тоалет забележав некакви чудни инсекти.

Среќко: Какви инсекти?

Грета: Немам појма. Нешто помеѓу муви и оси со по три пара крилја.

Среќко: Три пара крилја?

Грета: Изгледа кога човек ги јаде вашите пици од газот му излегуваат невообичаено гадни нешта. Таква смрдеа има само уште на железничката станица во Бомбај.

Среќко: Би требало да се навредам, но јас сум центлмен и прифаќам критика.

Грета: Тоа и не е некој проблем. Треба само гостите да ги натерате да пуштаат вода и НЛО мувите ќе си заминат на својата планета! А пронајдов и влакно во кафето. Тоа е непростиво.

Среќко: Значи и на готвачката ќе морам да ѝ дадам отказ. Не требаше ич да ја примам, има мустаќи поголеми од моите! А да те прашам уште нешто.

Грета: Повели.

Среќко: Дали навистина му го одгриза на Гризли Адамс?

Грета: А што мислиш ти? Дали би го признала твојот?

Среќко: Па пробај. Горам од желба да те бакнам. Дики, мислам дека ќе го истетовирам нејзиното име на мојот Дики. Само да го видите каков е, не е баш како на Гризли Адамс но ви ветувам обајцата има да го засакате!

(Ѓ ја сџава ракаџа меѓу нозете, со груѓаџа ја фаќа за враџоџи и ја бакнува. Наеднаш џи ококорува очите и ја бутка од себе. Сџанува и џочнува да вриџџи. Од устаџа му шика крв. Греџа сџанува од сџолчето и џоловинаџа од јазикот на Среќко ја исџлукува во чиниџаџа на соседнаџа маса каде шџо сеги една оџмена дама со неџзините две деца. Греџа ја џрабнува чашаџа сок од ракаџа на едноџо дете, оџивва од сокоџи и џечностџа ја исџлукува врз Среќко кој се џревиџкува на џодоџи. Сиџе сџанувааџи. Насџанува врева)

Грета (Сџоџи над Среќко): Слушај, ти, робу на салама и кашкавал! Ако имаш сида повторно ќе се вратам, но тогаш ќе ти набутам бомба во чмарот!

Заедно со Дики исџрчувааџи надвор.

17. ЕКСТ. НОЌ

Греџа и Дики огаџи џо џроџоар. На улицаџа има џолема џужва.

Дики: Не сум знаел дека си филмска ѕвезда.

Грета: Што е, тука е. Сега знаеш, јас сум супер ѕвезда, јас сум ѕвезда над ѕвездите. Но допрва ќе го видиш тоа.

Дики (Засџанува): Грета!

Грета: Кажи, Дики! Кажи сè што ќе посакаш!

Дики: Не знам како, но сакам да те прашам, зошто се мавташ со ваков како мене?!

Грета: Дики, *(Го појалува по глава)* ти си најсимпатичното момче што досега сум го видела. Зошто така мислам тоа е долга приказна. *(Случајно погледнува на сирана и ја здогледува Бети)* Ох, не! Бегај, Дики!

Грета и Дики шрчаат гржејќи се за рака. Бети шрча по нив. Таа е зломазна и дебела и не може да ги ситиже. Грета и Дики наидуваат на такси. Грета ја подижа раката и таксито заситанува. Враќајта се отвара и двајцата влежуваат внатре.

18. ЕНТ. НОЌ

Такси.

Грета *(Кон таксито)*: Бриши одовде!

Таксистот: Важи, љубави, важи!

Тргнуваат.

19. ЕКСТ. НОЌ

Бети зледа како таксито заминува. Во близина здогледува шелефонска зоворница. Доаѓа до зоворницата каде што една девојка разговара по шелефон.

Девојката: Што толку си запнал да ме видиш?! Имаш слика па гледај ме!

Бети ѝ приоѓа на девојката, ја зграичува за враќи и ја фрла на члочки. Девојката успева да се подиже и зайочнува љанично да бежа. Бети со едната рака ја подижа слушалката и ги врти броевите, а со другата од џебот на љалитото вади женски гаќички кои почнува да ги душка.

Бети: Ало, господару!

Краста *(злас во позадина)*: БЕТИ, ТЕ МОЛАМ СИМНИ ГИ ГАЌИЧКИТЕ ОД УСТАТА!

Бети *(џи буйка гаќичките во џебот од љалитото)*: Извини, господару! Ја видов!

Краста *(во позадина)*: САМА ЛИ БЕШЕ!

Бети: Не, со едно џуце! За малку ќе ги фатев но ми избегаа со такси!

20. ЕНТ. НОЌ

Краса и Тики со кола се возат низ зрагот. Краса во едната рака го држи воланот, а во другата шелефонот.

Краста: Какво џуце?! Беше ли кај неа дома?!

Бети *(злас во позадина)*: БЕВ ВО СТАНОТ НО НЕ НАЈДОВ НИШТО НЕЈЗИНО, НИТУ ЕДНО КОНЧЕ! НО ИМАМ НЕШТО!

Краста: Кажувај брзо!

Бети (во позадина): **ЈА ИМАМ АДРЕСАТА НА БАБА И! ПИНОЧЕВА 14!**

Краста: Како?

Бети (во позадина): **ПИНОЧЕВА 14!**

Краста (Го исклучува телефонот): Одлично, Тики, одлично! Грета, цуце, Пиночева 14! Мислам дека знам со кого имам работа! Гатче малечко, сега се сетив на тебе!

Колаџа го менува правецот.

21. ЕНТ. НОЌ

Грета и Дики во таксито.

Дики: Која беше онаа?

Грета (Го бакнува): Дики, мислам дека те сакам. Морам прво тоа да ти го кажам. Но оној кој направи да те засакам ќе морам да го казнам.

Дики: Онаа дебелината? Она буре за гомна?

Грета: Не, Дики. Оној кој сега сака да ме убие е Еди Краста, филмски продуцент и еден од најзлогласните црни магови во земјава.

Дики: Значи мафија?

Грета: Не, ова е далеку пострашно. Овој може целиот град да го претвори во една огромна зоолошка градина.

Дики: Како тоа ќе му успее?

Грета: Сверот има волшебна ламба. За среќа, во таа ламба живее најглупавиот дух на светот. Може да се повика еднаш годишно, на 5 септември, и може да исполни само неколку пеколни желби.

Дики: Какви желби?

Грета: Може да направи да добиеш најмногу 50 илјади, може да претвори човек во животно, а може и да направи кај некого да се појави неприродна страст. Ете, ќе ти направи смртно да се заљубиш во кокошка.

Дики: Ух, заебан бил тој.

Грета: Па тој и направи за тебе да сонувам цел живот. Можеби ќе треба да му бидеш благодарен.

Дики: Значи те имам, кукличке! Но и 50 илјади не се малку! А зошто сака да те убие?

Грета: Сторив нешто што не му се допадна. Не е ни важно. Значи?

Дики: Што значи?

Грета (Го бакнува): Значи, ако за нешто повеќе од 24 саата на тој гад не му ја грабнеме ламбата ќе бидеме магариња.

Диџи (Трџајќи се од нејзинаџа љреџрајќа): Не зезај!

Грета: Не те зезам! Помина полноќ, денес е 4 септември! Знам двајца глумци и една глумица кои сега се прасиња! Ги чува во една куќичка во неговиот двор, а тие од полицијата се водат за исчезнати! Ќе мора да смислиме нешто убиствено!

Диџи: Ќе го убиеме?

Грета: Не, не! За него имам подготвено нешто многу полошо!

Диџи: А зошто таа ламба работи само на петти?

Грета: Тогаш е роденденот на Краста, а тој е нејзин сопственик! Духот се појавува само на роденденот на оној кој го извлекол од дното на реката! Ах, еве сме! (Кон таксистоџи)
Застани! Тука има добар ресторан! Гладна сум!

Излеџувааџи од колаџа.

Таксистот (За себе): Боже, а мене две недели ме држеа во лудница зашто кога дував ја видов тетка ми гола како игра трбушњаџи!

Таксистоџи заминува.

22. ЕКСТ. НОЌ

Красџа и Тики сџојаџи љред враџа на една куќа. Красџа ја оџвара враџаџа и влеџувааџи.

23. ЕНТ. НОЌ

Красџа и Тики се искачувааџи љо дрвени скали. Од собаџа џоре се слуша сџаречки женски џлас.

Бабата (во џозаџина): БИБИ! БИБИ! БИБИ!

Красџа и Тики засџанувааџи љред враџаџа од каде шџо доџира џласоџи. Сџојаџи неколку секунди и влеџувааџи.

24. ЕНТ. НОЌ

Во една соба до кревеџоџи во инвалидска количка сеџи баба џ на Грџа. Таа рамнодушно џи џосмаџра џосџиџе.

Бабата: Кои сте вие? Каде е Биби?

Краста: Многу одамна познавав една Биби. Од неа тројца мои другари заработија пицајзли. Биби беше пијандура.

Бабата: Каково е тоа однесување? Што барате во мојата куќа? Биби!

Краста: Слушај ти, грда и дебела губо! Ако не престанеш да крекаш ќе те вржам за креветот и ќе те исечам како салама! Разбра?!

Бабата: А зошто ти, старецу, целиот си крастав? Изгледаш како некоја жаба да ти се измочала на лицето.

Краста: А ти си ми поубава! Тики, на што ти личи ова гнасно и мувласано бабиште?!

Тики: Како и сите старци, личи на мојот газ штом ќе дрмне литар виски!

Краста: ОК, гледам не си како порано. Да не те треснал камион?

Бабата: Еден гангстер ме удри со мотор.

Краста: А каде е Грета?

Бабата: Кој?

Краста: Кога беше мала имаше и презиме, ми се чини, но го заборавив. Сега се претставува само како Грета и ја бие глас дека е најдобрата пушачка во државата. Знаеш, вештерке, не сум имал време да проверувам, но имам колеги до чие што мислење многу држам. Значи, повторувам уште еднаш, каде е Грета?

Бабата: Не познавам никаква Грета. Мојата покојна баба...

Краста: Ох, замолчи, гадуро! Ја видов пред три дена и изгледаше одлично, проклета да е!

Бабата: Што толку те мачи таа Грета? Јас ја познавам само Биби. Таа прави добро кафе, понекогаш го преблажува но добра девојка е. Ах! (Се фаќа за срце) Така е спарно, не се дише, а овој тапчо запнал за некаква Грета.

Краста (*Од цебоӣ вади шишенце*): Како што гледам ни со срцето не си баш најдобра. (*Од масаӣа до креветоӣа ја зема чашаӣа со вода и течностӣа од шишенцеӣа ја испӣура во неа*) Не сакам кога стари луѓе се мачат. (*Линијаӣа на неговио̄ӣа зовор сџанува ѓодлабока*) Еве, пред само две години и мене ме стрефи инфаркт, и тоа на улица. Никаде не мрдам без оние волшебни нитроглицеринчиња. Замисли да те снајде најлошото на улица, каква срамота е тоа. Јас не знам за поголема. Затоа е најдобро кога тоа ќе те снајде дома, меѓу своите. Околу тебе се познати фаци, а не некакви чудни и грди странци. (*Ѓ ја ѓружа чашаӣа; сџарицаӣа ѓие*) Испиј ја водата, така ќе ти биде полесно. Многу ми е жал, стварно. Не сме се виделе толку години, а веќе од прва се испокаравме. Нејќам луѓето да ме носат во лоши спомени, мислам не е фер. Сакав и цвеќе да ти донесам но не знаев кои цвеќиња најмногу ги сакаш. (*Сџарицаӣа ѓочнува да се зџуши*) Затоа решив да те пратам на еден супер трип. Со ЛСД 25, се разбира. (*Сџарицаӣа ѓочнува да мавӣа со рацеӣе во воздухоӣа борејќи се за воздух*) Тики добро знае што е тоа. Нели, Тики?

Тики: Токму така, Еди.

Бабата: Ккпр...аа! (*Ја испӣушӣа чашаӣа на ѓодоӣа*)

Краста: Не се плаши, со нас патувањето никогаш не е досадно. Знаеш ли зошто Тики никогаш немал лош трип? Секако дека не знаеш, ќе ти кажам: затоа што секогаш

имал добар ебач покрај себе. А од мене подобар ебач на светот не постои. А сега за да те испратиме како што треба Тики ќе ти изрецитира нешто свое. *(Кон Тики)* Маестро, повели!

Тики: Благодарам, Еди. *(ѝ се поклонува на бабаџа и шеаџрално ја подиѓнува ракаџа во воздух)*

Тики: Секогаш сам по паркови се мотам
на мали дечиња бонбончиња им давам
некои од нив веќе не ги видов
белки не заради она што во бонбоните го ставам.

Палачинки им печам, еклери и торти
за таа радост скоро цела плата оди
и тогаш се чувствувам како Иван Грозни
тоа е она што во животот ми годи.

Многу сакам деца кои не одат на школо
сурија мочковци во фотели ми седат
ќе заклучам врата, ќе згаснам светла
и ќе им пуштам филмови да гледаат.

Во тој момент бабаџа умира. Красџа со ракаџа му дава на Тики знак да пресџане.

Краста: Браво, Тики, браво! Ох, изгледа дека таа отпатувала! *(ѝ се внесува в лице)*

Тики: Но како можеше? Не ни дознав како ѝ се допадна мојата поезија. Да си одиме од тука, Еди. Оваа жена не ја сака мојата дива уметност.

Краста: Овде е непроветрено и тесно. Како само некој може да живее во ваква рушевина? Да ја изнесеме во ходникот, таму е посвежо, Тики.

25. ЕНТ. НОЌ

Во ходник Красџа ја буйќа количкаџа со лешоѝ. Засџанува прег оѓлегало. Се оѓлегува мриџејќи џи веѓиџе.

Краста: Мразам огледала!

Количкаџа ја џурнува низ скали.

Краста: А мразам и старци!

26. ЕКСТ. НОЌ

На една клуџа седат младич и девојка. Веднаш до нив е паркирана колаџа на Красџа. Улична свеџилка јасно ја освейќлува сценаџа.

Младичот: Знам, знам дека тоа е мој проблем! Но, Мими, сфати ме, тотално сум немоќен! Можеме тоа да го направиме и тука некаде! Времето е супер! Дожд нема паѓано со месеци!

Мими: Баш затоа и не сакам! Знаеш ли колку ја платив хаљинава?! Но ти си невозможен! Ти си еден од најнеспособните фраери што сум ги имала! У ствари ти не си никаков фраер!

Младичот: Но!...

Мими: Ох, замолчи веќе еднаш, те молам! Мислиш ли дека сум од челик, а? Цела година сум без секс! Со тебе се мавтам еве веќе 5 месеци и труба! Ништо! Сфаќаш ли ти дека ми е потребно?! Потребно ми е повеќе од било кога! Колку повеќе размислувам толку повеќе ми е потребно! Но тоа не сакам да го правам ни на трева ни во некој смрдлив подрум! Разбра ли?! Не сакам на трева! *(Го зграбчува за крајна)*

Младичот: Туку?

Мими: Најди стан!

Младичот: Од каде да најдам стан?!

Мими: Не ме интересира! Сакам тоа да го правам во стан!

Младичот: Но како да најдам стан?! Во две соби живееме петмина! Татко ми имаше два, а мајка ми еден инфаркт! Тие со месеци не излегуваат од станот! Еднаш во годината кога станот беше слободен ти ми кажа дека баш тогаш не ти било до ништо! Јас не знам веќе што да правам со тебе!

Машки глас *(Цеце манијакот во ѝозагуна):* Јас знам што да направам со неа!

Пред ѝарот заспанува еден одвраќен силос во маица и цинс, исприжен на нула.

Младичот: Кој кур си па ти?!

Цеце: Јас сум оној кого таа го чека цела година!

На младичот му удира силен бокс и од задниот џеб вади нож.

Цеце *(Кон Мими):* А ти, пичко, скидај ги гаќите и легнувај на хаубата! *(Со ѝрсито ѝ покажува кон колаџа на Красџа)* Ја имаш таа среќа да ти го цвркне Цеце Манијакот!

Мими ја отвара усџаџа и се обидува да врисне но Цеце ѝ го сџава ножот на џуша.

Цеце: Не сакам опери, јасно?!

Мими џи симнува џаќичките и леѓнува на хаубата ширејќи џи нозете. Цеце џи симнува фармерките и ѝродира во неа. Младичот се диѓа од ѝлочникот и им се доближува ѝојолека. Цеце се врти.

Цеце: Само обиди се да бидеш Џеки Чен ќе и ги извадам цревата! Подобро гледај ме како го работам ова, можеби нешто ќе научиш, хахахаха! Смотан!

27. ЕКСТ. НОК

Красџа и Тики се шеџааџџ љо улица.

Краста: Тој горила, Тики, има тешки психички проблеми. Неговата господарка две години го чувала затворен дома. А тоа се две години редовен секс. Но што се случува? Жената снемува пари и го продава во зоолошка. Тој таму е депресивен. Мајмунките не го интересираат воопшто. Помислува на самоубиство. И сега, тука е она девојче со својата баба кое се сожалува на кутриот горила и ја отвара вратата на неговиот кафез. Но, пази добро, горилата е сексуално загрозен но не и манијак. Тој не го гиба девојчето туку скока на бабата. Ќе имаме 10-15 минути супер секс помеѓу климактерична старка и расен горила. Сите ќе ги расплачеме. Морковиќ има да пукне сто илјади уште од прва.

Во џој моменџџ џи здоѓледува Цеце Манијакоџџ и девојкаџџа на неѓовиоџџ авџиомобил. Младичоџџ седи на клуџа со џлаваџџа меѓу раце.

Тики: Еди, види, она како да е!...

Краста: Токму така, Тики. Твоите нови контактни сочива се полн погодок. Ова е сеанса на исправен секс со еден воајер или... (Го фаќа за рака) Ајде да погледаме. Не ми се допаѓа кога се дупат на моја кола.

Засџанувааџџ љред нив. Цеце работџџи со љолна љареа.

Цеце: О курво! О одвратна дрољо! Прими сокове мог уздрхталог питона!

Мими: Ааааах! Посилно, Цеце!

Краста (Кон младичоџџ): Што е ова?

Младичот (Ги брише солзиџџе): Овој орангутан ми ја силува девојката.

Краста: Ова не ми личи на силување. (Го луйка Цеце љо рамоџџо) Еј, пастуве, овој овдека вели дека му ја силуваш девојката!

Цеце се вртџџи кон Еди. Со сџушџџенитџџе љанџџалони изѓледа џроџескно.

Цеце: А што ти тебе чуе курот! Да не сакаш и на тебе да ти го цвркнам, стар педеру! Мрш!

Красџа му се внесува в лице. Очиџџе му заискрувааџџ, а жилаџџа на челоџџо му набабрува.

Краста: Ох, не, не, не младо момче! Зошто си така нервозен? Сè што сакам е само да ме погледнеш в очи! Погледни го чичко Еди право во очи! Гледај ме добро! Гледај и во нив ќе пронајдеш таква длабочина каква што нема ни во океаните! Само биди смирен! Го чувствуваш ли мирисот на вкусна ванила во воздухот? Чувствуваш ли како сè станува чудесно? (Цеце се вкочанува. Девојкаџџа сџанува од хаубаџџа, џи навлекува џаќичкиџџе и засџанува до младичоџџе) Сè е како некоја прекрасна мелодија од Ирвин Берлин! Мелодија која сега ќе се обидам да ти ја испеам! Но првин, натрти се!

Цеце се врши, со рацејте се поштира врз колаша и се наведнува.

Краста: Така! (*џи откојчува панталоните*) Тики, момче, гледаш ли дека не е ни малку убаво кога младите искажуваат непочитување кон постарите! (*Од цебој на сакојто вади касејта и му ја дава*) Пушти ја првата од А страна! (*Продира во Цеце*)

Цеце: Оооооф! Оооооф!

Тики оди до автомобилот и ја пушта песната.

Краста (*Обработувајќи го Цеце*): Ова, момче мое, е стара песна! Крај на 20-ите и почеток на 30-ите и се вика МЕНДИ! Инаку, ја пее Еди Кантор, еден од подобрите пејачи од тоа време!

Цеце: Ооооф!

Мими (*Загрижено*): Ах, Цеце! Но што му правите на Цеце?!

Краста: Копнеам по дваесеттите, кога сите мажи и жени носеле шапки! Многумина копнеат по Тито или Сталин, но не и јас! (*Кон Цеце*) Тебе ти е потребна шапка, убав мој! На многу млади луѓе им се потребни шапки! Целиот свет треба да носи шапки! Па макар биле направени и од весници! Зар Богарт бил Богарт без шапка?! Зар Кегни можел да пука без шапка?! Зошто си ти нула, лепотане мој?! Ќе ти кажам: затоа што не носиш шапка!

Тики: Навистина убаво момче, но погледни, Еди, нема ни еден тетоваж на газот!

Краста: Мора да е сељак! Дваесеттите само сељаци не носеле шапки, деведесеттите само сељаци немаат тетоважи на газовите! Само да знаеш каква филцена шапка носеше Чедо! Кога ја помирисав за малку ќе паднев у несвест! (*Кон Цеце*) Да знаеш само каков тетоваж има Тики на она место! Ти би умрел од завист!

Цеце: Ооооф!

Краста: Како ти се допаѓа Еди Кантор?! Нели има плишан глас?! Како човек кој се најал убаво чоколада! Зборовите му се така слаткички! Совршено!

Цеце: Оооф!

Краста: Не, не така! Туку понежно: ооооф! Не, не, не ти оди пеењето! Глулав скинхеду, рикаш како магаре! Ти си најобична Це продукција!

Мими: Ова е лудило! Овие се луди!

Тики: Еди, колку време има како некого не си казнил на овој начин?

Краста: Ха, точно 5 месеци и 12 дена!

Тики: Но зошто му го правиш ова? Тој и не е свесен дека после ќе бара уште и уште и уште. Ќе те бара по сите можни ѓаволови дупки за ова да му го направиш повторно! Добар мој, Еди, сам си ги создаваш проблемите!

Краста: Лесно ќе се справам со сите овие куромани, Тики! Само се чудам зошто кога ги дупам помладите сите викаат „ОФФ, ОФ“, а никој не вика „УФ, УФ“! Единствено што

сакам е да му докажам на светот дека мојата мисија е праведна! После никој не ќе може да каже дека големиот Еди Краста не прави добри дела!

Почнува да ја ѝее ѝеснаѝа.

МАНДС ТХЕРЕС А МИНИСТЕР ХАНДС

АНД ТХАТ СХОЊ ЊОУЛД БЕ ДАНДС

ИФ ЊЕ ЛЕТ ХЕР МАКЕ А ФЕЕЛ

СО ДОН'Т СОУ ЛИНГЕР

ХЕЛД А РИНГ ФОР СОУР ФИНГЕР

ИСН'Т ИТ А ХАРД ДИНГЕР

ЦОМЕ АЛОНГ АНД ЛЕТ ТХЕ ЊЕДДИНГ

ТИМЕС БРИНГ ХАППС ТИМЕС

ФОР МАНДС АНД МЕ

Песнаѝа завршува во моменѝоѝи коѝа Красѝа доживува орѝазам.

Краста: Тики, знаеш ли што тука е најинтересно?!

Тики: Не, Еди!

Краста: Никогаш не сум свршил пред да заврши песната! *(Го зѝраѝчува Цеце за враѝи и ѝо фрла на земја)* Тоа е многу чудно, секогаш на време! *(Ги закоѝчува ѝанѝалониѝе)* Одиме, Тики!

Цеце осѝанува да лежи неѝодвижен на земјаѝа додека младичоѝи и Мими и ѝонаѝаму сѝојаѝи вчудовидени. Красѝа и Тики влеѝувааѝи во авѝомобилоѝи и заминувааѝи.

28. ЕКСТ. НОЌ

Греѝа и Дики сѝојаѝи ѝред враѝаѝа на кукаѝа на баба ѝ.

Грета: Сакам да те запознам со баба ми.

Влеѝувааѝи внаѝре.

29. ЕНТ. НОЌ

Во ходникоѝи на ѝодоѝи лежи баба ѝ на Греѝа. На неколку метри од неа е неѝзинаѝа ѝреврѝена количка. Греѝа крикнува и ѝаѝа на колена.

Грета *(ѝлачејќи):* Ах, копиле педерско! Ах, проклета црна несреќо!

Дики: Да си одиме од тука, Грета! Веќе не можеме да ѝ помогнеме!

Греѝа се ѝодиѝа и му се фрла в ѝреѝраѝка.

Грета: Таа ми беше сè! *(Го ѝодиѝа ѝоѝлегоѝи)* Краста! Доаѓам по тебе! Чувај се!

30. ЕНТ. НОЌ

Тики Ди е во својот сџан. Друштво му ѝрави една тинејџерка. Таа е ошишана на нула. Тики е облечен во црвен фусџан, носи чевли со високи шџикли, а на џлавата има сџавено сина ѝерика.

Тики (Пали џоинџи): Пудличке, знај дека сега си ми најпотребна.

Девојчето (Му џо џрабнува џоинџоџи и џовлекува): Ти реков, Тики, ништо од спогодбата ако не ми ги дадеш дисковите од Џони Тандерс плус 10 грама.

Тики: Од каде па ти знаеш за Џони Тандерс? (џ џо зема џоинџоџи) Ќе ти ги дадам сите негови дискови, само вечерва на полноќ биди во тортата.

Тинејџерката: А десетте грама?

Тики (Од џод гушекоџи на џросекоџи вади кесичка): Ох, еве ги твоите 10 грама. Се избричи ли?

Девојчето (Се фаќа за шлицоџи): Сакаш да провериш?

Тики (Ја џраба за рака): О не, не. Ти верувам.

Тинејџерката: А какви се тие клошари што ќе дојдат на тоа парти?

Тики: Сџ озбилни луѓе, богати бизнисмени кои те обожаваат. Те виделе на една фотографија и веќе се готови и крв да дадат ако ти затреба. Начисто се луди по тебе. Самиот Еди Краста сака да ти направам некои пробни снимки.

Тинејџерката: Важи, Тики, само ти да ми даваш ганџа кога ќе ми затреба.

Тики: Значи, се договоривме. Тебе во слаткарницата те пикаат во тортата и те донесуваат на забавата. Штом ќе почне онаа ствар од Џејн Каунти, The lady dye twist ќе почнеш да се подготвуваш. Ја знаеш ли песната?

Тинејџерката: Ја знам. (Пее) Can you do the lady dye! Yeah! Can you do the lady dye! Yeah! Џејн Каунти ми е омилената.

Тики: Е, одлично. Во моментот кога завршува песната скокнуваш од тортата и со пиштол на вода пукаш во гостите. А после дозволи им на твоите обожаватели малку да те помирисаат.

Тинејџерката: ОК!

Тики: А сега остави ме сам. Имав напорен ден, ми се спие.

Тинејџерката: А Џони Тандерс?

Тики: О добро! Еве ти го и Џони Тандерс! (Оди до џолицата со дискови и видео касети)

Девојчето (Земајќи џи дисковиџе): Тики, ти си злато.

Тики заедно со девојчеџо излежува од собаџа. После неколку секунди се враќа и џо месџи шавоџи на чораџаџа. Наеднаш враџаџа шџо води до друѓаџа соба се оџвара и се џојавуваат Греџа и Дики.

Грета: Нели ти реков, Дики, овој е во станот. Можам да намирисам педер на километар. (Кон Тики) Денеска си Мерилин или ми се чини?

Тики: Немаш појма, Грета! Си чула ли некогаш за Кенди Дарлинг? И што бараш во мојот стан? Знаеш ли дека уште денес ќе распишат потерница за тебе? Она со Лобо ти е прилично идиотски! Каков е овој со тебе? Да не ти е бојфренд?

Грета (Седнува на ѓросегоџи и ѓали циѓара): Замолчи, гомнару! Се обидувам да смислам како да те казнам. Што мислиш, Дики, како да го казнаме?

Дики (Од масаџа зема некакви ѓеѓраѓки и ѓи разѓлегува): Да му ги запалиме вибротерапевтите, само не знам каде ги крие.

Грета: Ма тоа и онака ќе го направиме, јас мислев на физичка казна, на иживување.

Тики (Исѓлашено): Но Грета!...

Грета: Помислив да му ги здробиме мудата но веднаш ми текна дека прочуениот Тики Ди нема муда.

Тики: Но што зборуваш, зошто јас?!

Грета: Да му ги извадиме ноктите?

Дики: Не, да му ги исечеме ушите.

Грета: Не, тоа би било преблаго. Неговата вина е многу пострашна.

Дики (Ги задрѓува ѓеѓраѓкиѓе): Да му ги искршиме видео касетите, гледам богата колекција. (Оги кон ѓолицаѓа со касеѓи)

Тики: Ох, мајко моја! Ох, Боже мој! (Ги крши прстите)

Дики: Бергман, Бергман, Антониони, Последното Танго во Париз!

Тики: Грета, те молам! (Паѓа на колена) Еди е крив за сѐ! Тој вештер ја бутна баба ти низ скали! Тој ѓ стави ЛСД во водата!

Грета: Тики, не биди глуп, ако те убиеме сега ќе станеш легенда, нова Шерон Тејт. Со твојата крв по ѕидовите ќе ги испишеме имињата на сите твои ѓубовници. Зар не е романтично?

Тики (Цимолејќи): Но не сакам да умрам, имам само 25!

Грета: Тоа нема врска. Бади Холи, Џејмс Дин, Сид Вишоус - сите тие не доживеале ниту 25. Не само што си страшливец туку си и тупав. Види бе, најдобрите одамна ги нема. Овие што сега се тука тоа е сѐ боранија. И онака еден ден ќе рикнеш!

Тики: Не ме повредувајте! Ќе средам да излезеш на насловната страна на ВОГ! Верувај ми, само не ме повредувајте! А Еди е вештер! Сношти силува еден скинхед!

Грета сѓанува, од масаѓа ѓо зема шишеѓо шамѓањско и му ѓо расиѓува врз ѓлава ѓреѓходно симнувајќи му ја ѓерикаѓа.

Грета (Кон Дики): Каква коса има овој пешко, Дики! Велат генетиката е во прашање! Татко му, градоначалникот, има иста таква! Кога ме дупеше ме тераше да му ја кубам

косата! Толку добри луѓе Дици, оќелавуваат на 16 години, а овие уште 206 години да живеат влакно од главата нема да им падне! (*Му ѓо кине фусџаноиџ*) Види колку е волнест! Си требал да се депилираш, свињо! Како ин фаца зар не си чул дека тоа е во мода?!

Тики: Но како кога мојата козметичарка е на меден месец!

Грета: Никогаш нема да бидеш најубавата девојка, Тики! Премногу си мрзлив, тоа ќе ти се одмазди! (*Кон Дици*) Што пронајде?

Дици (*Преџура џо фиокиџе*): Два пластиканца (*ѓи џокажува*), две јапонски куглици, вештачки гради и еден вибратор со брзини! Има и електрична машинка за бричење! Би можел да се избричам!

Грета: Зошто да се бричиш?

Дици: Да бидам поубав!

Грета: Не ли ти е страв? Можеби има сида!

Дици (*Ја исџуџиџа машинкаџа на џог*): Имаш право!

Грета: Штом ќе завршине со тебе, Тики Ди, и твоите и печатот и телевизијата има да дознаат кај си ги криел овие вештачки помагала! А верувам дека сите твои обожаватели би сакале да носат дел од тебе, би сакале со себе да го имаат големиот Тики Ди кој еднаш го избеа Гризли Адамс! Ајде сега земај го телефонот и врти! (*Тики сџањува и ѓо зема џелефоноџ.*) 334-774-23. Кога ќе го чуеш гласот од другата страна кажи му: Дојди, го посакувам! Разбра? Значи 334-774-23!

Тики: Да, Грета. (*Серџува*)

Машки глас (*во џозагина*): ДА?

Тики (*Со џрејерлив ѓлас*): Дојди, го посакувам.

Машки глас (*во џозагина*): Веднаш, шеќерче, веднаш!

Тики ја сџуџиџа слушалкаџа.

Грета: Ете, сега ќе имаш друштво. Можеби не знаеш но тој случајно е твој комшија. Неверојатен тип. Сензуален. Мислам дека ќе го засакаш и тоа длабоко. Што ти е? Што не кажеш нешто? Само до пред 15 минути не ќе можеа 16 женски алапачи да те надзборуваат! Но и покрај тоа што си гнида некако си ми симпатичен. Можеби во минатиот живот сме биле љубовници!

Тики: Грета, ќе ти ги дадам парите што ти ги должам! Дај ми само една недела и сè ќе се среди!

Грета: Веќе не сакам пари, Тики бој! Не дојдов по пари (*Во џој моменџ се слуша своноџо на враџаџа*), туку дојдов по твоето шупче! (*Дици излеђува во ходникоџ*) Изгледа дека тоа е најскапоценото нешто што го имаш! Видео колекцијата ти е за никаде, пластиканци користам само кога снимам, а твојата гардероба не е ниту за некоја

третокласна тајландска јавна куќа! Имаш милиони, а се облекуваш како евтина дроља! *(На враќањата заедно со Дики се појавува црниот цин Кени)* Еве, Тики бој, каде што ќе дојдам на своите најблиски им носам подароци! Денеска мојот подарок за тебе е ова африканско чудо, а утре - кој знае! Ако преживееш напиши книга! Ќе се кладам во милион дека ќе биде поголем бест-селер од Џеки Колинс! *(Кон Кени)* Кени, Тики сигурно некаде има вазелин!

Кени: Грета, сто пати ти кажувам, правите професионалци секогаш си носат со себе! *(Го вади куќивчето од џебот и му приоѓа на Тики)* Ајде, маче, соблечи се!

Грета: ОК, Кени, потруди се да бидеш така добар како нежни! Чао!

Заедно со Дики излежува од собата.

Кени: Давај красавице! Ја тебја љубљу!

31. ЕНТ. НОЌ

Големите салон на Еги Красќа е прејолн. Сите се свечено облечени. Келнерите со послужавници забрзано шетаат на сите страни. Се љие шампањ и се дува шревка. Звучниците прештаат. На импровизираната бина, каде што е ди-џејот, се искачува еден поштар човек и со раката му дава некаков знак. Во тој момент музиката престанува. Старецот го зема микрофонот.

Старецот: Дами и господа! Вечерва се собравме на ова прекрасно место за да му одадеме признание на човекот кој еве веќе 15 години *(погледнува кон Шаванот)*, фала му на Бога, ја тресе и потресува оваа зачмаена средина! *(Се слушаат извици на одобрување)* Иако често дивјачки и нецивилизирано напаѓан од официелните критичарски морони, кои, меѓу нас кажано, во филм се разбираат колку нашиот архиепископ во кик-бокс, ТОЈ сепак не се предаде! *(Смеене)* А како и нема да биде напаѓан?! Како и нема?! Тој никогаш не спие на клупа во парк! Тој никогаш не јадел буреќ на автобуска! Тој никогаш не бил чистач на чевли на железничка! Ха, никогаш со крема за чевли не си цртал мустаќи! Тој е потомок на старо аристократско семејство кое со генерации е гнездо на благородни духови и умови!

32. ЕНТ. НОЌ

Во ходникот на жорниот кат се појавува Грета. Таа оди внимателно, како да се плаши да не биде забележана. Наеднаш враќањата на едната соба се отвара и се појавува Бети.

Бети: Аа, тука си, пиздо!

Грета *(Повлекувајќи се наназад):* ОК, Бети, сослушај ме прво!

Бети (*Приближувајќи ѝ се*): Два дена те барам! Два дена не јадам и не спијам заради тебе!

Грета: А зошто сум ти потребна?

Бети: За да не јадам гомна во кочина!

Грета (*Поштирајќи се на ѕидот*): Бети, денес имам широка рака! Само дозволи ми! (*Се наведнува и си ѝ симнува ѓачичкиџе*) Ги сакаш?

Бети (*Уилашено*): Грета, што работиш?!

Грета (*Мавџа со ѓачичкиџе пред нејзиниџе очи*): Признај, отсекогаш си ме сакала!

Бети: Грета, ме убиваш!

Грета: Сакаш малку да ги душкаш? (*ѝ ѝ сџава џог нос*)

Бети ѝ ѝ ѓраба ѓачичкиџе.

Бети (*Душкајќи*): Аааах!

Грета: Задржи ги, отсега се твои! (*Ја одминува*)

33. ЕНТ. НОЌ

Салониџ на Красџа. Сџариџи и најџаму дрџи ѓовор.

Стареџот: Ценета публично, вечерва му оддаваме признание на човек за кој многу дами од високото друштво воздивнуваат! На човек од кој многу угледни луѓе бараат совети во најделикатните моменти од нивниот живот! Еди, те молам! (*Красџа се искачува на бинаџа*) Еди, дозволи ми!... (*Силен аџлауз*) Еди, дозволи ми од екипата на слободните филмски критичари да ти го предадам Оскарот на популарноста!

Сџареџџи му ја џрегава сџаџуаџа. (Аџлауџи се засилува)

Красџа: Сите вие сте ненормални! Но баш такви ми требате! (*Аџлауз*) Благодарам! Благодарам! Ве сакам! Сите ве сакам! (*Со дланкаџа им џраќа бакнеж*)

*Красџа се симнува од бинаџа следен со музика од звучнициџе. Госџиџе се џрџааџи за да џомине. Тој со кренаџа рака ѝ џоздравува. Ди-џеџџи ја џушџа *The lags gse џњисџи* од Џејн Каунџи. Заџочнува иџранка. Келнериџе на бинаџа џосџавувааџи оџромна џорџа. Двајџа џиџџе во црно засџанувааџи пред џорџаџа.*

Првиџот: Тука е?

Вториџот: Мора да е тука! Мојата избричена кукличка мора да е тука! Тики ми ја вети! *Каџаџџи на џорџаџа се џодиџа и од неа излеџува Диџи облечен во балетџански хулаџџи. Тој заџочнува да шизџи во рџџаџџи на џивисџџи.*

Првиџот: Каков е овој?!

Диџи: Јас сум духот на оваа торта! (*Ги џрска со џишџџџџи кој ѓо извлекува одзади*)

Првиџот: Што е ова?! (*Се брише*)

Вториот (*Лижејќи си ѝи ѝрстиише*): Ова не е вода! Некако ми е солено!

Дики ѝродолжува да шизи на бинаѝа. Пред Красѝа кој е некаде на срединаѝа се ѝојавува еден брадестѝ младич со малечок микрофон в рака. Со неѝо се двајца со камери.

Младичот: Г-дине Краста, ние сме од таблоидот „Секси мустаќ“! Може ли неколку прашања?!

Краста: Пали!

Новинарот: Вистина ли е дека за вас најдобар одмор претставува одењето во вашата семејна гробница?! Од кога датира таа ваша љубов?!

Краста: Откако 77 година бев во Мемфис на погребот на Елвис! Откако за десет илјади откупив прамен коса на покојната Гарбо!

Новинарот: Што најмногу сакате да јадете?! Од која храна ви се гади?!

Краста: Не јадам чкембе чорба, грав или боранија! Сакам месо! Сакам прасиња, мисирки, кремнадли!

Новинарот: Во последно време се зборува дека заедно со Тики Ди ќе снимате филм специјално наменет за подземната перверзна публика!...

Краста: Глупости! За мене се зборуваше дека сум претседател на клубот на самоубијците, па од некои кретени бев обвинет за некакви ритуални печења на бебиња во рерни! На тој кој ги шири тие гласини му порачувам малку да запре! Јас сум неизбришлив траг на среќа во оваа земја на анархија! Јас сум човекот за кој пишува Фридрих Ниче!

Му ѝриоѓа келнер со ѝелефон.

Келнерот: За вас, г-дине Краста!

Красѝа ја зема слушалкаѝа.

Краста: Да?!... ШТО?! Мојата семејна гробница изгорела?! Сигурен си?! КОЈ?! (*Во ѝој моментѝ ја здогледува Греѝа ѝред себе и ја исѝушѝа слушалкаѝа*)

Грета (*Смешкајќи се*): Здраво Краст! Не сум знаела дека по потекло си аристократ!

Красѝа скокнува, ја зѝрајчува за враѝи и ѝочнува да ја дави. Насѝанува мешаница. Музикаѝа зайира. Дики скокнува од бинаѝа, се ѝробива низ ѝолѝаѝа и засѝанува зад Красѝа. Од цебоѝи на неѝовоѝо ѝалѝо сирка врвоѝи на ламбаѝа. Дики ја привлекува ракаѝа во неѝовоѝи цеб и ја извлекува ламбаѝа. Красѝа наеднаш ја ѝушѝа Греѝа и се сврѝува кон Дики.

Краста: Дај го тоа ваму, ти, проклето цуцесто гомце!

Во ѝој моментѝ Греѝа ја зѝрабнува камераѝа од рацеѝе на едниоѝ камерман и со неа ѝо ѝреснува Красѝа ѝо ѝлава. Красѝа ѝаѓа онесвесѝен.

Грета: Браво, Дики!

Еден дебел човек со чаша шампањско в рака: Убијци! Убијци!

Една дебела жена: Фатете ги!

Дики (Кривејќи се): Убијци! Убијци! Фатете ги!

Грета ја додиѓа сукњата и од под чорапата вади пиштол. Исцрпува еден куршум во шаваното.

Грета: Дојдете, ве чекам!

Новинарот: Еј, па ова е големата Грета! Може интервју?!

Грета: За „Секси мустаќ“ секогаш!

Камерата ја снима. Таа позира со пиштолот.

Новинарот: Зошто носите пиштол?!

Грета: Ова е калибар 38, во него имам ставено сребрен куршум само за Еди!

Новинарот: Зарем тој е вампир?!

Грета: Нешто помеѓу вампир и вештер, помеѓу врколак и чудовиштето од Лох Нес! Јаде бебиња, води љубов со змии и пие крв на млади девици!

Враќајќи на салони се отвара и влегува црнецој Кени со три прасиња во преграјка. Прасињата се обележани со буквите Ц, К и Б.

Грета: Драги гости, пријатели на Еди! Дозволете ми да ви ги претставам познатите глумци Цики, Кристина и Беки!

Се слушаат извици на вчудовидување.

Грета: Има една година како не сте имале шанса да ги видите!

Новинарот: Но зар е можно?! Па тие се исчезнати! Ова се прасиња!

Грета (Ја зема ламбата од Дики): Можно е! Сосема е можно! Сега ќе видите дека е можно!

Грета ја прие ламбата и од неа излегува духот.

Духот: Јас сум духот на оваа ламба!

Грета: Од денес си мој и ќе ми служиш само на мене!

Духот: Разбирам господарке, заповедајте!

Грета: Прво кажи им на сите овде колку мажи и жени натера да се заљубат во камили, жирафи или зебри?!

Духот: Направив деветмина да се заљубат силно во кокер-шпаниели, тројца во чивави, а 14 во зебри од зоолошката!

Грета: А сега кажи ми колку луѓе имаш претворено во животни?!

Духот: До лани 59! Триесет и двајца се прасиња, 14 се кокошки, а тринаесетмина се магариња!

Грета: А сега кажи кој те натера да ги направиш тие гнасни злодела?

Духот: Мојот бивш господар Еди Краста!

Грета: Од вечерва ќе го промениш стилот на работата инаку ќе те фрлам во најсмрдливиот клозет на автобуската!

Духот (Панично): Немојте, господарке, ќе се поправам! Немојте!

Грета: Сега на сите до еден, како и на овие троица јадници (*Покажува со прстиот кон ирише ирасиња*), да им го вратиш првобитниот облик! А твојот бивш господар...а твојот бивш господар!...

Сликаџа се замажлува.

34. ЕНТ. ДЕН

Грета и Дики се возаат во такси. Таа во скупоот држи убава пудличка со заврзана ѓанделка околу вратоот.

Грета: Што си запнал за тој Челзи Хотел?

Дики: Таму отседнувале најславните: Џенис Џоплин, Томас Дилен, Сид и Ненси!

Грета: Верувам дека Валдорф Асторија е подобар. Но, добро ако така сакаш.

Пудличката почнува да го лае таксистот.

Грета: Еди! Мирен! Мирен! Земи колаче! (*Од кеса вади колаче и му го дава. Еди го лайнува*)

Дики: Сладок е. Го сакам. Но мислам дека тебе те сакам повеќе.

Се бакнуваат.

Таксистот: Стигнавме.

Грета: Молам?

Таксистот: Велам на аеродромот сме. Вашиот авион за Њујорк полетува за 35 минути.

Грета: Ох, да, да, да!

Продолжуваат да се бакнуваат.

ASAC



Дванаесет години од таблетата

Во октомври 1985-та THE FACE магазинот беше првото британско списание што објави тексти за дрогата која што тогаш беше прогласена за илегална во САД, и почнуваше да продира во Европа. Дрогата се викаше **ЕКСТАЗИ**; сета, дванаесет години подоцна таа за трансформира младешката култура до мера невидена уште од шеесеттите, кога канадците почна масовно да се употребува. Хрвин Вели не нарече „хемиска генерација“. Што има пред нас?

ПОБЕЗБЕДНО „ОТКАЧУВАЊЕ“

Safe House Project-от од Амстердам е многу повеќе од обично давање совети за Екстази на клуберите: тој оди директно до изворот, до производителите.

Канцеларијата со поглед на каналот на прв поглед изгледа како и сите други. Во неа има полици, компјутери, кутии со фајлови, маса за состаноци, на ѕидовите висат постери со сатирични слогани начкртани врз нив. Двајца мажи седат на масата, работејќи, со главите наведнати.

Потоа ќе ги забележите стаклените шкафови што содржат импресивна колекција на прибор за пушење и предмети во врска со дрога, од разни цевчиња до шампон од марихуана, „liquid XTC“ и смарт друг прашоци, плус две големи кутии со кондоми. На знакот над вратата пишува едноставно: „Биро за советување August de Loor“. Оваа не личи на било која канцеларија, каде било.

Влегува еден низок човек со мустаќи. Облечен е во „Ралф Лорен“ поло жакет од кожа и во широки панталони. Подоцна ќе го соблече жакетот за да открие уште облека од марката „Ралф Лорен“, и „Ролекс“ часовник. Вози спортско „Алфа Ромео“ и очигледно добро му оди во животот. Herman Louis Matser станува од својата маса, тој е висок човек со долга права коса и мобилно лице коешто обично е собрано во еден вид немирен грч. Се насмевнува и ја прифаќа кесичката со две бели таблети.

Херман му вели на човекот дека никогаш порано не ги има видено овие таблети, тие се нови. Треба да се пратат во лабораторијата во Ротердам заради целосна анализа. Човекот се согласува, и гледа како Херман со ноже истругува малку од таблетата на една чинија, од шкафот вади едно мало кафеаво шишенце и капнува по една капка од бистрата течност врз соструганиот прав.

Херман е советник во илегалниот но од Владата одобрен Safe House Project во Амстердам. Тој и неговиот тим може да се најдат тука во текот на неделата. Повеќето од викендите тие се на забавите низ цела Холандија, каде гостите плаќаат по три марки за да дознаат што точно внесуваат во своите организми и дали тоа е безбедно. Не постои ништо во врска со Екстази и со ова движење во Европа, што Херман не го знае.

Другиот човек е дилер, којшто е дојден тука за да си ја провери најновата стока. Гледа како течноста, што е сочинета врз база на киселина и е создадена специјално за оваа намена, ја менува бојата во богата пурпурносина, што значи дека таблетите содржат некоја од Екстази-супстанците - може да е MDMA, MDEA, MDA, или голем број поегзотични варијации како MDOH, MBDB, или најновата 2CB. Ако течноста се обоеше портокалово, тоа ќе индицираше присуство на амфетамини (спид). Виолетовото значи кокаин, зеленото хероин. Ако земеш Екстази, веројатно во извесен момент си внел во себе едно или сите овие нешта, бидејќи повеќето од она што Херман го нарекува „срање“ си го наоѓа патот до другите земји (Британија) каде што нема тестирање, па можеш само да претпоставуваш на што си. Дури и добрата стока може да не е она што ти мислиш дека е.

Киселинскиот тест не кажува ништо за точниот состав на таблетите, што содржат или колку активна состојка имаат во себе. Процедурата за идентификување на специфичните таблети е комплицирана, но лабораторискиот извештај е првиот најважен чекор, и додека Херман ги става во кеса и ги обележува двете неидентификувани таблети, нивниот сопственик седнува до мене. „Ти си од Англија? Минав две години таму“, ми вели љубезно. Го прашувам каде бил. „Па, Брикстон, Паркхрст, Пентонвил.“ Имал 60 кила хашиш, па двете години не му минале лошо. Тој ми се чини во ред - впечатокот потврден со фактот што е тука. Сака да знае што има во тие нови таблети пред да ги пушти на улица, иако лабораториските извештаи нема да ги добие пред да мине една недела, поради што ќе го испушти главниот пазар за Екстази: утречер, Сабота, се одржува Digital Overdose забава на која ќе дојдат 8.000 рејвери во масивниот спортски комплекс на крајот од градот.

Во Амстердам, Safe House се на сите големи забави: градските власти инсистираат на тоа. Надвор од главниот град, сепак, ситуацијата може да е многу поинаква. За да добијат дозвола, промотерите обично треба да преземат обврска дека нема да се дозволи никаква дрога да се внесе во клубот. Така што, во тој случај станува проблематична идејата внатре да има луѓе кои ќе нудат да ја тестираат дрогата која, нели, божем ја нема. Полицијата очигледно нема ништо против оваа идеја - ќе ги видиме како стојат покрај масите на Safe Project гледајќи ги со одобрувачко интересирање. Всушност, политичарите се тие што понекогаш ги отежнуваат работите. Во последно време тука има мал отпор кон толеранцијата на дрога што постои во овој град. Дури и познатите „кофи хаус“ каде што во Амстердам легално се продаваат сите видови хашиш и марихуана, се на удар на критиката. Сигурно е дека активностите на *Бирошо за советување* спречуваат болести и можеби спасуваат животи, меѓутоа никој не може со сигурност да каже дека им е загарантирана можноста за натамошна работа.

„Секаде каде што има групи од млади луѓе, има дрога“, вели Херман. „Луѓето тука почнуваат тоа да го сфаќаат и признаваат - не како во Англија каде што мислат дека ако на влезот од клубовите се стави знак „забрането внесување дрога“, неа ќе ја нема. Во Холандија, всушност нема државна стратегија за борба против дрогата. Нештата се случуваат и според нив потоа се прават законите. Ние во Холандија сме многу прагматични луѓе.“

Го прашувам Херман како се изменила ситуацијата од првите денови. „Во почетокот, секој вид таблета остануваше на пазарот до една година. Сега поголемиот број видови не траат повеќе од еден месец. Порано беа составени само од MDMA и од спид. Сега како Екстази се продава сешто, некои од нив се многу силни и тешко се поднесуваат и има многу загадување. На пример, таблета со DOB, предизвикува 36-часовни халуцинации. Ако ги очекуваш тоа е во ред, ама ако не знаеш што ќе ти се случи тогаш е многу страшно и опасно. Понекогаш таблетите содржат многу големи дози од главното соединение, особено од MDEA, кое што достигнува до 230 милиграми - иако секоја доза над 120 милиграми е бесмислена, зашто таблетата тогаш делува како амфетамин.“

Во што е разликата меѓу MDMA и MDEA?

„Дејството на MDEA почнува одеднаш и завршува одеднаш. Трае само околу два и пол часа, така што не се зема една, туку две, три, четири. Па, замислете какво е дејството ако таблетите се од 230 милиграми! Дилерите од Англија кои купуваат во Холандија обично купуваат MDEA. Понекогаш ним самите повеќе им се допаѓа MDMA па ќе си купат од неа за лична употреба, но велат дека луѓето во Англија бараат само MDEA.“

Не е чудно што MDEA исто така е и поевтина, зашто од истите суровини се произведува поголема количина. „Во Холандија поголем број луѓе сакаат да земаат MDMA, чиешто дејство трае два пати подолго и е со повеќе степени. Но тоа варира од место во место: на пример, во Германија не сакаат MDMA бидејќи те изнемоштува, вниманието попушта. Таму земаат MDEA, што е многу поспиди, повеќе си 'во себе', не си толку отворен“.

Според Херман, лабораториските анализи многу ретко даваат изненадувачки откритија. Сепак, одвреме-навреме, се појавува нешто ново, бидејќи продолжува потрагата по видовите Екстази-супстанции што се сè уште легални. MDEA беше легална во Холандија цели две години пред владата конечно да ја забрани. Потоа се појави MBDB, па MDOH, која што многу личеше на MDA - траеше осум часа, предизвикуваше халуцинации, беше многу пријатна ако тоа си го сакате, се разбира. Таа веднаш освои 3-4 отсто од пазарот, но во рок од 3 месеци повторно исчезна поради тоа што како контра ефект предизвикува тешко чувство на депресија. MBDB е сè уште легална во Холандија (но не и во Британија), иако повеќето од корисниците откриле дека не им врши голема работа. „Никогаш не сум сретнал некој кому таа му се допаѓа“, заклучува Херман.

Има неколку начини да се направи Екстази, во зависност од целта на производителот. Обично, почетна основа е хемиската супстанца PMK. Се прави релативно лесно, но тешко е да

се синтетизира во квантитет а притоа квалитетот да остане конзистентен. Кога ќе се направи почетната инвестиција во опрема, производството е евтино, иако таа почетна инвестиција може да биде ограничувачка. Повеќето од она што стигнува во Велика Британија е од увоз: всушност многу од оваа дрога сега доаѓа од Источна Европа, каде бившите државно финансирани лаборатории сега мора да наоѓаат нови начини сами да заработуваат.

Херман ја опишува растечката софистицираност со која производителите и дилерите работат за да ги зголемат профитите. Најпозната итрина е да се убедат луѓето што прават печати што маркетиншки се употребуваат за обележување на таблетите (на пример лик на гулаб, индијанска глава, Плејбој зајче), да направат неколку екстра и да им ги продадат на „фалсификаторите“. Ова, наводно се случило со злогласните „гулаби“ (довес) што се појавија во Британија во раните деведесетти. Еден магазин објави нивна слика, велејќи дека тие се испитано добри, легални. „Тоа беше убава реклама за гулаби“, вели Херман со горчина. „Поради тоа, тука сè уште ги имаме тие ужасни доув, што се срање - амфетамин, ништо, MDEA, само во малку случаи MDMA. Ако објавиш слика на еден вид таблета и кажеш дека е добра, утре ќе имаш иста таква само без ништо во неа. Потребни се само три-четири дена да се фалсификува еден вид таблета и да се пушти на улица.“

Сепак, често производителите се тие кои прават имитации на сопствените производи. Вообичаено е да се произведе и пушти во оптек таблета со 140-150 милиграми MDMA. Се пушта абер наоколу, сите ја пробуваат, добива добра репутација. Но, следната серија од истата таблета содржи 100-120 милиграми. Повеќето луѓе не ја забележуваат разликата. Во третата серија MDMA се заменува со MDEA. Повторно, на малкумина им е грижа. Четвртата серија можеби е направена од амфетамин. Последната можеби не содржи ништо. Според проценката на Херман, овој еволутивен процес е „речиси институционализиран“.

Херман сепак смета дека повеќето производители сакаат да снабдуваат со добар производ. Тие можеби би пуштиле еден лош да се сврти набрзина, ама секако не сакаат да отрујат никого, бидејќи во тој случај полицијата би била обврзана да примени многу поактивен пристап кон нив. Тие исто така нивната стока можат да ја направат тешка за фалсификување така што ќе направат помали таблети што се тешки за копирање. Големите производители сега вработуваат специјалисти за изработка на таблети, што е главна вештина во овој бизнис. Но, лоша, а понекогаш и опасна стока сепак се појавува. Што се случува тогаш? „Имаме широка мрежа на информатори; мали дилери, големи дилери, производители. Лошите момци не ја носат својата стока кај нас, но тоа го прават нивните муштери. Порано или подоцна ја добиваме, обично прилично брзо.“

Пред околу една година почнаа да се појавуваат некакви таблети што содржеа 120 милиграми MDA. MDA е супстанца што се содржи во таканаречените „снежни топки“ што беа најбарани пред неколку години, и вообичаената нејзина доза е 20-50 милиграми. Бирото за советување даде оглас во весник барајќи од производителот да им се јави. Се сретнале на едно поле и производителите

им кажале дека некаде имале прочитано дека 120 милиграми е вистинската доза. Но, дозата од таа книга била предвидена за психијатри кои таблетата би ја користеле под клинички надзор. Ова им беше објаснето и еден месец подоцна истата таблета се појави со преполовена доза.

Но, има и подиректни начини на убедување. Еден ден еден нов производител навратил во канцеларијата на Бирото, и им кажал дека планира да дистрибуира таблета што содржи 2СВ. Вработените беа шокирани. Многу луѓе експериментирале со 2СВ, што се опишува како „братучед на Екстази“, но има вродена мана. Многу тешко му се одредува дозата и варијација во неколку милиграми може да предизвика суштествено различни резултати. Меѓу 10-15 милиграми личи на Екстази. Над таа доза не може да се разликува од LSD. Поголемиот дел од овој вид таблети ќе се продава како Екстази бидејќи тоа е она што луѓето го сакаат. Тоа може да предизвика проблеми.



„Сè дотогаш секој го имаше прифатено фактот дека не се произведуваат таблети со 2СВ. Тогаш дојдоа овие типови со нивниот примерок, го пративме во лабораторија и откритвме дека содржи 37 милиграми 2СВ. Тоа беше лудост. Секој што би направил и продавал таква таблета е идиот, но тие рекоа дека не можат да ја сопрат. Тогаш ние отидовме наоколу и разговаравме со други производители и им рековме дека ако овие таблети се појават во продажба целиот пазар ќе им се уништи - ги прашавме дали би им се допаднало тоа? Така, таблетите со 2СВ никогаш не се појавија на пазарот. „

Тоа значи дека производителите го средиле тоа меѓу себе? „Да, и тоа многу поефикасно отколку што тоа би го сторила полицијата. Тие знаат против кого да се борат и реагираат брзо. Секаде каде што има змиски отров, се чува и растение што го има противоторовот. „

Влегувањето во Првата хала на Digital Overdose во саботата беше просто. . . неописиво. Сирнавме во големата техно соба, и во амбиент и џангл просториите на горниот спрат. Потоа ја следевме линијата од луѓе низ ходникот, невино вповивме низ влезната врата и еве нè: стоиме, зјапаме - не сме сигурни дали да си ја подвиткаме опашката и да избегаме или да ѝ подлегнеме на неодоливата потреба да се кикотиме како деца.

Местото е големо отприлика како Вембли Арена, со челични балкони на секој крај. На огромните видео екрани одат морничави снимки од природни катастрофи и слично. Долу на огромните подиуми за игра се туркаат стотици - не, илјадници - млади мажи, дури момчиња, облечени во сјајни оклопни одела и со избричени глави. Тие скокаат горе-долу, многу брзо исфрлајќи ги нозете. Изгледа како час по аеробик за свежо обезглавени кокошки. Дури сега забележувам колку малку си одговараат ќелавите глави со адолесцентните црти на лицето.

Ова е Хаба (Gabber), откритие што Холанѓаните го сметат за свое, се зборува дека движењето почнало во Амстердам и се раширило на југ во индустриските делови на пристаништето Ротердам, каде што дури станало потврдо (секогаш постоело ривалство меѓу двата града). Ди-џеите имаат имиња како Гизмо, Уиарду, Даркрејвер. . . Заеднички фактор за сите е 4/4 или 8/4 ритам, речиси воинствен, што го разбива черепот, што никогаш не паѓа под 170 децибела, а често е блиску до 210.

Етикетите како Мокум, Ротердам и Тандердом Проект велат дека продаваат и по 200 000 парчиња од овие плочи. „Техно и хаус се премногу софт за луѓето овде“, смета ди-џејот Уиарду. Зад тоа нема ништо особено, само понекое грмење и бел ноиз во бекграундот. Тоа е многу бело, многу машко и застрашувачки асексуално.

Некои од мелодиите имаат единствена, продорно пискотлива, крајно убрзана фраза, често семплирана од друга плоча - може да биде на пример: „I'm not in love“, или „born to be wild“ или „tear that fucker up“ или „ecstasy love“ која што кружно се повторува заради должината. Подоцна ќе дознаам дека ова е нова гранка што ја нарекуваат Happy Hardcore, што е дизајнирана специјално за да ги омекне нештата. „Владата почна да покажува загриженост“, ни открива еден ди-џеј во доверба. „Во Ротердам земањето E почна да станува како спорт, луѓето земаа по десет во една вечер - и спидираа“. Псевдо политичките партии исто така почнаа да покажуваат интерес, како на пример кошмарните Ротердамски Фашисти.

Во адаптираната Втора Хала свири техно, а масите на Safe House се опседнати од дузини нестрпливи корисници кои чекат да ги тестираат своите таблети. Четиричлениот тим напорно работи за да го одржи ритамот со побарувачката. Кога почнуваа со оваа работа, имаа релативно лесна задача оти имаше само три или четири различни видови „Екстази“ таблети. Сега нивните досиеја покриваат над 500 видови.

За да идентификуваат една, тие прават хемиски тест, ги мерат нејзините обем и длабочина, и потоа ја забележуваат нејзината боја и белези. Имаат листи на познати видови, страници и страници од нив (оваа што ја гледам има девет страници и ги покрива само сините таблети од последните четири месеци), со детали собрани во код со 13 единици. Кога ќе ја најдат онаа што точно одговара, знаат со што си имаат работа. Во тој момент, Херман и неговите колеги може да ви кажат што е тоа што ќе го земете: „ова е MDMA од 90 милиграми“, ќе ви речат, или „MDEA 120“ или „MDA 120“ - и во тој случај, јасно, остро ќе ви советуваат да не ја земете. Најчесто испаѓа дека таблетите се она што рејверите го очекувале, MDMA, иако, додека гледав, неколку не ја променија бојата во киселинскиот тест, што значи дека нема начин да се знае што се и што содржат. Некој дојде со нов вид таблета за која сè уште нема лабораториски извештај. Други двајца носат капсули со прашок. Да се земе било што од ова е лоша идеја, но Херман не го кажува тоа така. Тој едноставно ја кажува очигледната вистина: ние не знаеме што е тоа, ако ја голтнеш сешто може да ти се случи или да не ти се случи. Ова е многу позаплашувачки отколку некој да ти кажува да не земаш нешто. Во секој случај, корисникот ја фрли мистериозната таблета на под.

До полноќ, гужвата драматично се зголемува и, судејќи според зениците проширени како чинии, некои од овие луѓе ја земаат својата втора или трета доза. Забележувам дека ако маж и жена се заедно, Херман зборува со жената. На тој начин, ако е потребно, таа ќе може да му каже на својот партнер да не ја земаат таблетата а тој да не се чувствува како кукавица - туку само како опседнат маж како и сите други, сознание со кое е полесно да се живее. Херман тврди дека може интуитивно да одреди кој на што е. Иако не може точно да каже како тоа му успева, сепак тој ретко греша. Ако некој корисник очигледно претерува со бројот на дозите, тој може ќе го праша дали е сигурен дека уште една е добра идеја, но нема да се обиде да го убедува да престане. Вели дека некои луѓе мора да извлечат поука со тоа што ќе паднат на глава.

„Обично ќе откриеш дека тие имале добро Екстази доживување пред еден месец. Ќе земат таблета и тоа доживување не се повторува така како што го паметат. Затоа, земаат уште една. Пак не е тоа. Па уште една. Вистина е дека веројатно никогаш повторно нема да го почувствуваш истото, зашто тоа било тогаш и тие услови никогаш нема да бидат истите.“

Иако запрашан неколку пати, Херман никогаш нема да каже дали некоја таблета е „добра“ - едноставно затоа што ефектот варира од човек до човек и од едно до друго време. Колку е ова точно, сфатив кога Аугуст де Лоор (основачот на Бирото за советување) ме повика да му се придружам во собата за Прва помош, каде што на една девојка ѝ беше лошо. Видовме девојка која лежи на кревет, утешувана од нејзиното момче, а крај нив една жена облечена во униформа на Црвен крст. Девојката превртува со очите, вилицата жестоко ѝ се тресе и нервозно и вознемирено се ниша. Таа ми изгледа лошо. „Не, таа си игра играчки“, се смее Аугуст. Таа зела три MDMA таблети од 90 милиграма, ама инаку е О.К. „Како што гледаш, ги учам вработените овде да создаваат атмосфера на доверба и сигурност. Ќе им зирнеш во кожурецот и ќе видиш кој е во неволја, за да може да им

помогнеш на овие деца да се спуштат понежно. Финтата е во тоа што кожурецот за нив е убаво место за останување, па понекогаш не сакаат да излезат надвор и затоа си играат игри. Во тој случај треба да ги избуткаш надвор.“ Едно момче што седи на столчето пред мене, ја гледа мојата маица, широко се насмевнува и вели „Дими Хендрикс ли е тоа? Тој свиреше со Дорс.“ Се заколнав никогаш веќе да не земам никаква дрога.

Неколку моменти подоцна Аугуст го повикаа во другата соба за Прва помош, каде една друга девојка лежи на креветот, овојпат држејќи се за работникот на Црвениот крст како да се бори за живот. Окото на аматер би проценило дека таа е готова. Не, ова е уште поголемо играње играчки, шепнува Аугуст. Таа зела само една таблета. Тие знаат што, не било ништо невообичаено. Но, како ѝ се sloшило волку? „Можеби таа има менструација, тоа може да влијае. Или пак, може има некој проблем меѓу неа и дечко ѝ, кој знае?“ Дечко ѝ седи до креветот, очите му се како чинии, пуши и едвај се воздржува да не се смее. Таа му се свртела со грбот. Тој е во свој сопствен свет, дури и не забележува. Да, можеби тоа е проблемот. За пола час, или така некако, нејзе ќе ѝ биде добро.

Предупредувачки знак на којшто тука сите внимаваат е нерамномерен пулс. Ако откријат такво нешто, веднаш викаат Прва помош. Во другите случаи, третманот е најнедраматичен што може да биде. „Не е како што видов дека прават во Британија, каде ти го запишуваат името и ти бутаат инјекции со валиум во задникот“, суво коментира Аугуст. „Финтата е во тоа што ние знаеме кои дроги се тука, зашто ги тестираме цела вечер.“



Кога преговара со промотерите на забавите, Аугуст прво што прави е да ги убеди да им дозволат на луѓето да си ги задржат за себе сите Е-таблети што си ги купиле за лична употреба. На тој начин се избегнува создавањето интерен маркет, кој што би можел да овозможи во системот да влезе срање. Во моментот кога ќе се открие нешто сомнително, тој има дозвола да ја прекине музиката и да го објави тоа, советувајќи ги луѓето да го идентификуваат и да го исфрлат дилерот.

Враќајќи се кон масите на Safe House, имав среќа да налетам на Франц, човекот кој го создаде киселинскиот тест за Екстази. Тоа за него стана мисија пред осум години, кога некој турил LSD во пијалокот на неговата 20-годишна ќерка. Таа тогаш била на распуст, живеела во Њујорк, работејќи како модел и дружејќи се со пејачот на една позната британска рок-група. Со него била во Лондон на забавата за промоција на нивната светска турнеја и на таа забава се случила „несреќата“. Нејзиното тело не можело да го издржи она што било внесено во него, бидејќи таа претходно воопшто не пиела ниту се дрогирала. Останала со трајни оштетувања на мозокот. Франц стоички го поднесува тоа, но, ги набљудува тестирањата со чудесна жестина.

Во три часот по полноќ „Хаба“ е на врвот. Мажите се голи до појас, жените по долна облека, многумина дури и се откажале од обидот да танцуваат. Место тоа, се муваат по платформите, зјапајќи во просторот. Музиката сега звучи како јато сто метри високи, многу лути пчели, што забрзано летаат кон тебе. Семплираните мелодии и извици го даваат единствениот фокус, заедно со повремениот прочистувачки МикиМаусовски повик: „Еби ме - јеа!“ Надреално е.

Но нешто се изменило. Пред околу еден час некој ми понуди Е.. Му дадов 10 фунти и гледав како ја тестираат малата бела таблета. MDMA, 130 милиграми, силно но подносливо. Потоа се качив во џангл собата и останав таму некое време, повремено наминувајќи до барот.

Беше убаво доживување, јасно и жестоко, и си мислев колку е убаво тоа што знам што точно сум земал. По некое време врвот беше достигнат и почна благото враќање назад во нормала. Во тој момент нешто ме привлече кон Првата Хала и штом стигнав дознав што било тоа. Најслична ствар на ова што се случува долу што сум ја чул се тапите растурачки удирања што ги произведуваа Spiral Tribe. Кога покреативните ди-џеи почнуваат да јурат со другите ствари, за момент како да го слушам ехото од Junior Vasquez во Sound Factory - но тоа е минимализам, тоа ја предизвикува твојата имагинација да ги пополни празнините. Ова величествено се ниша. „Хаба“ ти атакува на пулсот. Тоа е тотално утилитарно. Музиката не е поентата. Мојот хај што беше пред исчезнување, преплавувачки ми се враќа назад.

Но, колку е чудна оваа сцена станува јасно дури кога ќе се засилат светлата и ќе престанат плочите. Како што спласнува музиката, луѓето на платформите почнуваат да скокаат горе-долу засилувајќи го својот ритам така што тоа звучи многу слично на она што трештеше од звучниците цела ноќ. И луѓето долу пак играат.

Во следната Хала, Херман и неговите другари завршиле со пакувањето. Сфаќам дека ниеднаш директно не го прашав каков е неговиот личен став кон Екстази. „Луѓето треба да земаат што сакаат, но да го прават тоа така што да не западнат во неволја. Ако користат дроги за да се развеселат или да живнат малку, О. К. Ама ако ги користат за да ублажат болка, како што го земаат хероинот или понекогаш алкохолот, тогаш тоа е срамно“, вели тој.

Тој слободно признава дека ги пробал речиси сите видови за кои што дискутиравме. „Но, луѓето им даваат на дрогите преголема важност. Според она што го зборуваат, сè зависи од таблетата. Ако вечерта била убава, тоа е затоа што таблетата била добра. Срање. Можеш да ја земеш истата таблета 100 пати и таа 100 пати ќе биде различна. . . и тоа е прекрасно! Прифати го тоа - тоа е живот! Вчера беше вчера, а денес е денес. Немај очекувања. Само биди тука, живеј го моментот. Немој да викаш: ‘Сè што ми треба е само уште една ствар, таблета, и ќе бидам среќен. . . ‘

И да знаете дека е во право. Сите наши егзистенцијални кризи елегантно се вкапсулирани во една малечка таблета. Оваа мисла ме зафаќа, додека сонцето изгрева, на пат кон дома.

Ендрју Смит (Andrew Smith)

Разговор со Николас Сандерс

СПИРИТУАЛНИ ВИСОЧИНИ



Тој вели дека не е гуру, повеќе е истражувач, но книгите за Екстази на Николас Сандерс стануваат симболи за тивка револуција.

Топло летно попладне е, зјапам во длабокото сино небо доживувајќи нешто што најдобро може да се опише како флешбек. Николас Сандерс, 57-годишниот автор на „Е е за Екстази“ и на штотуку отпечатеното продолжение „Екстази и денс културата“, ми кажува за фото сешнот што претходниот ден го имал за The Face. Фотографот му донел лудачка кошула за да ја облече за сликање.

Ова ми се случило и порано. Лани отидов во Лос Ангелес да го интервјуирам Тимоти Лири за националниот весник. Се сеќавам дека исто така гледав во синото небо додека фотографот се обидуваше да го убеди да ја облече лудачката кошула што му ја беше донел. Не е чудно што Лири му рече на типот да си ебе матер. Сандерс, од друга страна, беше среќен да си игра со тоа.

Нивните поединечни реакции кажуваат нешто за разликите меѓу дрога-културата на шеесеттите и на деведесеттите, за разликите во тоа како нештата се прават (и како се користат дрогите) во Европа и во Америка. Има некаква поента во тоа да се фотографира Тимоти Лири во лудачка кошула. Конечно, американскиот естаблишмент сметаше дека тој таму и припаѓа, а тој уживаше да ја игра улогата на опасен здивеан визионер. Сандерс е многу поблаго претставен предлог. Тој навистина пишува за дрогите и спиритуалноста, меѓутоа на многу посмирен начин. Тој не се расфрла со слогани и не заговара бунт со дрогата како гориво. Тој само собира информации. За разлика од Лири, тој не е заинтересиран да си игра гуру игри.

„Не ми се допаѓа многу зборот Гуру“, вели тој. „Конотира значење на многу луѓе кои безумно се држат до секој збор без самите да размислуваат. Многу повеќе сакам луѓето нештата да ги сфаќаат како предизвик. Себеси би се нарекол истражувач или само писател. Јас само се обидувам да ја згуснам достапната информација во форма што ќе биде лесно приемлива“.

Ова секако не е вид на изјава што би ги натерала бранителите на општеството да бараат засолниште. Па сепак, кога пред три години се појави „Е е за Екстази“, таблоидите сложено почнаа

со демонизирање на Сандерс. Но, таа кампања беше осудена на пропаст. Со својот висококласен акцент, љубопитни очи и лесна насмевка, тој тешко дека може да се смета за опасност по општеството. Повеќе може да го сметаат за тренди заговорник на Е, што е поблиску до оној препознатлив национален тип - безопасен Англиски ексцентрик.

Само што, Сандерс и неговите книги може да имаат поголем ефект отколку слоганизирањето во стилот на Лири. Објавена пред пет години во емот на општата Екстази паника што владееше во раните деведесетти, „Е е за Екстази“ беше одлично сумирање на сите достапни резултати од научното истражување на дрогата, истражувања што покажаа дека, спротивно на тврдењата на таблоидите, таа не е „убиец“ и дека ако се зема во вистински контекст, таа всушност може да има бројни корисни ефекти.

Книгата има корени во Сандерсовото прво (многу позитивно) искуство со дрогата што го имал во раните осумдесетти. Тој не ја земал во клуб, туку со пријатели, и открил дека му помага да се извлече од трајната депресија која што го беше зафатила со години. Сакал да открие повеќе за дрогата и отишол во библиотеката на Институтот за зависност од дрога, каде што нашол 300 официјални научни трудови. (Библиографијата на книгата сега содржи над 700 користени трудови). Тој вели дека уште веднаш помислил да напише книга, меѓутоа деловните обврски го спречувале во тоа сè до 1992. До тогаш веќе станала акутна потребата за коректив на погрешната претстава што за дрогата ја создадоа меинстрим медиумите.

„Медиумите едноставно ги немаа погледнато фактите“, коментира Сандерс. „Тие велеа дека користењето е како играње руски рулет, дека луѓето што земаат Е паѓаат мртви на необјаснив начин, додека вистината е дека луѓето умираа поради прегреаност на просториите и дека тоа може да се избегне ако се внимава. Да го кажеа тоа, можеби ќе спасеа некој живот“.

Иако книгата на одговорен начин ги претстави сите опасности и ризици по здравјето, таблоидите распалија оган, обвинувајќи го Сандерс за промоција на дрогата „позната како убиец“. Беше поканет на Утринската ТВ програма, но таму го интервјуираа заедно со двајца нажалени родители, кои беа убедени дека нивниот син се самоубил затоа што користел Екстази. Сепак, нештата се свртеа во негова корист по релативно одобрувачкиот текст што се појави во Гардијан.

Но и покрај позитивните новински рецензии, тој имаше тешкотии да ја дистрибуира книгата во некои од големите книжарски ланци (таа беше целосно забранета во Австралија). Сепак, пред една година се распродаде оригиналниот тираж од 10 000 примероци, што беше една од причините да го направи продолжението, „Екстази и Денс културата“, своевидна ревизија/ремикс на оригиналот. „Погледнато наназад, првата книга беше наивна“, вели тој. „Имав приказна од еден извор и мислев дека тоа е општ ефект или општ начин на кој луѓето се однесуваат, место да дадам и многу други информации и да видам како конкретната приказна се вклопува во нив. Сега, ако нешто е типично, може ќе го искористам - ако не е, тогаш нема.“

Новата книга е производ на уште две години истражување, и има детали за медицинските истражувања што се правени со *E* секаде во светот (на пример, се спомнува употребата на *E* во воената болница во Никарагва, заради лекување на бивши војници кои страдале од растројства на пост-трауматски стрес). Исто така има повеќе и за личните истражувања на Сандерс, како на пример за ефектите на *E* врз цртањето. Резултатите - начкртаните „пред и по“ автопортрети од неговите пријатели - во моментот се изложени во Единбург. „Заклучив дека *E* сигурно не ги претвора луѓето во големи уметници, но има ефекти, кои некои ги сметаат за позитивни, некои за негативни. Е ги прави луѓето послободни да се изразат, но ја губат сета вештина што ја имале и покажуваат многу полоша моторичка контрола.“

Најголемата измена во ова издание е додатокот на еден опширен дел за „рејв културата“. Сандерс признава дека, како 57-годишник, самиот не е најквалификуван да пишува за тоа. Овој дел го напиша Мари Ен Рајт, која што тој ја опишува како „рејвер со две дипломи“. Рајт направи компактна анализа на пост-Е „денс сцената“, од амбиент клубовите и фри забавите до геј клубовите. Како додаток, има корисни интервјуа со ди-цеи (Букем, Вајбс, Саша, Карл Кокс) и организатори на забави (Фантазија, Егзодус групата). Овие делови се солидно информативни, иако по малку пренатрупани. Најдобри се искажувањата на рејверите, што ги претставуваат почетоците на оралната историја на *E* културата.

Всушност и самиот Сандерс рејвувал, но, вели дека во почетокот дури и со помош на дрогата, не можел да ја сфати смислата на рејвот. Се сеќава на својот прв пат, во еден амбар во Велс. „Мислев дека луѓето ќе се чувствуваат отворено и со љубов едни кон други. Но, забележав дека тие изгледаат како да се многу затворени во сопствените глави, играјќи во своевиден транс, свртени кон звучниците. Ми изгледаше прилично патетично.“

Но истрајал, и во петтиот обид сето тоа почнало да добива смисла. Иако сега е ветеран рејв дедо, сè уште по малку се чувствува како да не припаѓа таму. Го спомнува рејвот во Rocket the Holloway каде што отишол со својата пријателка стара над 40 години. „Во почетокот обажцата се чувствувавме прилично самосвесно. Но кога почна стварта, кога сите се откачија, почнаа да ни доаѓаат деца и да нè тапкаат по рамо. Тоа беше толку слатко. „

Одењето на забави го претвори во техно обожавател. „Највеќе уживам да играм во хардкор техно, оти навистина можеш да се изгубиш во ритамот. Брејкс и џангл, со сите тие вокали, ми пречат.“ Сандерс исто така ги пробал различните други дроги што повремено си го наоѓаат патот во клубовите. Вели дека никогаш не му успеало да го добие вистинскиот ефект од ДМТ, можеби затоа што е непущач. Исто така не му делува асално Кетамин, оти потоа не може да се сети дали си поминал убаво или не. Што се однесува до Темазепамот, тој едноставно не сфаќа во што е привлечноста.

Тој продолжува да зема Е отприлика еднаш месечно, околу 125 милиграми чиста стока во вид на прашок и ја добива бесплатно, „главно затоа што ја напишав книгата“ (што претпоставувам е доволна причина за пишување). Не забележал дека има смалување на ефектот поради редовното земање, ниту пак паднал во искушение да ја зголеми дозата. Всушност, не му се јасни луѓето кои голтаат по половина дузина Е таблети за една вечер. „Вистина е дека тестовите не покажале дека има некакви психолошки оштетувања, но мислам дека секој што редовно зема по 4 или 5 таблети, секако си прави некакво физичко оштетување. Јас не би сакал тоа да си го правам себеси. „

Личните рејв-доживувања на Сандерс се многу поконтролирани. Како на пример последниот рејв на кој бил - настан само-за-поканети, организиран во една голема зграда во Норфлук. „Рејвот почна со една сесија медитација, а по желба можеше да се добие и масажа. Суштината на целиот настан беше да се претвори во нешто што носи поголемо уживање, а не да биде само издувување.“ Ова е типично за дрога-културата на средната класа, во која дрогата се зема во вид на терапевтски патувања заради самоспознание. Ова е многу далеку од викендашката традиција на работничката класа.

Во обете свои книги Сандерс зборува за терапевтските и спиритуални потенцијали на Е. Во втората тој се задржува на една група калуѓери кои ја користат дрогата во религиозни цели. Дали Е навистина води, како што тврдат некои, во „спиритуално разбудување“? „Само по малку. Јас пишувам за тоа бидејќи тоа е она што јас самиот сум го доживеал. Мислам дека е фасцинантно што огромен број луѓе кои што отишле на рејв за да си поминат ептен добро, велат дека всушност доживеале нешто што може да се интерпретира како некаков вид спиритуално разбудување. Но, во хедонизмот нема ништо лошо“.

Тој го спомнува Зен свештеникот кого што го однел на рејв и кој мислел дека луѓето таму „медитираат“. Може да му се замери дека ова се копнежни фантазии на стар хипик. Многумина од оние кои што добиле простор во медиумите како коментатори или претставници на пост-Е генерацијата, се или стари шеесетти-типови (како Фрејзер Кларк) или луѓе кои ја фураат визијата на шеесеттите (како Колин Ангус од Шејмен). Тоа е така можеби затоа што луѓето од медиумите ги разбираат шеесеттите. Или можеби затоа што оние што се нурнале во пост-Е културата се на радикално различна бранова должина од медиумите, или не можат да ја комуницираат својата различност или немаат потреба за тоа.

Самиот Сандерс има прилично типична биографија на човек од шеесеттите. Земал есид во 1965, паднал на испитите за инженер, патувал во Индија. Во раните седумдесетти ја составил „Алтернативен Лондон“, книга-водич со информации за сквотирање, алтернативна политика и слично, која по бавниот почеток постигнала огромен успех. Кога се изморил од тоа, влегол во бизнисот со здрава храна, отворајќи 11 различни (и многу успешни) деловни единици на Ковент Гарден (повеќето од нив сè уште работат, иако со тек на време се оддалечиле од Сандерс. Сега тој води ДТП студио и има акции во кафуле за здрава храна).

Па, дали е загрижен дека можеби своите соништа од шеесеттите ги наметнува на нешто многу различно? Тешко е да се каже, вели тој, иако многу стари хипици не ги сакаат рејверите и Е. „Но гледајќи наназад, шеесеттите беа многу претенциозни. Беше како да велевме ‘Ние сме врвот на копјето на ова ново прекрасно движење и сите други се срање, зашто ние сме тие што знаат, а другите не’. Тоа не се случува и кај рејверите, нели?“

Тој вели дека, на крајот, се обидува да заземе приземјен, рационален пристап кон Екстази. „Во основа тоа е средство за многу нешта. Психотерапијата е најочебијното. Навистина сметам дека е корисна дрога. Ти овозможува да одиш на разни места. Но, кажувајќи го ова, не мислам дека сите го користат тоа. Грубо речено, има два вида корисници. Има луѓе како мене, и други можеби позрели луѓе, кои Екстази го користат за да си го подобрат својот секојдневен живот. Тие нештата што може да ги користат ги гледаат во нивната нормална состојба. Другиот вид е корисник кој се чувствува одлично кога е на Е и обичниот живот му се чини здодевен во споредба со тоа, не учи од тоа и постојано сака да го повторува доживувањето земајќи сè повеќе и повеќе. Мислам дека тоа е многу негативен начин на земање дрога. „

Може да се претпостави дека неговата книга е еден начин да се избегне тоа. „Навистина се надевам дека на луѓето ќе им даде слика повеќе за можностите и потенцијалите, но не со попување. Јас само сакам да биде јасно каква е состојбата. „

Кога „Е е за Екстази“ излезе од печат, Сандерс стави хипертекст верзија на својата веб-страница на Интернет, која оттогаш им е достапна на десетици илјади читатели. Исто така почна електронски да ги објавува резултатите од тестирањата на Е-таблетите што ги прави низ клубовите во земјата. Заедно со сликата на таблетата оди и листа на тоа од што е составена. Некои сметаат дека Сандерс, и покрај своите добри намери, дава лоша информација, зашто производителите може веднаш да пуштат на пазарот лоши имитации на таблетите што добиле добри оценки.

Сандерс тестовите ги прави во лабораторија. Им кажува на пријателите, ако купуваат во клуб, да купат и една таблета за него. Но, досега квалитетот на таблетите, во смисла на MDMA содржина, не беше баш добар. „Нашите резултати всушност се полоши од оние што ги добиваат полициските лаборатории. Се сомневам дека тоа е така оти луѓето, ако имаат добра таблета неволно ја отстапуваат. Јас за тестирање ги добивам само оние лошите.“

Сепак, тој е упорен. Тестовите сега се прават месечно и се објавуваат на неговата веб-страница и во магазинот „Eternity“. Тој смета дека повеќето таблети опстојуваат на пазарот по 4 месеци, така што информациите ќе бидат корисни. „Ако тестови како моите се прават почесто, така што секој месец сите таблети што постојат се тестираат, тогаш луѓето би знаеле што земаат. „ Како резултат на тоа производителите би биле присилени да го покачат квалитетот на својот производ, иако Сандерс смета дека корисниците веќе го зголемуваат притисокот. „Луѓето стануваат сè поизбирливи. Пред три години не би се осмелиле да му се вратат на дилерот и да се побунат ако таблетата е лоша. Мислам дека денес веќе го прават тоа. „

Е, сега, може и да се биде ироничен со ова што тој го прави - да се гледа на Сандерс како на Робин Худ на Е-културата кој се труди најдобро што може да обезбеди обичните корисници да добијат најквалитетна стока за своите тешко заработени пари. Се разбира, овој вид на конsumerска акција е далеку од „спиритуалната еволуција“. Но, на својот многу англиски начин, Сандерс е дел од тивката психоделична револуција што се случува и тука и во САД во последнава деценија. За разлика од шеесеттите, ова е помалку бучна револуционерна реторика, а повеќе е истражување и собирање информации, тивко поврзување. Ова е движење чија инспирирачка фигура не е шоуменски шаман како Тимоти Лири, туку научен истражувач како Александер Шулгин.

Исто така, ова е движење кое можеби ќе има поголемо влијание врз меинстримот. И покрај сиот фокус на рејвувањето, книгата на Сандерс е полна со исказувања на триесет-и-нешто-годишни (и постари) професионалци кои експериментираат со дрогата дома или за време на прошетките низ земјата. Ова можеби важи само за луѓето кои ги знае Сандерс. Но, можеби покажува дека денеска нештата сами си се средуваат. Како што ни завршува интервјуто, разговараме за неодамнешните истражувања кои покажуваат дека бројот на луѓе кои пробале „недозволени дроги“ се приближува до 50 отсто од популацијата. Наскоро, се смее Сандерс, оние што не пробале ќе бидат девијантните, статистички кажано.

„Интересно е колку владите, не само тука, туку насекаде во светот, се неспособни да ги запрат луѓето отворено да користат огромни количини недозволени дроги“, вели тој. „Погледнете ги Шел протестите, протестантите по патиштата, ДИС културата. Место да се чувствуваат како заложници во играта, луѓето чувствуваат дека може да сторат нешто, без да минат низ официјалните канали. Јас мислам дека ова е дел од тоа. На луѓето нема да им биде грижа дали земањето дроги е легално или нелегално. Тие ќе ги земаат ако сакаат. Порано или подоцна владата ќе мора да фати чекор со она што луѓето во земјата всушност го прават.“

Џим МекКлилан (Jim McClellan)

превод: Марина Костова; извор: THE FACE, october 1995

Веб-страницата на Nicholas Saunders е <http://www.cityspace.co.uk./users/bt22>

Глобална сцена



Бранислав Ѓимшиќриевки

‘ПОП’ ОД ОБЕТЕ СТРАНИ НА ПРИНЦИПОТ НА ЗАДОВОЛСТВО: ЗА БРИТАНСКАТА УМЕТНОСТ ВО ДЕВЕДЕСЕТТИТЕ

dry

Секој разговор за популарната визуелна уметност, барем онаа што не е филм или спот, денес се одвива на еден лизгав терен каде што се мешаат „реалните“ дискурзивни формации на популарното со посакуваните дискурзивни формации на популарното. Кај нас, на пример, мнозинството совесни критичари ја препознаваат онаа уметност што има пазарен карактер (со што е исполнет условот за популарност) како одраз на најпримитивни додворувања на народскиот или новобогаташки вкус, или, што е уште полошо, како најпримитивен диктат како тој вкус треба да изгледа. Таа се поврзува со турбо-фолк феноменот во популарната музика која ги содржи сите горе наведени карактеристики. Меѓутоа, ако се погледне низ перспективата на една теориска ориентација која се труди да ја надмине хиерархијата на вкусот и приматот на „естетскиот поглед“, испаѓа дека дури и таквата продукција има значење, бидејќи ни зборува многу нешта за социоекономската состојба како и за колективното несвесно, коишто, инаку, тешко продираат во кодираниот и кодификуван јазик на „високата Уметност“. Сепак, оние коишто и понатаму имаат претензии да се занимаваат со Уметноста очекуваат и понатаму многу повеќе од предметот на своето интересирање. Се разбира, веќе не во смисла на некој естетски идеал кон кој се стреми, туку во смисла на потрага по *продукција на значења*. Значи, и со бегол поглед може да се дојде до заклучок дека домашната „популарна ликовна уметност“ нема допирни точки со некои светски текови на популарноста, и тоа не само затоа што очевидно не произлегува од една развиена пазарна логика (според која *навистина* постои законот на понуда и побарувачка, а не само побарувачка), туку и затоа што не ги развива своите комуникациски обрасци (што сепак се случува во турбо-фолкот) и заостанува во непроменливоста на малограѓанскиот вкус (за секогаш детерминираниите критериуми на „вредност“) и во пароксијалниот аутизам (инцестуозна

некомуникативност). Поради сево ова, приказната за популарното (без оглед дали поаѓа од турбо-фолк естетиката или од традиционалистичкиот аутизам) за многумина веднаш ги стекнува сите негативни конотации.

Меѓутоа, исклучивоста спрема популарното исто така е продукт на аутизмот, и тоа оној псевдо-елитистички, и таа кај нас е посебно парадоксална имајќи го предвид тенкиот слој на интелектуална елита, и уште потенкиот на онаа која и економски е обезбедена. Исто така, таа е парадоксална со оглед на медиската изложеност на глобалната поп-култура која, иако воспоставена поради својата „употребна вредност“ или, повеќе, „прометна вредност“, сепак функционира како дисплас-роба со која сме маѓепсани и кога која било можност за поседување ни е вон дофат. Внатре таквиот систем, којшто секако е систем на институционална контрола, сепак се одвива комуникација, и уште повеќе, таа може и да функционира во нејзините рамки, а да не ја загуби својата препознатливост и традиционалната „бунтовност“.

Овој текст има за цел да претстави една „форма“ на популарната уметност, настаната со оживувањето на британската ликовна сцена во деведесеттите (на чуден начин симултано со успешноста на новата британска поп-музика). При тоа, тој нема цел да ја моделира уметничката пракса за таа да биде присутна во посточката медиска презаситеност со слики, туку да се покажат можностите за „протуркување“ на критичкото и „радикалното“ во наизглед занишканиот и успан контекст на популарното.

Праксата за која ќе стане збор тргнува од свеста за една организација на светот и на визуелните полиња во коишто тој свет постои, светот на тн. „богат поглед“. Пролиферацијата на спектаклот создава ваков „богат поглед“, но не во смисла на богатство што му се *нуди* на погледот, туку на самиот поглед-како-богатство кој е темел за едно екстензивно скопичко искуство. Во медиското устројство, така, светот е огромен екран врз кој со ваквиот „богат поглед“ се проектираат (и од којшто се примаат) колективните фантазии, желби и стравови. Естетиката на „богатиот поглед“ ги меша редоследот на причината и последиците како што се меша и редоследот на продукцијата и рецепцијата. Самиот чин на „употреба“ добива на вредност како сензуално-когнитивен чин на апропријација на некој текст или пракса. На тој начин креативноста престанува да се лоцира во чинот на продукцијата, а „употребата“ престанува да биде (не)препознавање на естетските намери. Така „комуникацијата пратена со порака е заменета за комуникација направена со порака“, што ја прави „естетиката на неавторитарно и неодлучувачко значење“.¹

¹ Paul Willis ваквата естетика ја нарекува "grounded aesthetics", во *Common Culture*, Milton Keynes 1990.

Не е ни чудно што поновата теорија многу повеќе се занимавала со поп-културната продукција од стриктно уметничката: Барт се бавеше со реклами, Еко со *Казабланка* и со популарните стрипови, Жижек се бави со Хичкок, Џејмсон со Дејвид Линч, мнозина теоретичари се бават со популарната музика итн. Причината за ова се ригидните дистинкции што во критиката на ликовните уметности се воведени под закрила на модернизмот: разликувањето на високото и ниското, културниот песимизам и оптимизам, „апокалиптичарите“ и „интегрираните“ (како што тоа го нарекува Еко) итн. Мнозина теоретичари се сложиле дека во овие дихотомии постепено е воведуван поимот *уживање* којшто постепено ги расточувал, кој беше слепа дамка на поранешните сериозни анализи и кој ги воведо прашањата на желба, нагон, фантазија, афективно вложување на набљудувачот итн., и го менуваше тежиштето на критичката анализа од продукцијата кон консумацијата (како поим што го заменува дотогашниот повеќе неутрален: рецепција).²

Поедноставено, популарната култура стои во служба на принципот на задоволство (бил тој проста популистичка забава или некој постструктуралистички *jouissance*), и се однесува на многу аспекти на ова задоволство, на прашањето на телото, но и манипулацијата, консумеризмот и воопшто - моќта. Затоа занимавањето со популарната култура многу повеќе зборува за општествената динамика, стратегиите на репрезентација и, целовито, за колективната подсвест, отколку занимавањето со нормативната културна продукција која во себе ги вклучува естетските, моралните и политички ставови коишто ја прават, ако ништо друго, „предвидлива“.



Може да се тврди дека новата британска уметност е особено популарна. Таа добро се продава, **Дамиен Хирст** и во Њујорк достигнува рекордни цени, уметниците се присутни во медиумите, за нив пишуваат мнозина: од крајно елитните арт-магазини (како што е „Parkett“) па до модните и трендовски списанија (како што се „Vogue“ или „The Face“). Таквата популарност на ликовниот критичар му овозможува пристап од позиција којашто главно беше резервирана за филмскиот критичар или оној на поп-

² На пример Duncan Webster, *Pessimism, Optimism, Pleasure: The Future of Cultural Studies*, во J. Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture*, London 1994, стр. 540.

музиката: едновременно од квази-интелектуалистичка дистанца, но и од позиција на помалку или повеќе фанатичен консумент. Некој ова може да го доживее како деградација на уметноста, но едноставно станува збор за тоа да се „озакони“ теориското промислување и на она што со уживање се конзумира. Со тоа што треба да се подвлече дека задоволството не лежи во традиционалното естетско уживање туку во алертноста на пријатноста да се препознаваат значења што таа пријатност можат да ја потврдат, но и да ја подријат.

Она за што овде ќе стане збор нема за цел популарното да го препознае како прост ефект на задоволство, туку да ги вклучи во игра и различните ефекти од овој принцип кои настануваат поради константното појавување на потиснатото, она што, според Фројд, „работи отаде принципот на задоволство“. Во таа светлина, значајната Фројдова ревизија што се случи во текот на дваесеттите години може да послужи и како базичен модел за диференцирање внатре во популарното на безбеден „mainstream“ (да го наречеме тоа „уметност на среќата“) и на различни форми на радикална и критичка продукција којашто се храни со истиот јазик како и „меинстримот“, но и се отвора спрема многу покомплексните ефекти на задоволство што некоја појава ја прават популарна. Во популарната култура се наоѓаат препознатливи симптоми на она што е длабоко затрупано во Уметноста, односно симптоми на ниското, нагонското, она во доменот на *Она* (односно *Ид*), значи реалното, несвесното, што одбива експресија. Популарната култура не е експресија. Таа е дискурзивна формација во која се проектираат оние помалку цензурирани психички процеси. Вака се отвора стремежот и кон еден нов „реализам“, односно кон приближување спрема Реалното, но овојпат кон она лакановско Реално, со коешто се сретнуваме како со „решително порекнуван факт на нечија сопствена смртност“. Принципот на задоволство во популарната култура му служи на ваквото потискување на смртноста, така што низ смртноста - со која низ поп-естетика се бави новата британска уметност - се појавува потиснатото таму каде што тоа (естетски) и не се очекува. На тој начин и уметноста возвратува („fights back“) и повторно ја освојува својата територија на која со поп-културата развива еден однос на взаемно интерпретирање.

Нагонот на смртта е клучен за развојот на Фројдовата идеја за психичкиот живот „од онаа страна на принципот на задоволство“ бидејќи „принципот на задоволство е тенденција којашто се наоѓа во служба на некоја функција на која ѝ припаѓа задачата душевниот апарат потполно да го ослободи од возбуденост или количината возбуденост да ја држи што пониска или константна“.³ Во заднината на овој принцип Фројд гледа „умртвувачка“ функција, која има удел во општото настојување на сето живо да му се

3 Сигмунд Фројд, *С оне сѝране ѳринциѳа задоволсѳива*, Нови Сад 1994, стр. 164.

врати на мирот на анорганскиот свет (фамозниот нагон на смртта). Средбата и односот на сексуалниот нагон и на нагонот на смртта во полето на уживање е јадро околу кое се формира значењето третирано во новата британска уметност. Оттаму потекнува и одреден впечаток на садизам што ги рефлектираат некои популарни дела за коишто ќе стане збор, бидејќи садистичката компонента е пример на „целисходно мешање на нагоните“.⁴ На тој начин, преку еден „перверзен“ пат се стига и до поимот уживање, и тоа воопштено речено, така што се открива смртта во задоволството кое во основа „го лимитира полето на човечките можности“ и чијшто принцип е „принципот на хомеостаза“. Желбата го минува прагот кој го наметнува принципот на задоволство и се позиционира во однос на лимитот, границата што ја пронаоѓа и препознава, а самата релација спрема таа граница ја одржува како таква.⁵

Една од елементарните шеми во психоанализата на Жак Лакан претставува кружницата на задоволство, но прекината со она што во неговата алгебра се нарекува *објект њеџиџи а*. Иако еден од најкомплексните поими на Лакан, *објект њеџиџи а* во случајот на кружницата на задоволство би можел да се означи како инцидент кој е во служба на кршење на психичкиот закон за задоволство бидејќи среде кругот, кој штотуку не се затворил, ја воведува непријатноста. Така кругот на задоволство никогаш не се спојува, но се создава модел кој токму поради овој ексцес создава *уживање* кое го носи елементот на непријатност во системот на задоволство. Низ тој прекин во кругот се гледа Реалното. „Традиционалната уметност“ беше главно, како што тоа Бенјамин би го рекол, „его-поддржувачка“ - ја чуваше дистанцата и така ја конституираше својата аура. Но со оглед дека сега сме сè повеќе бомбардирани со неасимилираните шокови на „модерниот“ живот, нашата психа бара нешто вон принципот на задоволство. Така на пример, „закрилата“ на насилството и „хоророт“ во филмовите е начин да се врзат заканувачките стимулуси и да се изгради заштитната „краста“, како што би рекол Фројд. Односот меѓу отворот на непријатност во кружницата на задоволството и „крастата“ што се создава како последица на таквата изложеност, процес е во кој уметноста на деведесеттите често оперира.

Постои, исто така, и едно карактеристично британско инсистирање на „огледување на светот“ во уметноста, една значајна ориентација кон реализам, кон повикување на принципот на реалност коешто и кај Фројд игра значајна улога при ослободувањето на

⁴ Види С. Фројд, *Ја и оно*, Нови Сад 1994, стр. 97.

⁵ Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, London 1980, стр. 31.

потиснатото кое функционира во спротивност со принципот на задоволство.⁶ Со ова оди и усмерувањето на погледот кон оние нешта од кои погледот обично се свртува, некоја фројдовска „присила на повторување“, како на непријатните појави во општеството, коишто, инаку, се потиснуваат поради идеолошкиот конформизам (оттаму и социјално ангажираниот британски филм), така и непријатните телесни појави кои се потиснуваат заради естетскиот конформизам (оттаму реестетизацијата на органското како во филмовите на Питер Гринавеј). Новата британска уметност за којашто овде ќе стане збор втемелена е во комбинацијата на обете „присили на повторување“ и затоа функционира и како критика и како субверзија на популарниот код во којшто се наоѓа. Меѓутоа, и самиот популарен код, со кој оваа уметност се напојува, функционира како реметење на принципот на константност кој го наметнува идејата за висока култура достапна на оние со „поистенчен вкус“. Популарната култура го обновува Еросот кој високата култура го беше потиснала, и така процесите поврзани со принципот на задоволство сепак не се само умртвувачки текови, бидејќи „барањата на Еросот се тие коишто како нагонски потреби го спречуваат опаѓањето на нивото и воведуваат нови напнатости“.⁷

Она што следи е краток преглед на неколку дела на британски уметници кои го свртеа вниманието врз себе последниве години, и осврт на референците што ја откриваат нивната поп-културна „втемеленост“ и којашто всушност овие трудови ги прави привлечни. Тие, значи, функционираат во популарниот код, но претставуваат и негова субверзија низ наметнување на или јасно критичен или вознемирувачки двосмислен став, како што низ популарниот „принцип на задоволство“ зирка и она „зад“. Делата што ќе бидат претставени референцијално се втемелени во популарната култура, но контекстуално и понатаму во идејата за висока уметност. Меѓутоа, она што ги прави интересни во прв ред е потполната свест дека, иако значењето е лоцирано во дискурсот, а се чита во контекстот, дури ни традиционално сигурниот контекст (високата култура) не е во можност потполно да ги контролира значењето што го „влече со себе“ и значењето од другите контексти.

6 „Нема сомневање дека отпорот на свесното и предсвесното Јас стои во служба на принципот на задоволство, сака да го спречи незадоволството што би било предизвикано со ослободување на потиснатото и нашиот труд оди во таа насока да се издејствува допуштање на таквото незадоволство со повикување на принципот на реалноста.“ Сигмунд Фројд, *С оне сѝране ѝринциѝа за доволјсѝва*, стр. 21.

7 Фројд, *Ја и оно*, стр. 102.

naff

За некои дела на **Damien Hirst** (р. 1965), како што е овде репродуцираното, *Одгелен од стагошо* (*Away from the Flock*, 1994), може да се каже дека се иконични за уметноста на деведесеттите. Исто така и „светогледот“ на уметникот на деведесеттите може да се сосредоточи токму во една изјава на Хирст: „Понекогаш чувствувам дека немам што да кажам - и често сакам да комуницирам со ова“.⁸ Ваквиот „став“ стои на другата хемисфера во однос на она модернистичко „крело“ што би можело да се формулира во: „имам многу нешта да кажам, но не сакам да комуницирам“. Додека модернизмот бегаше од „комуникативните клишеа“ (Куспит), изјавата на Хирст својот праузор како да го пронаоѓа токму во исказите од традицијата на поп-културата, а конкретно во дефиницијата за поп-културна комуникација изречена во една песна од *Beatles*: *"Half of what I say is meaningless, but I say it just to reach you..."* (*Julia*).



Damien Hirst: „Одгелена од стагошо“; челик, стакло, јагне, раствор од формалдехид, 96x149x51 см, 1994

Делото на Хирст е *орѓанска скулптура* („озлогласено“ присутна во поновата британска уметност, нпр. во автопортретите од крвна плазма на Mark Quinn), а мумифицираното тело на овцата упатува на смртта токму низ претставувањето на „очајничкиот“ обид да се задржи претходната состојба. Во доменот на „политичката естетика“ тоа наликува на балсамираното тело на Ленин бидејќи упатува на идеолошкото значење на „оддржувањето во живот“ како илузија за „оддржување на среќата“. Телото на Ленин, за да остане нераспаднато, периодично мора да се изнесува од саркофагот и одново да се „освежува“. Оддржувањето на нераспаднатото тело како метафора за „оддржување на уметноста“ го спречува враќањето во неорганската, природна состојба која се наоѓа вон среќата или задоволството. (Среќата на народот, така, лежи во избегнувањето да исчезне телото на неговиот татко.) Интересно е што постои и една фотографија на Хирст каде што тој во мртвечница е фотографиран лице до лице со еден мртвеч. Благо, речиси насмеано лице на мртвиот човек ја надминува морничавоста и дава простор за ерупција

⁸ Наведено во Sarah Kent, *Shark Infested Waters - The Saatchi Collection of British Art in the 90s*, London 1994, стр. 35.

на една неуспешно потисната комичност, но и на едно реинсценирано задоволство како некаква потемкинизација на смртта. Се разбира, значењето на оваа фотографија е токму во тоа што нè прави свесни за овие наши потиснувања.

И други дела на Хирст упатуваат кон дијалектиката на смртта и задоволството. Во една инсталација во стаклен кафез има инсекти коишто неуморно го повторуваат истиот, кус животен процес, од излегувањето од ларва до моментот кога стануваат спржени на електричниот инсектицид. Конечно, неговата најпозната инсталација со ајкула во формалдехид (1991) има наслов *Физичката неможност за смрт во свесна на некој што живее*. Таа е метафора на непознатото и потиснатото, но преземена како веќе рециклирана од популарниот имагинариум, односно во прв ред од филмовите од циклусот *Ајкула (Jaws)*. Значењето, значи, веќе е кодификувано (но „неодлучувачки“) и тоа зборува за стравот од ерупцијата на несвесно (но во еден поинаков контекст), така за новиот контекст да го апсорбира значењето и да го организира на нов начин. Популарните претстави на Хирст зборуваат за смртта токму низ прашањето за принципот на задоволство, но задоволство во препознавањето на траума.

Одделена од сјагошо е посебно интересно дело затоа што не е шокантно, бидејќи „шокот обично вештачки го засилува задоволството, од што настанува празнење“ (Фројд). Ова дело, напротив, дава привид на „блаженост“ со асоцијациите на популарната христијанска иконографија и симболика. Стаклениот „аквариум“ во којшто овцата се наоѓа е можност за тотална презентација којашто токму ја користат современите уметници истражувајќи ја популарната иконографија (од Jeff Koons до Gavin Turk). Во нив објектот во потполност е изложен на погледот, а останува недопирлив. Набљудувачот е пасивен и немоќен затоа што „неговата желба е скината, поделена меѓу фасцинацијата од уживањето и одвратноста кон него“.⁹ Славој Жижек тврди дека посматрањето контира моќ, но и (врз примерот на Хичкоковите филмови како *Прозорец во двор*) упатува на посматрачот како на суштински неподвижен и *немоќен* сведок. Преку дијалектиката на посматрање и (не)моќ Хирст ја активира двојната природа на уживањето.

Ако Хирст се занимава со нагонот на смртта, тогаш **Dinos** и **Jake Chapman** се занимаваат со сексуалните нагони, и тоа со она што моралистички благо би било наречено сексуални изопачувања, што нивното дело *Тажна џоза на куче (Sad Doggy, 1996)* токму го репрезентира. Во едно интервју, на прашањето што сакаат да гледаат на телевизија, браќата Чепмен одговараат: „Сакаме да гледаме кога луѓето се повредуваат“¹⁰;

9 С. Жижек, *Метагазе уживања*, Београд 1996, стр. 116.

10 M. Maloney, "The Chapman Bros.", *Flash Art*, 1-2 1996, стр. 64.

вакво признание до пред пар години беше незамисливо дури и за најпровокативните уметници, бидејќи искажува недистанцирано кокетирање со етичка игноранција. Инаку, ако судиме по интервјуата браќата Чепмен во ликовната уметност се она што браќата Галагер се во поп-музиката, иако нивните критичари повеќе ги гледаат како Бивис и Батхед на уметничката сцена. Додуша, нивните интервјуа делуваат како паради на лоботомизирани изјави коишто навистина не можат лесно да ги достигнат ниту двајцата браќа од групата Оасис.

Метаморфозата на кукла-манекен, како хомологија на телесни трансформации, во уметноста на овој век е позната уште од распарчените удови на Ханс Белмер па сè до увеличаните фигури на Чарлс Реј. Во таа низа, статусот на „акт“ во делото на браќата Чепмен е потполно дехуманизиран и демаскиран. Со самиот наслов на една од нивните последни изложби, „Трагични анатомии“, тоа се вели директно в лице. Беа изложени „сијамски близнаци“ од неодреден пол, во пози на интерпенетрации што зборуваат



Dinos и Jake Chapman: „Zigotic Acceleration“;
фиберглас, патики, боја, 150x180x140 см, 1995

за неможност за „екстерналистичко“ општење и ултимативно за самосодржувањето на потиснатите нагони. Прашањето на сексуалните табуа, каде што, на пример, аналниот однос е најкарактеристичен, се поставува како двојна задача - во смисла на начинот на нивното сексуално практикување и во смисла на нивното психоаналитичко, симболично значење: усмерување кон себе, кон некое примално задоволство. На тој начин и самото уживање во уметноста отворено се деконструира како анално.

Сепак, бидејќи овде станува збор за визуелизација на популарното, внимание привлекуваат најзагадочните елементи од скулптурите на браќата Чепмен - сеприсутните „Најк“ патики (некаде „Фила“). Во споменатиот разговор, на поставеното прашање за потеклото и значењето на тие патики, уследи карактеристично небулозен одговор: „Без нив сè немаше да изгледа толку нездраво како што треба да биде - постои нешто налудничаво кога на нешто му давате контекст *без врска*.“¹¹ Изразот што тие го користат е „*naff context*“, а зборот *naff* е карактеристично сленговски, и потекнува како од *fan* (фанатик) така и

¹¹ Ibid.

од *fanny* што е еден од изразите за женски полов орган. Меѓутоа, сето тоа упатува и на изразот *Fanny Adams*, што отприлика значи „баш ништо“. Посебната перверзност на оваа асоцијативна нишка е во потеклото на изразот „Fanny Adams“, што било име на една жена монструозно искасапена од некој си психопат, така што од неа не останало баш ништо. Значи (за разлика од нивната уметност - овде сосема несвесно), Динос и Џејк Чепмен, со карактеристичен недостиг на став (што е една од главните забелешки кон популарната култура) упатуваат на вкоренетоста на насилството и смртта во јазичките структури. Овие структури ги кријат, но браќата Чепмен во своите инсталации ги изнесуваат на виделина, така што тие стануваат вознемирувачки дури како иконичен знак. Така браќата Чепмен во една изјава дадена патем развиваат занимлива археологија на сленгот како „реален“ говор, најнепосреден и највисцерален дискурс. (Воопшто, развиеноста на англискиот сленг е толкава што неговото познавање и проучување добива значење на сериозна лингвистичка дисциплина.)

Но, останува прашањето на патиките. Ако куклите ги замислиме без нив, навистина можеме да се согласиме дека глетката би делувала помалку „нездраво“. Тие непосредно нè упатуваат кон популарните обувки на адолесцентите, ни помагаат да ја фокусираме фантазијата така што, благодарейќи му на сеприсутниот популарен елемент, ќе ја идентификуваме мрежата на означители: патиките на куклите им овозможуваат да *значат* во ова време, додека се стекнува впечаток дека за некое идно изложување би можеле да бидат и заменети. На тој начин низ перципирањето на секојдневното и на попкултурата се засилува севременското прашање за кодирање на сексуалноста. Патиките така обезбедуваат непосреден контекст за оние кукли врз кои се менува топографијата и распоредот на половите органи, така што пенисите, налик на избликнати бубулици, се појавуваат и врз лицата на адолесценти. Куклите се хомологии, а патиките се вистински елементи што овозможуваат метонимиска врска заснована на *сосегство*, *гойирање*. Благодарение на патиките овие дела и конкретно го насочуваат нашето внимание кон адолесцентскиот „ангст“.

За разлика од браќата Чепмен, **Sarah Lucas** (р. 1962) ги користи популарните претстави за непосредна, често јасно феминистичка критика. Нејзината критика често се сведува на директна *blow up* експозиција на статии од весници наменети за мажи, какви што се „Daly Sport“ или фамозниот „The Sun“. Како и кај браќата Чепмен станува збор за, сега функционално фокусираната, експозиција на сленгот. Написите во таблоид-печатот што ги иконизира Сара Лукас ја прават вербалната агресивност видлива, и упатуваат на најнискиот можен облик на вулгарноста, така што испаѓа дека јазикот е всушност оној којшто врши терор. Делото *Sod you Gits* (1991) одсвонува во ушите во онаа мера колку што

е и визуелно агресивен. *Sod you* (бриши, еби се), како израз влече корен од содомијата, а *Git* од *to beget* (да се создаде, некому да се биде татко). Критичкото презентирање кај оваа уметничка е потполно, директно, а на феноменот од масовната „култура“ му е оставено да зборува самиот за себе. Весниците каков што е „Daly Sport“ можат да се купат секаде и не се цензурираат како порнографија, а појавите врзани за британскиот таблоиден печат и политички кулминираа во текот на Фокландската војна, кога „The Sun“ објави монструозен наслов по повод потопувањето на еден аргентински крстосувач: „Gotcha!“ („Те имам!“ или „Мој си!“). Звучноста и најбуквалната идеолошка транспарентност се нешта што ја интересираат Сара Лукас, т.е. ослободувањето на нерестриktivните нагони кое е видно во сите општества наспроти моралистичките обиди за тн. „политичка коректност“. Сара Лукас не е за цензура на ваквите појави, туку за нивна тотална експозиција, за „помагање“ на системот на моќта за тој да стане што повидлив. Стратегијата, значи, е налик на стратегијата што ја развиваа Laibach и NSK, и која се базираше на претерана идентификација со тоталитарната идеологија којашто на тој начин ја намалуваше идеолошката ефикасност и го фрустрираше системот.¹² Кај Сара Лукас фотокопирањето и увеличувањето на најексплицитните артикулации на машката агресивност претставува упад во територијата на оној јазик кој постои благодарейќи на илузијата дека е видлив и, воопшто, присутен само во рамките на својата „целна група“: кога овој дискурс ќе се изведе од својата „имагинарна“ состојба, неговата агресивност се претвора во фрустрација.



Sarah Lucas: „Seven Up“ 1991; „Sod You Gits“, 1990; фотокопии на хартија, 216x315 см, секоја

¹² Види С. Жижек, *Метастазе уживања*, стр. 110.

XXX

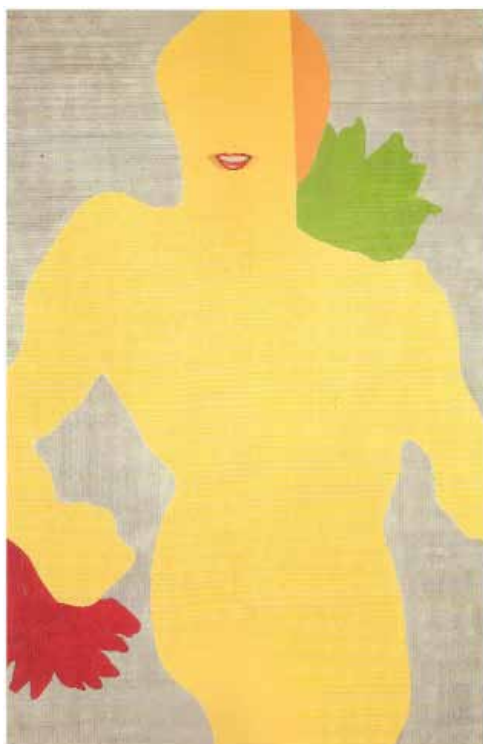
Слична инспирација, но овојпат извлечена од „вистински“ порнографски имагинариум покажува сликарството на **Marcus Harvey** (р. 1963). Поврзувањето на уметноста и порнографијата во неговото дело е витално не само на ниво на репрезентација, туку и во самиот модус на настанување на слика. Харви бојата ја нафрла со раце и целата слика ја работи во еден здив, бидејќи, како што вели, „како при сексуалниот чин, боите мораат да останат влажни“ за да се мешаат и да се „валкаат“ меѓусебно. По сликањето тој заминува на педантно перење на рацете, „како по убиство“, коешто открива чувство на вина после задоволување на нагонот. (За Фројд сликарството е инфантилен нагон ѕидовите да се премачкаат со измет.) По оваа страсна акција, врз сликата се црта елегантен цртеж на некој порнографски мотив кој е препознатлив и читлив. Така оваа завршна интервенција е експликација на порнографичноста на целата слика иако самата по себе настанала со студено копирање на мотив додека претходниот процес на настанување на сликата всушност бил сексуализиран. Сликата *Doggy* (1994) пак нè враќа на аналниот секс како лајтмотив на овој текст, бидејќи се покажува дека цртежот на анус всушност е самиот пунктум на сликата (во една бартовска смисла), односно точка од која нашиот поглед влегува во сликата. Како и кај браќата Чепмен аналниот секс се покажува како крајна инстанца на нагонот, најзабранета можност, врзана за десадовски и батајевски фантазии.



Marcus Harvey: „*Doggy*“, масло на платно, 213x213 см, 1994

При посматрањето на оваа слика се поставува прашањето: како таа би изгледала без порнографските контури? Таа сигурно би можела, во согласност со една порано доминантна модернистичка логика, да функционира како автономно уметничко дело, и како такво би била разбрана како сликарство на една возбудлива гестуалност. Меѓутоа, контурите ја воведуваат во еден друг свет, свет на репрезентацијата којшто дава јасен, немистифициран знак кој го потенцира сексуалното потекло на сликата, токму така што упатува на популарната визуелност, а не на самата природа на сликата која, сепак, може да остане нечитлива, нèма. Додека самиот чин на сликањето е нешто Дионизиско, но приватно, конечното значење упатува на порнографија од Аполонски вид. *Порнографијата е јавно устројство, сликарството е приватен неред.* Комуникацијата, како основна желба на новите британски уметници, овде се остварува и преку порнографија и преку теорија на сликарство, со тоа што првиот „мост“ е понепосреден но никако не го ремети вториот.

Сликаството на **Gary Hume** (р. 1962) на прв поглед е чиста спротивност на динамичноста на Харви. Тоа, меѓутоа, исто така е свртено спрема поп-културните мотиви, но овојпат рециклирани низ искуството на поп-артот, значи низ нивното „историско пребивање“ во уметноста. Хјум почнал како нео-гео сликар и оттаму неговите „фигуративни“ слики ги задржуваат одликите на неговото апстрактно сликарство коешто своите мотиви ги пронаоѓало во мотивите од секојдневниот живот, како што е, на пример, автоматската влезна врата на аеродром. Површините на неговите слики униформно се покриени со сјајни „бои за домаќинство“ и со вообичаената колористика за клинички и тоалетски простории, бела, магнолија, пинк. Панелите се покриени со дебели слоеви боја без траги на четка, така што стануваат ефектно беживотни, лишени од оптичката подвижност и виталност.



Gary Hume: „*Man, Woman, Jealousy and Passion*“, сјајна боја, картон, молив врз панел, 201x133 см, 1993

Сликата *Маж, жена, љубомора и сѝрасѝ* (*Man, Woman, Jealousy and Passion*, 1993), освен што упатува на некои „стилски“ одлики на американскиот поп-арт (во прв ред на сликите на Том Веселман), на прв поглед не открива некои покомплексни референци. Меѓутоа, доколку ги сокриеме или отстраниме усните, како единствен детаљ кој ги одредува изразните одлики на некакво „лице“ на претставената фигура (детаљ кој како и да не ѝ припаѓа на сликата бидејќи и самиот е направен од картон и просто залепен врз панелот), ќе ни се укаже и друга фигура сокриена поради „лицето“ на првата фигура, фигура нам свртена од грб. Така полека откриваме двојна претстава во едно наизглед безизразно обоено поле. Безизразноста на тоа поле станува уште попарадоксална ако знаеме и за една историска референца врз основа на

којашто Хјум ја формирал својата со грб свртена фигура. Таа, имено, е контура на една од скулптурите на голите херои коишто се наоѓаат на олимпискиот стадион во Рим изграден во времето на Мусолини.

Некој може да биде привлечен со тезата дека сликата на Хјум е негов коментар за идеолошката сродност меѓу поп-артот и тоталитарната уметност. Сепак, она што овде

најнапред се воспоставува како фокус е неограниченоста на можностите за репрезентација и референцијалност. Можностите за репрезентација се исто толку неограничени како и можностите за мимикрија и на сликата секогаш можеме да го видиме она што сакаме, како во роршаховите флеку. На тој начин Хјум ќе наслика портрети на некои познати личности (често оние што се исконструирани да бидат популарни, но некако не се, како што е актерката Петси Кенсит, на пример) коишто испаѓаат како некакви увеличани полиња од нивните лица или делови од телото, или пак површини од некои нивни „атрибути“. Самата интерпретација ќе зависи од нивото на нашата популарна информираност која и за Хјум ја диктира комуникативноста на сликата.

Без таквата информираност сликата *Анатомија на небеско суштество* (*Anatomy of a Sky Creature*, 1993) на **Rod Dickinson** (р. 1965) нема многу да ни каже со оглед дека во потполност е условена од поп-културните дискурси. (Ако жанрот со кој до сега се занимававме главно беше „еротски трилер“, ако не и чиста порнографија, сега тоа е *science fiction*.) Сликата на Дикинсон е портрет на вонземјанин, настанат според упатствата на оние коишто ја имале таа привилегија тие суштества да ги видат во живо. Така, оваа слика е некаков тип „омаж“ на полицискиот портретист којшто прави фото-робот. На неа се наоѓаат и впишани податоци за бојата и облиците на одредени делови од лицето но и



Rod Dickinson: „Анатомија на небеско суштество“, масло на ленено платно, 213x213 см, 1993

на телото бидејќи една стрелка на сликата упатува кон анусот на вонземјанинот којшто не го гледаме, но сепак не го пропуштаме како лајтмотив. Описите што Дикинсон ги следи се значајни како претстава за анксиозноста што многумина луѓе ја инвестирале во нив. Дикинсон е заинтересиран за оние ‘поп‘ подрачја што обелоденуваат појави на масовни невротични состојби. Така на пример за „Satanic Ritual Abuse“ („Злоставување со сатанистички ритуали“) - коешто во Британија после една подолга расправа во Парламентот со еден декрет на Владата е прогласено за „непостоечко“ - Дикинсон

вели: „Импликациите се или дека станува збор за заташкување од страна на Владата, или пак дека Владата е во право и дека ние се соочуваме со масовна хистерија. Обете можности за мене се интересни како и масовните убиства и *alien abductions*, што сè е

симптоматично за нашата културна клима.¹³ „Alien abduction syndrome“ („синдром на киднапирање од вонземјани“) е појава „озаконета“ во психијатриската пракса во САД, и инспиративна е за многу рецентни SF филмови. Дикинсон препознава дека ваквите појави се узор за остварувањата какви што се ТВ серијата *Досие X* која се покажува како „креативна употреба на параноја“.¹⁴ Масовните хистерии се составен дел од масовната култура - дури и еден од нејзините најважни аспекти. Дикинсон очевидно е пасиониран консумент на *Досие X*, како и на другата СФ продукција. И самото лице на Дикинсоновиот вонземјанин веќе е видно во некои филмови (нпр. *Communion*) коишто очевидно се работени по слични упатства.

Alien abduction syndrome помалку е присутен во католичките земји (каде што укажувањето на Девица Марија и понатаму се покажува како проекција на слични неврози), а едновременно портретот на Дикинсон е икона што одговара на едно пробивање на протестантската иконокластична свест. Неговата слика добива религиозно значење бидејќи тргнува од некои принципи врз кои е втемелена религиската слика. Дикинсон како да му е близок на византискиот уметник којшто не го видел ликот на Исус, но сепак го сликал според достапните упатства. Од друга страна, тој не го сликал, туку го создавал: репрезентацијата на Христ е сведоштво дека Христ постои, а оттаму и централната литургиска улога на иконата во православното христијанство. Логиката на Дикинсон е слична: ако постои портрет на вонземјанин постои и нашата хистерична опсесија со вонземјаните.

pop

Повеќето досегашни примери сепак следат една „конвенционална“ логика на начинот на којшто Уметноста црпи од популарната култура и го формира своето „гледање“ врз основа на популарната култура, но внатре во класични уметнички медиуми, така што делата едновременно зборуваат за себе самите и за својот медиум. За разлика од тоа, последниот уметник во овој преглед, **Gavin Turk** (р. 1967) во потполност им се подредува на прашањата на популарноста, на популарната икониичност, без осврт кон самиот медиум кој е само безлично средство, веќе проверено како неуметничко. Неговото дело *Pop* (1993) всушност е восочна фигура која, посебно во лондонските услови во коишто живее Турк, упатува кон достигнување на бесмртноста згрижена во Музејот на восочни фигури како популарно музејско собиралиште, далеку попосетено од кој било друг лондонски музеј.

¹³ Наведено во Sarah Kent, *Shark Infested Waters*, стр. 16.

¹⁴ Види Марина Мартиќ, „TRUSTNO1“, *New Moment 5*, пролет 1996, стр. 94-5.



Gavin Turk: „Pop“, стакло, месинг, MDF, фиберглас, восок, облека и пиштол, 279x115x115 см, 1993

На прв поглед, восочната фигура што Турк ја изложува во стаклен „кафез“ го претставува Сид Вишоуз, легендарниот басист на групата *Sex Pistols*. Меѓутоа, кога ќе погледнеме повнимателно, лицето на Сид Вишоуз не е лицето на Вишоуз туку автопортрет на Гевин Турк, „маскиран“ во типичната „униформа“ на Сид Вишоуз. Но позата на Вишоуз не е поза карактеристична за него (симната од некоја фотографија, како што обично се прави при изработката на восочни фигури), туку тоа е поза на Сид Вишоуз како Елвис Присли, односно Елвис Присли онаков каков што го претставил Ворхол во својата славна серија на дела од 1962. Пак, тоа не е Елвис Присли како пејач, туку како актер од некој вестерн што го снимил...

Како и многумина уметници што излегуваат од британските уметнички школи, Турк е ориентиран со оној диктум на Барт кој вели дека

„јазикот е оној што зборува, а не авторот“. Наместо да е автор на ова дело, Турк станува дел од идентификациониот ланец во самото дело. За него станува поважно да се репрезентира како поп-икона отколку да работи како „бесмртен творец“. На тој начин можностите за излегување од анонимност овде се доведени до една суштинска стратегија. Мнозина уметници денес користат проверени механизми на медиска презентација. За разлика од модернистичкиот автор, главната опсесија на Турк е *да се биде ѝрисушен*, а таквата опсесија ја диктира токму поп-културата. Слично како кај Џеф Кунс одлучувачка станува саморепрезентацијата на уметникот, така што и афинитетот за еден или друг, односно нашиот суд за одредени уметници, зависи и од нашите позиции внатре во поп-културниот конsumerизам. На тој начин поп-културата не само што ја условува нашата визија (како кај поп-артот) туку во потполност и нашето читање и толкување на уметничкото дело. Ако кон тоа сакаме да ги додадеме и симболичките функции на делата на Џеф Кунс или Гевин Турк, ним таа функција им се додава како и на кое било друго комплексно поп-културно остварување, од *Alien* и *Blade Runner* до рекламите за „Nike“ патики или „Silk Cut“ цигари.

На ова место се затвора како концептуалниот круг на односите на новата британска уметност и поп-културата така и кругот на пазарната логика во којашто таа се наоѓа.

Оваа пазарна логика (која кај нас нема шанси да постои уште долго време), истовремено е инспирација и природно живеалиште на праксата за која што стана збор. Важно е да се каже дека поголемиот дел од претставените дела се наоѓаат во колекцијата на Чарлс Сачи, рекламниот магнат кој и самиот ја збогати комерцијалната поп-иконографија во своите реклами.¹⁵ Уметноста од рекламата ги позајми моќта за комуникација и манипулација, но и увидот во организацијата на економскиот систем. Но, уметноста за која стана збор во потполност го користи фактот дека тој економски систем е организиран како симболички систем.

извор: Pop Vision, Вршац-Београд 1996

превод: Адрелина Бомбина

¹⁵ Повеќе за тоа во Б. Димитриевиќ, „Свилени резони малог Ханса“, *New Moment* 6, лето 1996, стр. 132-3.

НСК и Европскиот месец на култура!

Маја Меџла

СУРФИРАЊЕ МЕЃУ ЖАНРОВИ

„Политиката е куца курва, која никому веќе не може да му го подигне, нацијата е мртва, партиите се импониентни и веќе не можат да го одушеват модерниот човек. Финансиите се за сиромасиите, не за нас“, со длабок глас, бавно како крвник и свечено како проповедник, облечен до појас и наметнат со бела прегача, како ковач или месар, како занаетчија-мајстор накусо, грмеше на сцената на Цанкаревиот дом **Петер Млакар**, членот на Одделот за чиста и практична филозофија на Neue Slowenische Kunst, дружина 1983 г. создадена од музичката група Laibach, ликовната група Irwin и Gledališče sester Scipion Nasice (подоцна podocna Kozmokinetični kabinet Noordung). По говорите на градоначалникот **Димитриј Рупел**, претседателот **Милан Кучан** и гостинот, естонскиот претседател **Ленарт Мери**, непосредно пред свечениот почеток на концертот на **Лајбах** со кој почнува *Европскиот месец на културата* *Љубљана 97*, се појави на сцената ненајавено, неочекувано, како туѓо тело и паразит во ритуалот. Салата во тој момент занеме.

Беше 15 мај, топла четврточна вечер, првиот свечен ден на Европскиот месец на културата Љубљана 97, онаа културна манифестација којашто настанува под закрилата на Советот на Европа, политичка творба која својата присутност на светската мапа ја зацртува и за помалите, неважните, зависните, подредените, банана држави.

Полемите, пресудни, независни, надредени држави на дванаесеттемината за своите манифестации имаат повозноливо, ултимативно име - културна престолнина на Европа! Дванаесеттемината се престолнини. Останатите четириесет и двајца или повеќе се само месеци. Првите се на престолот, другите под нивните нозе. И во културата хиерархијата е јасна, транспарентна, недотерана, вулгарно директна.

Никаква шминка не може да ја прикрие. Никаков говор. Нема толку големи зборови што би можеле да ја сокријат таквата нерамноправност. Нема толку прочистувачки зборови коишто од политички цемент би направиле аполитична неутралност. И исто така нема толку благородни за од лажна да направат вистинска свеченост. Затоа сите три воведни говори беа досадни: на љубљанскиот градоначалник Рупел, претседателот Кучан и потоа и почесниот гостин, Мери, претседател на иста таква банана држава каква што е нашата Словенија. Сите зборуваа за културата врз која почива опстанокот и преживувањето на народот. Слични мисли, само различни вербални стилови. Да беше збор за спортска приредба, опстанокот и преживувањето на народот ќе се темелеа врз здравиот дух во здраво тело, врз физкултурата која ни ги крепи телесните и духовни способности. Да се отвораше нов компјутерски центар опстанокот и преживувањето на народот ќе зависеше од компјутеризацијата која би ја осигурала конкурентноста во светот на водечките, технолошки развиени држави. Сите свечени политички говори се исти. Само темите се менуваат. И обично се чини дека трајат цела вечност. Дека им нема крај и конец. Дека ќе нè удават.

Кога, овојпат, прогрмеа поинакви зборови се чинеше дека удираат, зашлакуваат: „Културата, што не е никаква уметност. Секој селанин може да има дебел компир - што имено е култура. Што е уметноста, што го знае само Господ. Нам не ни треба никаква култура, нам ни треба божјата масл.“

На почесниот прв балкон се грча, црвенеа, беснееја. Министри, шефови на партии, парламентарци, новиот словенски митрополит и надбискуп **Франц Роде** и нивните придружници и придружнички... На другиот, каде што седеа новинари и уметници, се смешкаа и кикотеа. Што преживуваа оние што приредбата директно ја следеле преку радио или телевизија, оние што не успеаја да стигнат до картите што не се продаваа, не знаеме. Знаеме само дека надбискупот ја напушти салата и дека следниот ден во некои цркви приредбата ја прогласиле за црна миса, и исто така знаеме дека салата ја напуштил министерот за надворешни работи **Зоран Талер**. Католик и либерал. На обајцата им зоврело. На десно и на лево. Што не е лошо. На **Лајбах** му успеа уште еден, монументален екцес. И не само на идеолошко, туку и на уметничко рамниште.

Почна невино. Наизглед невино. Пред една година со повикот да подготват свечен концерт за отворање на Европскиот месец на култура. Тие? Некогаш забранетиот **Лајбах** кој намерно ги навредуваше чувствата на граѓаните со германското име за Љубљана коешто требаше да ги потсетува на деновите на окупацијата, сега да ја претставува Љубљана? Почесно, свечено. Тие, кои се потполно нејасни? Можеби демонски, можеби недолжни. Облечени во униформи кои и се и не се униформи. Можат да бидат есесовски исто колку и војнички, полициски или ловциски. И сите оние крстови на нивните продукти!? Дали тоа се пруски, државни, нацистички симболи или супрематистички ликови на Малевич, германски свастики или секири на од нацистичка Германија избрканиот уметник, загрижениот антинацист Џон Хартфилд? Дали е сигурно тие да бидат повикани? Зарем нивната последна плоча Jesus Christ Superstars не е хевиметал? Дали тоа воопшто е вкусно? За таков настан? И озгора на тоа, нивната NSK држава, виртуелна држава во време а не во простор. Имаат сопствени, вистински, службено отпечатени пасоши со коишто минуваат граници. Отвораат амбасади и конзулати, зачленуваат државјани. Зарем со тоа не ја негираат сопствената држава, онаа во којашто живеат?

Покрај тоа низ кулоарите се рашири клучната вест. Уште понеобична. Не. Дури вчашувачка. **Лајбах** ќе биде исполнуван од Словенската филхармонија, онаа правлива, ригидна институција наменета за конзервирање на традицијата, а конците на проектот ќе ги преземе уметничкиот водач на Словенската филхармонија, еден од најперспективните диригенти од средната генерација, редовниот гостин на миланската Скала, диригентот **Марко Летоња**, а нивните дела ќе бидат оркестрирани од двајца словенски композитори, **Урош Ројко** и **Алдо Кумар**. Во првиот дел на концертот беа изведени пет композиции од првиот, тн. егзорцистички период помеѓу 1980 и 1983; **Nova Akropola, Krvava gruda - plodna zemlja, Smrt za smrt, Vade retro Satanas u Država**. Во вториот дел имаше пет дела на Лајбах од нивниот „забранет период“ од 1984-та, кога во љубљанската сала *Малчи Белич* отсвиреа еден анонимен концерт кој деновиве ќе излезе како документарен цеде за Dallas/Mute Records. Освен тоа, беа изведени, на подлога на некои други дела од Лајбах, и оригинални партитури на **Ројко** и **Кумар**.

По концертот, еден од позначајните словенски критичари на сериозна музика заклучи дека првпат по **Шенбер** кој 1930 г. во Виена со својот концерт на атонална музика, за она време потполно необична и чудна, предизвика тепачка во салата, некому му успеало да го постигне речиси истото. Што поточно?

Тепачка во ушите. Сите оние за коишто музика не се само звуци и нивната уреденост или неуреденост, а тие се ретки, беа во недоумица. Сите имаа пореметување во перцепцијата. Еден дел од салата не поседуваше кодови и изострени сетила за сериозни, симфониски структури.

(...) Од музичко стојалиште концертот секому му овозможи огледало за слухот. Неговата теснотија и ограниченост. Луѓето го слушаа она што можат да го чујат, што се навикнати да го слушаат. Сето друго им беше туѓо, збунувачко, непријатно, непознато. Без оглед дали им се допаѓа или не. Опитот го издржаа само оние на кои музиката во сите нејзини појавни форми им е љубов, во сите нејзини варијанти и варијации, верзии и жанрови.

Во недоумица, така, дојдоа сите. Класичарите, кои не добија класика, сериозните музичари коишто се соочија со несериозност, хевиметалците кои останаа без острите гитарски рифови, рејверите кои не препознаа никаква електроника и пулсирачки ритмови, рокерите коишто чекаа симфо рок, но не го дочекаа, црковните великодостојници кои мораа да се соочат со завршните зборови на говорот на **Млакар**, дека „смислата на сè не е ниту во животот ниту во смртта, туку дека е ствар на оргазмот“, и се разбира политичарите коишто очекуваа свеченост по свои мерила, според политичкиот протокол, а добија едно заиграно, бесрамно предавство кое ја постигна својата цел и го задоволи својот израз. На обете страни од салата висеа долги црни знамиња со сребрени крстови обрабени со запчаници, неизбежниот сценографски елемент на еден **Лајбах** концерт. Амблеми на словенската државна иконографија немаше. Ја немаше ни словенската химна. По словенскиот претседател своите зборови ги изрече членот на NSK. Од службената, протоколарна политичка свест на словенската држава и нејзиниот главен град, настана виртуелната, во уметнички концепт вклучената свест на NSK државата.

Комплет со гостите, се разбира.

Трилоџ кон сѣаѣшсѣикаѣа

Од сто луѣе

коишто сѣ знаат подобро
- педесет и двајца,

несигурни во секој чекор
- речиси сите други,

подготвени да помогнат,
доколку тоа долго не потрае
- дури четириесет и деветтемина,

секогаш добри,
бидејќи поинаку не можат
- четворица, можеби и петмина,

склони без завист да се восхитуваат
- осумнаесетмина,

доведени во заблуда
со младоста што изминува
- плус минус шеесетмина,

со коишто нема шега
- четириесет и четворица,

оние што живеат во постојан страв
од некого или нешто
- седумдесет и седумина,

способни за среќа
- најмногу дваесет и неколкумина,

поединечно безопасни,
коишто здивуваат во толпа
- сигурно повеќе од половината,

окрутни,
кога околностите ќе ги принудат
- подобро да не знаеме
дури ни приближно,

мудри после штета
- не значително повеќе
од мудри пред штета,

оние што од животот не земаат ништо
освен добра
- триесетмина,
иако би сакала да грешам,

згрбавени, заболени
и без батериичка во полумракот
- осумдесет и тројца
порано или подоцна,

праведни
- прилично, то ест цели триесет и
петмина,

ако таа црта е поврзана
со напор за разбирање
- тројца,

достојни за сочувство
- деведесет и деветтемина,

смртници
- сто отсто.

Бројка, којашто како ни досега не се
менувала.

*Wisława
Szymborska*

