

metoda klišeja

(razgovor s Tadeuszom Kantorom)

Razgovor engleskog pisca Leslie Caplana, Tadeusza Kantora i Krystyne Rabinskiej (tumača), snimljen u Edinburgu 27. avgusta 1980. godine, uoči nastupa teatra "Cricot 2" s predstavom "Wielopole, Wielopole", čija je proizvodnja bila u Firenci. Razgovor se odvija u sali Moray Haouse Gymnasium u Edinburgu za vreme priprema televizijskog snimanja i kasnije večernje predstave, pa se zato u njoj mogu čuti glasovi članova ansambla "Cricot 2" i razne nepredviđene stvari.

CAPLAN: How long have you been working on creating this production in Florence?

KANTOR: Dali da govorim na poljskom?

RABINSKA: Da, izvolite.

KANTOR: Koliko dugo...

RABINSKA: ...ste radili na realizaciji »Wielopala« u Firenci?

KANTOR: Rad u Firenci je trajao sedam meseci, ali ja sam na tome radio dve godine.

GLAS: Mogu li da priprelim scenu?

KANTOR: Da, da.

GLAS: Do raspeća?

KANTOR: Da, da, da.

CAPLAN: Šta je obuhvatao taj dvogodišnji rad? Da li ste, na primer, odlučili da odete u Wielopole i osvežite svoje veze, uspomene?

KANTOR: Ne, ne, ne. Nego, gospodo, možda će biti bolje da ja govorim, a vi mu tek onda prevedete. Biće mu lakše da shvati o čemu se radi.

RABINSKA: Da, jer bilo bi mu teško da postavi sledeće pitanje.

KANTOR: U Wielopolu nisam bio od vremena kada sam ga kao sedmogodišnjak napustio. U stvari, bio sam još dva-tri puta pre rata, ali posle rata nisam. Medutim, tu se ne radi o mojoj prošlosti, jer ona nikoga ne interesuje. "Wielopole" nije priča o mom detinjstvu, to nije autobiografija, mada mnogi kritičari misle da pripadam tipu dramaturga ili inscenizatora, koji se vraćaju svom detinjstvu. Ni najmanje. Mene to detinjstvo ne zanima, niti ikog drugog. Ja samo koristim tu... u mojoj glavi nenapisanu knjigu da stvorim nešto, što je istinito. Ne želim da upotrebljavam, mislim na danas, jer nekada sam ih koristio, tuđe knjige, recimo dela Witkiewicza, jer to je uvek stilizacija. Medutim, tu se radi o tome da to ne bude nekakva umetnička estetska, literarna stilizacija, nego čista realnost. (okreće se) Joasiu...

GLAS: Dobro, dobro.

KANTOR: Reći ću još nešto. U mojim ranijim radovima služio sam se tekstovima Stanislava Ignacego Witkiewicza. Služio u tom smislu da ih nisam inscenizovao, kako se obično to radi, niti izvodio, već sam se igrao sa samim Witkiewiczem. Nisam predstavljao ta dela, nego sam koristio tekst sema... čisto semantički. I to mi se čini najpoštenije. To znači, nije važna didaskalija autora koji kaže da se stvar odigrava u salonu gospode Ipcinskiej. To me uopšte ne interesuje. Uzimao sam tekst, taj ceo diskurs filozofski-umetničko-heretičko-ludački, apsurdni, i taj diskurs je postojao bez opravdanja mizanscenom. Mizanscen sam stvarao ja, svoj vlastiti. Sada ne koristim nijedan literarni tekst. Želim, uvek sam želeo, da stvorim autonomni teatar, nazavisan od literature. Mi smo u »Wielopolu«... da, tu tekst postoji. Postoji, ali nema osobine literarnog teksta. Znači, nije stilizovan. Svaki literarni tekst je nekakva stilizacija i ima svoju stilistiku. Zato, pripremajući ovaj komad – to je veoma važno – mi smo dolazili do teksta, stvarali ga, na sledeći način. Na primer, za vreme probe, predlagao sam glumcima da, pošto se ovde nalazi rodbina, znači ujaci, tetke, babe, majka, otac, mali Adaš – zamisle da se svadaju oko sveštenikovog nasledstva. Govorio sam im izvolite, svađajte se. A svaki glumac i svako od nas svađa se na svoj način. Tako sam dobio veoma različite »stilistike«, ako se ta reč može tako upotrebiti. Svako je govorio svojim manirom, je jer on se u svađu najbolje uočava. Sve to smo snimili, zapisivali. Taj materijal sam nosio kući. Nisam ga preradi-vao, nego sam kondenzovao, sažimao, da ne bi bio naturalistički. I tako je svaki glumac dobio svoj vlastiti tekst s vlastitim manirom govora.

JANICKI: Dobio sam sina.

KANTOR: Šta?

JANICKI: DOBIO sam sina.

KANTOR: A-a-a! (Kaplanu) Momenat, on je dobio sina.

KAPLAN: Stvarno?

GLASOVI: Dobio je sina.

KANTOR: Pa, izgleda da je familija Janickich spasena.

RABINSKA: Da li je, sada se već ne sećam, to što ste skinuli s trake i obradili, kasnije bio podloga za sledeće...

KANTOR: Da, naravno... znate, gospodo, posle su glumci učili taj tekst napamet, ali svaki svoj, vlastiti. Tih tekstova je malo... malo... što ne znači da predstava ide u pravcu pantomime. Pre bi se reklo da ide u pravcu koji je dobro definisao Bablet, Denis Bablet. (Caplanu) Da li poznajete Denisa Bableta, istaknutog teoretičara francuskog teatra? Napisao je knjigu o pozorištu »Cricot 2«. Profesor teatrologije, predaje na Sorboni. On je to nazvao aktom, teatarskim aktom, koji nema ništa zajedničko s pantomimom. Ne akcija – akt teatralni. Za mene je to pravi izraz. Taj akt se ne može izraziti nijednim drugim jezikom, osim pozorišnim. Ako, na primer, pozorište izvodi komad,

tada predstava koja taj komad prezentira može da se objasni samim komadom, znači vrstom literature. Medutim, ovde nema literature te vrste. Primitili ste da držim partituru. Da, ali ona nije komad niti scenario, to je jednostavno... partitura isto kao kod kompozitora.

RABINSKA: Znači, ako se napisani komad inscenizuje, onda to izgleda kao...

KANTOR: Vulgarno rečeno, ilustracija teksta, jer to je uvek interpretacija inscenizatora i tako dalje. Medutim, to je samo reprodukcija komada. Literarno delo je delo samo za sebe, a predstava koja se stvara je za njega nešto kao ogledalo. U ranijim predstavama koje sam radio, postupao sam tako što sam postavljao put literarnog – čisto semantičkog teksta, a paralelno njemu drugi – apsolutno neobjašnjiv, ali samostalan put. Stvarali smo ga sami, stvarali smo akciju nezavisnu od akcije teksta. Vezivala ih je napeta situacija: na jednoj strani segment literarni, na drugoj segment akcije predstave. Ako se stvarala napetost, sve je bilo u redu. U slučaju da je nije bilo, tražili smo druga rešenja. Medutim, u »Wielopolu« nema tog literarnog puta, nego postoji samo jedan put, put predstave, ostvaren spontano, koji je još u toku stvaranja bio jedinstven. (Skicira) To bi izgledalo ovako: nekada sam pravio dva puta... ovde je išao literarni tekst, a ovde akcija predstave, nezavisno od teksta. Najvažnije je bilo to da je između njih postojala napetost. Takva kao kada se rasteže guma... Napetost nastaje kada su dve vrednosti u opoziciji, bez sličnosti, samo u opoziciji. Ako je opozicija pogođena i daleka, napetost je veća. To je malo po formuli surealizma: vezuju se stvarnosti, među sobom nespojive, nekoherentne. (Caplanu) Jeste li čuli za taj slavni recept surealizma Andre Bretona? Dao je kao primer ovakvo spajanje: kišobran na operacionom stolu spojen s mašinom za šivenje. (Rabinskoj) Takva praksa je bila u pozorištu »Cricocie« od 1955. do 1972.

CAPLAN: A kako se sve to odražava u »Wielopolu« na to kada ulaze ona dva blizanca i jedan kaže: »Ne, sto je bio tamo«, a drugi: »Ne, prozor je bio tamo, dakle to se uopšte nije desilo« – ili tako nešto. Kako se odnosi vaša teorija prema tom tekstu?

GLAS: Mr Kantor, hteo bih da pitam, da li mogu da dam malo više svetla zbog televizije? Osvetljenje je slabo.

KANTOR: Da, dobro.

CAPLAN: (Rabinskoj) Pitaj ga kako on taj primer objašnjava u svojoj teoriji.

KANTOR: Marysia!

GLASOVI: Pa, dobro, dobro.

KANTOR: Scena, za koju pitate, je takozvano postavljanje moje sobe u sećanju. Ovde se nalazi takav tekst o sobi...

RABINSKA: U programu?

KANTOR: U programu. »Room«.

RABINSKA: Da, imam ga.

KANTOR: Dakle, ta prva scena je takva kako mi to često radimo u sećanju. Sećanje, to je postavljanje prostora koji je nekad postojao, i pri tome uvek grešimo. Ne, to nije stajalo tu, nego negde na drugom mestu. Blizanci se prisećaju: postojao je crni kofer, nekakav crni kofer, Tetka... Ovde u programu piše da su oni, u stvari, pomrli negde u svetu i da ih je smrt tako zatekla. A sada se svi nalaze u toj sobi, i svako leži u takvoj pozi – tako smo to zamislili – u kakvoj je umro. A ta dvojica... uostalom, ja sam taj koji tamo sedi i sve to izaziva... A ta dvojica... U svakom pozorišnom komadu postoje takva dvojica, takvi klovnovi, pomoćnici, factotum...

RABINSKA: Znači, oni vam pomažu...

KANTOR: Da, to su glumci... da, to je uglavnom sve što se dešava, jer to je postavljanje sobe u sećanju tako kako ja zamišljam. Ovde je napisano ovako (čita iz programa) »Teško je definisati prostornu dimenziju uspomena«. Prevedite to, ali... (Caplanu) to je soba mog detinjstva. Pokušavam da je rekonstruišem u sećanju uvek iznova, a ona uvek nestaje, umire. Prizivam je, a ona nastaje, prizivam je, a ona nestaje. Razmete li, to je pulsiranje sećanja. (Rabinskoj) Znate, sve što se dešava u ovoj predstavi temelji se na strukturi uspomena. Uspomena ne stvara trajnu fabulu, kako to radi literat kada pređe knjige o uspomenu i kada bih hteo da napravim dramu – prevedite ovo, veoma je važno – kada bih hteo da napravim predstavu o svom detinjstvu, postupio bih kao svaki pisac koji piše o svom detinjstvu. Bila bi to neka neprekidna akcija, izmišljena, znači neistinita. Samo fabula, Ali ja sam otkrio – za sebe, naravno – metodu istinitog prizivanja uspomena. Znači, ako želim da dozovem uspomenu, neki fakt iz detinjstva, to radim tako kao što se priziva duh na seansi. On se pojavljuje, ali odmah nestaje. Ja ga ponovo zovem, on se ponovo pojavljuje... ali u tome nema akcije. Nikad u uspomenu nema akcije, sve je to kliše, to je, u stvari, metoda klišeja. Ja čak, ne prizivam uspomene, već jednostavno, izvlačim klišeje iz rezervoara svog sećanja. O, evo klišeja! Stojim zajedno sa svojom majkom na uglu ulice i to nestaje.

CAPLAN: Takvo »istinito« prisećanje, u suprotnosti s čisto ličnim uspomenu, kako vi kažete – kakav utisak treba da ostavi na gledaoce? Ako sam dobro razumeo, vas ne interesuju vaše uspomene, već izazivanje, kod svakog gledaoca, njegovih vlastitih uspomena preko opšteg mehanizma uspomena.

KANTOR: Da, smatram da je to jedina prava metoda oživljavanja uspomena. Metoda, ne stilistika. Uopšte nije važno čija je to uspomena, reč je o nečem mnogo važnijem: prikazivanjem same strukture uspomena. Ona je možda neuhvatljiva za gledaoce, i ako se on zbog toga uzbuđuje, to je zato što je to stvarno tako, a ne zato što sam ja uticao na njega svojim doživljajima. I to je moje otkriće: tu se uopšte ne radi o mom detinjstvu.

RABINSKA: Znači, smatrate da to ima uticaja na lične doživljaje gledaoce?

KANTOR: Da, prirodno. To je formalno, ali istinito. Ako bi to bilo izraženo stilistikom, više ne bi bilo istinito, ne bi bilo istinito... U stvari, bilo bi istinito, ali kao umetničko delo. A ja ne želim da to bude istinito kao umetničko delo, već istinito kao ljudska metoda. Ne konačno teatralna, već se slaže s onim čega se gledalac povremeno priseća sećajući kod kuće. Ja ga samo upućujem kako da to radi, na koji način.

Ta metoda, ta struktura uspomena ima ovu vrlinu: posle jednog klišeja naglo dolazi drugi, sasvim nepredviđen. Jer, uspomena nikad ne promiče na ovaj način: Moja majka odlazi kočijama, malo dalje je jedna ružičasta zgrada, a dalje iza ugla, nema više ničega, jer to je kraj sveta. To nije tako. Ovde se radi o tome da kada se čovek nečeg priseća, on vadi različite klišeje iz glave jer u njoj se nešto dešava, zar ne? To mi pruža ogromnu napetost dok stvaram, jer izvlačim iz sebe ono što želim. Naglo, posle neizmerno lirskog klišeja nastupa neizmerno okrutan, i tada dolazi do onog čemu težim – izazivanje uzbuđenja kod gledaoca.

CAPLAN: Da li biste mogli malo jasnije da definišete tu metodu? Lirski element i nasuprot njemu tragični su povezani, zar ne? Tu su i izvesni zvučni efekti i tako dalje. Možete li precizno definisati elementarne delove te metode?

KANTOR: (Prema sceni) Nisam obukao svoje odelo!

GLAS: Gotovo je, u garderobi je.

KANTOR: Struktura te prestave se sastoji se tako da iz mnogo slojeva, je veoma teško razgraničiti te elemente. Pored metoda klišeja tu je ritam njihovog pulsiranja. Recimo da vidim sebe kao malog dečaka koji sakuplja pečurke. Vidim kliše: saginjem se, prihvatam, otkidam pečurku. I opet vidim sebe kako se saginjem i berem je. I opet vidim sebe kako se saginjem i berem, i to pulsira. Nigde u uspomenu nema toga, da se vidi kao na filmu, da ja idem šumom i sakupljam pečurke, nego samo kako se stalno saginjem. Znači, osim pulsiranja imamo i element ponavljanja. Ovde imam svoj esej o ponavljanju: Iluzija i ponavljanje.

RABINSKA: The Other Side of Illusion of the Building?

KANTOR: Ne, ne ne (traži u programu) Samo momenat.

RABINSKA: Tamo nema tog naslova.

KANTOR: Šta to znači?

RABINSKA: Druga nijansa iluzije i građe.

KANTOR: Ali ne, ne... To je užasan prevod, ko je to preveo? Neka ga davo nosi!

RABINSKA: Ovde govorite o teatarskoj građi, o sceni...

KANTOR: To je strašno, neću vam dati... E, to je već nešto drugo, drugi tekst. (Uzima program publikovan u Italiji) Illusion et Repetition, Molim vas, prevedite ovo, važno je.

RABINSKA: Momenat, samo da pregledam, i reći ću vam šta je tu napisano. Dakle, prvo ovako – Kantor je godina iz različitih razloga cenio realnost i, kao rezultat toga, odbacio pojam iluzije. Možda zbog toga da joj ne bi podlegao. Ali, tu nije važno samo odbacivanje iluzije, već motivi zbog kojih se to radi. On odbacuje iluziju u ime realnosti. Već ovim konvencijama nije dozvoljavala da realnost uđe u sastav umetničkog dela. Priznavala je jedino njenu fikciju i reprodukciju, vjernu, naravno. Interpretacije kojima su se avangarde prve polovine našeg veka suprotstavljale realizmu, naturalizmu, samo su povećavale njegovu fascinaciju realnošću. Posle mnogih eksperimenata zasnovanih na anektiranju realnosti u umetničkim delima, hepeninga, akcija i izložbi, realnost je počela da mu smeta svojom materijalnošću. Istina je postala neverovatno mučno pomodarstvo, pa je počeo da traži način njenog produbljanja. Ovde piše da je tada konstatovao da realnost ne može biti samostalna, nju mora nešto da ugrožava, a to je iluzija. Momenat, samo da pročitam dalje. Dalji tok razmišljanja o tome je sledeći: Iluzija ima metafizički aspekt – ponavljanje. Ponavljanje koje je gotovo ritual, atavistički gest čoveka, koji želi da u istoriji bude zapamćen po tome što je učinio nešto po drugi put – na veštački način, svojom ljudskom rukom »da ponovi nešto što su bogovi već uradili«. I dalje – »taj mračni proces ponavljanja je protest i izazov... suština umetnosti. Upravo ta koncepcija prožima njegovu čuvenu predstavu.«

Tu je još dodatak, teatralna nota u kojoj se govori o tome da iluzija prenosi realnost u drugu orbitu, orbitu poezije. To prenošenje nastaje kroz ponavljanje razne varijante ponavljanja. Jedan od poslednjih dodataka izgleda ovako: »Ponavljanje oduzima realnosti njenu životnu funkciju, životni značaj, snagu političkog delovanja«. Realnost postaje beskorisna, jalova za praktičan život, ali zahvaljujući tome sakuplja kolosalnu snagu u mašti, u mislima, u sferi koja odlučuje o dinamici ljudskog života i njegovom razvoju.«

CAPLAN: Imate li još koji primerak italijanskog programa? Je li to taj program?

KANTOR: Poklanjam vam ga. Nego, mogli bismo da ostavimo te stvari, vi ćete to brzo pročitati (ne uspeva mu da uzdahne). Izvinjavam se, to je bombona na mom disajnom putu, ali je malo prejaka...

(U tom trenutku pozivaju Kantora na scenu gde ga čeka ekipa televizije BBC7.

CAPLAN: Možemo li da sačekamo dok završite i porazgovaramo još petnaestak minuta?

KANTOR: Da, da... možete.

CAPLAN: Koliko će to potrajati?

KANTOR: Oko jedan sat.

CAPLAN: OK, čekamo.

RABINSKA: Imamo dosta vremena.

KANTOR: Molim vas, recite mu da bih želeo još da porazgovaramo, jer je veoma dobro napisao »Mrtvom razredu«, i odlično je razumeo.

RABINSKA: Gospodin Kantor želi obavezno da nastavi razgovor...

KANTOR: Na engleskom (svi se smeju).

CAPLAN: To je veoma lepo s vaše strane.

Razgovor smo nastavili tek oko šest posle podne.

CAPLAN: Govorili smo o raznim elementima ili nivoima koje sada koristite u novoj koncepciji predstava. Na primer, u zvučnim efektima »Wielopala«, crkvena muzika i vojnička pesma slivaju se u jednu...

KANTOR: (u pravcu scene) Aha, Molim vas recite gospodi Nunzi...

CAPLAN: ... i ...

KANTOR: ... da mi pošalje nekoliko takvih kataloga, dobro?

CAPLAN: Imamo vezu između crkvene muzike i vojničke pesme, a istovremeno se vidi kako...

CANTOR: I, molim vas, pitajte... nije me informisala...

CAPLAN: ... vojnici bajonetima probadaju sveštenika.

KANTOR: ... koji katalogi se prodaju... Da li znate koji?

GLAS: Da, da znam.

KANTOR: Koji?

GLAS: Prodaju...

KANTOR: Ne, ne sada se radi o »Wielopolu«.

CAPLAN: Dakle, moje pitanje je sledeće: u čemu se razlikuje to u poređenju...

(Čuje se glasno udaranje čekića na sceni).

KANTOR: Neka prestanu. Ko to radi! Halo!

CAPLAN: Zašto sve to daje toj koncepciji drugačiji efekat od onog dok ste radili s tekstom?

KANTOR: Zbog toga jer nema teksta. Nema teksta preegzistencijalnog, nema teksta literarnog. Znači, nema teksta komada, takozvanog komada. Tekst se stvara za vreme probe, ne reprodukuje se tekst komada nego... stvara se neki teatralni akt, tako kako ja to zamišljam. (Rabinskoj) To je moje stvaralaštvo. Sam stvaram predstavu. Ulgavnom ne pišem već stvaram direktno na sceni.

CAPLAN: Zbog čega sveštenik u predstavi ima tako važnu ulogu? On skida dečaka s krsta, probadaju ga bajonetima, on je taj koji...

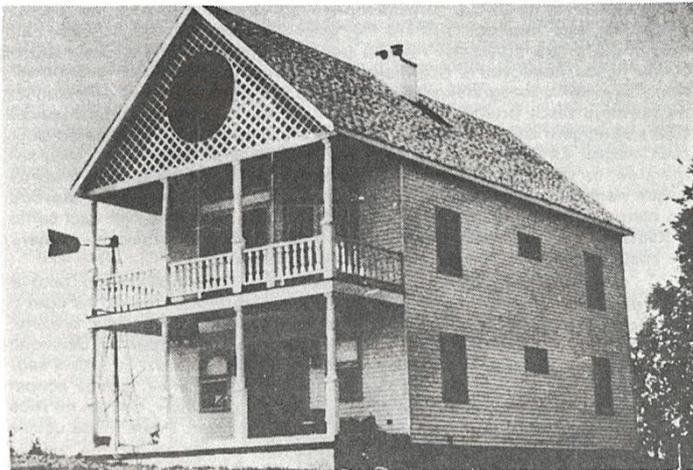
KANTOR: Molim vas, gospodo, objasnite mu jednu stvar: moje stvaranje nije programirano, ne tvrdim da treba da dominira religiozni sadržaj. Bio bi to glup program. Mene uopšte ne zanima da li će dominirati religija ili ne, moje detinjstvo ili vojska. Ta tri elementa, znači, mit, mitologiju evanđelja, vojsku i porodicu jednostavno sam povezavao i uklapao u zavisnosti od kompozicije. Stvarno nisam imao nameru da se deklariseh kao katolik, Jevrej, ili kao antimilitarista. Nemam nikakav program, već to mešam da iz toga... Jer sama činjenica da uzimam ta tri elementa, a ne druge, svedoči o tome da me baš to interesuje. Uzimam svoju rodbinu, a, u stvari, uzimam sobu...

CAPLAN: Sobu kao lamus uspomena, zar ne?

KANTOR: Pa, tako. Soba je mesto gde se stanuje, gde se živi, gde se voli, gde se umire, gde se sve dešava. Realnost sobe je realnost fasade, ficijalna realnost. Međutim, za mene najvažnije stvari, spiritualne, znači mitologija evanđelja, to što je iznad naših čula – dešavaju se u predsoblju, a ne u sobi. U sobi se odvijaju svakodnevnne, banalne stvari, koje se neprestano ponavljaju, koje u suštini ništa ne znače. I ljudi koji se u njoj nalaze, takođe ne znače ništa. U sobi su naravno, i vojnici. I tu bih hteo da mu objasnim da je vojnik... da je vojska postala model za glumca. Znači, ja ga sada samo upućujem u neke probleme, jer neću imati vremena da mu sve kažem. Evo, u ovom programu je to lepo izloženo, ukoliko je dobro prevedeno, da izgleda da je dobar. A vojska, fotografija vojske, ja veoma značajna. Pogledajte (pokazuje fragment u programu). Photograph of Recruits. Ovo je veoma važno. Hoćete li pročitati? Da, odavde.

RABINSKA (čita): »Negde, u uglu sobe, iza ormara, sakirli su se predavnici Tuđeg Roda, u dečjoj sobi koja postoji samo u sećanju... održavaju se vežbe, marševi, manevri... možda će ta jedna soba postati teren konflikata i vojno polje... Ti tajanstveni stanari, pozirajući za fotografiju kao umrli, ulaze u istoriju i večnost... Njihovo bolesno stanje: život koji traje samo trenutak, kroz čudesan i istovremeno preneravajući proces fotografisanja, liševa ih prošlosti i budućnosti. Kao da su im oduzete prošlost i budućnost puna iznenađenja. Mogu da ih dožive samo u trenutku dok poziraju. I još ovo: »Neće im biti lako da se otrgnu, izbave iz te nepokretnosti, te mučne akceptacije života sastavljenog od trenutka. Navikli su se na to, ne razumeju šta se od njih traži, teško shvataju, uče, pamte. Ta teška vežba traje sve dok ne bude u stanju da ponove život od početka, obave neuradene i prekinute poslove, ispune neostvarene želje, s tog nepokretnog portreta... Pokušavaju, ali ne uspevaju, očigledno su pozaboravljali, pobrkali nemaju volje, ponovo = umiru, i tako dalje, ad infinitum«.

KANTOR: Zbog čega je sveštenik važan u »Wielopolu«? U predstavi sam koristio imena svojih rodaka, čak i prezime mojih roditelja, pa zato postoji i sveštenik, brat moje babe. On takođe pripada mojoj rodbini. Vaspitan sam u njegovoj kući. Ali osim likova i imena, tu nema više nikakve sličnosti s njima. Jer, to nije opis mog detinjstva, to je opisanje detinjstva uopšte, razumljivog za sve. Rodbina nema baš plemenitu ulogu: to su stanari banalne sobe. Međutim, to što se dešava vam materijalnih okvira sobe, specijalno u predsoblju predstavlja najvažniju stvar, stvar koja pripada sferi spiritualizma. Da, tu je i lik rabina. On je bio prijatelj moga dede, sveštenika. I taj sprovod, tu se sve meša, to je dečja mašta, dedin pogreb se prepliće s raspećem, sveštenik trči za krstom kao za svojim kovčegom, i u



Tomas Hol Bibi. Kuća Bisli, Čikago, 1979.

jednom trenutku izbija skandal. Rabin se priključuje katoličkom pogrebu. To je bilo ovako: za vreme sahrane moga dede iz sinagoge je izašao kahal u svečanom odorama i sasvim slučajno se spojio s katoličkom povorkom. Tragovi toga vide se i u predstavama. A drugi kliše se nameće kasnije, kada vojnici ubijaju rabina. To je već rat, ovaj poslednji, kada su Nemci ubijali Jevreje. To je dobar primer kako se sve pretape jedno u drugo: odjednom je tog rabina prekrpio drugi kliše, neki drugi rabin, ubijen od hitlerovaca za vreme rata. A, na primer, kliše evanđelija, koje može da se vidi u crkvi i to... Božić, Uskrs, kada se ide na grob Hrista, i sve te ceremonije pretapaju se u rodbinu, koja kao da izvodi scenu evanđelja. Sve su to klišeji koji se prepliću, u stvari, struktura klišeja. Kliše »Tajne večere« Leonarda da Vinčija pretape se u kliše ove sobe. A ta »Tajna večera« odvija se na grobljima današnjice.

CAPLAN: Gledajući sve to, trebalo bi da se osećam kao žrtva uspomena, i žrtva velikih svetskih događaja. Žrtva i jednog i drugog. Da li je to reakcija kojoj težite?

KANTOR: Jeste. Izvinjavam se, moram da idem da održim malu probu, pre nego što ude publika.

»Mr Hannaford, is the camera eye a reflection of reality, or is reality a reflection of the camera eye? Or is the camera phallus?« iwerdb

Joseph McBride: ORSON WELLES

Ikone su, verovalo se, »verodostojni portreti« porodice svetaca i u njima nema poteza ljudske ruke: »autentičnost uzora« potvrđuje njihovu lekovitu, magičnu moć. A Vazari opisuje kako je sultan Muhamed pomislio da se u Belliniju krije neki božanski duh: Dentile je, gledajući se u ogledalo, naslikao svoj portret *tako verno da je izgledao kao živ*. Njegov brat Đovani negovao je običaj slikanja portreta uglednih ljudi, pa se u Veneciji nalaze uljani precizni »sve do četvrtog kolena«. Sližeći se Pecvalovim »portretnim sočivom«, sličnu modu zaveo je Anastas Jovanović »u celom slavenskom svetu prvi«: pokolenjima iza sebe ostavio je galeriju likova svojih suvremenika, neznanih i znanih, vojnika, svirača, umetnika i vladara, tu su i Branko i Vuk, i Njegoš koji cenji majstora što zna skidati obraza dagerotipom«. Anastasovo »fotografsko zaveštanje« iznenadivalo je mnoštvo kao što je to učinila i *Prva fotografija* Nisefora Nipsa. A već od onih Edisonovih filmova koji su zaludeli publiku prikazujući vatrogasce i Veneciju, izgledalo je da je otkriveno još istinskije »ogledalo stvarnosti«. Predskazanje iz novina: »Do sada smo imali mogućnost da našim potomstvu ostavimo samo fotografije. Od sada će naši unuci moći da prisustvuju venčanju svojih dedova. Videće se mladenci kako prilaze oltaru, njihovi pratioci, svi će izgledati kao živi.«

Danas se, svakako, otišlo i dalje. Na istom tom Brodveju, gde se nekad spuštao novčić u Edisonov kinetoskop, sada ubacite četvrt dolara u jedan napredniji aparat i vidite, u najraskošnijoj pornografskoj zbilji, ne venčanje dedova, nego najintimnije pripreme za dolazak unuka na svet. S rodama su zauvek raskrstili na Bradoveju. Sada snimaju svi, u objektivu je sve: video-svet se umnožava, prošlost se spasava od zaborava. Tehnologija portreta žene mogla prijatelja nije izdržala u vlažnoj brazilskoj klimi, lice i telo su se prosto sasuli prema mogama, a međuvremenu se i model izmenio, ali on je u vreme slikanja snimio taj čin i sada po tom odrazu slikar restaurira portret bezbedno i bez oklevanja.

U San Francisku sam upoznao jednog Mađara izbeglicu sa mističnim sjajem u očima, i on mi je u predvorju običnog kinematografa, u kojem se upravo vrteo moj film, pokazao svoj pronalazak koji će »doći glave skromnoj bioskopskoj zabavi, ma kako ona bila otmena«. Njemu je bilo malo što je bogate primere života koji nas okružuju uhvatio u zamke svoje vrpce i svoga stroja za projiciranje, on ima ludu ideju da i svog gledaoca glavačke ubači u tu zaslužnjenu stvarnost. Samo što je počeo njegov film, dunuo je vetar prema meni, i zaista mi je izgledalo da ne sedim na stolici nego na motoru koji je u treperavoj slici, ali sada zajedno sa mnim, jurio u smrtonosnu krivinu. Svirale koje upotrebljavaju urođenici Boro iz sliva Amazona napravljene su od ljudskih kostiju, ova »mašina za kinesteziju«, kako sam je osvetlo-ljubivo nazvao, računala je na gledaocuve nerve. Moju nelagodnost je zaustavila prekrasna bašta i ljupka bajadera u njoj, mogao sam joj dodirnuti nežnu kožu, a aparat je s pokretnom slikom nudio čulima i čeznutljive indijske mirise. Uskoro mi je postalo dosadno u tom ogledalu. Samo kinestetičko dejstvo, bez estetskog značenja, nije me zanimalo, mogao sam da ga istražujem u svakom američkom zabavnom parku. A te vragolije s uznemiravanjem svih čula (osim *oseta za kinesteziju*) bile su već odavno dobro poznate i pozorištu, još pre »montaže atrakcija«, još pre nego što je pod stolice stavljan eksploziv da bi uzbuđenje ulenjenog gledaoca bilo potaknuto i održavano u skladu sa zbivanjem na pozornici, a u gledalište ubacivan tamjan ne bi li se omamila publika, pa izazvao gotovo religiozni zanos potreban tom trenutku predstave. Ako se »osnovni materijal pozorišta nalazi u samom gledaocu«, onda su, očigledno, prikladniji drugi putevi kojima se on uključuje u priželjkivano zbivanje. Ni na filmu se ne može odvajati delovanje od značenja. Ne može se pojačavati delovanje zapostavljajući značenja.

Pod pronađenim izgovorom održavanja istine, vrši se još jedan način kinjenja gledalaca, i on je bezazlen u poređenju s besprimernom nasiljem koje se, pod istom isprikom, ponekad vrši nad samom prirodom.

Bihnerov Danton kaže da je David hladnokrvno crtao ubijene dok su ih iz zatvora izbacivali na ulicu, objašnjavajući da hvata poslednje trzaje života u tim zlikovcima.

Jakopetijev slučaj iz filma *Zbogom Afriko* doveo je čak do protesta u Ujedinjenim nacijama. Do tog žalosnog primera, kao u nekom krvom obredu stvarnosti, kamerama su žrtvovane stvari i životinje, ovaj put je »uloga« umirućih dodeljena ljudima i da bi sve »istinitije« bilo, kao u životu, išlo se doista do kraja.

Stendal je smatrao da je roman »ogledalo s kojim šetamo po jednom velikom i dugom putu«. Prividno, i kamera bi takođe mogla da bude blistava zamka koja hvata i upija sve ono prema čemu je okrenuta.

Preveli: Zofija i Vladimir Uzelac

Prevedeno iz poljskog časopisa »DIALOG« — Mieslecznik poswiecony dramaturgii wspolczesnej, teatralnej, filmowej, radiowej, telewizyjnej, 12.12.1980.

TADEUŠ KANTOR, poljski slikar, reditelj i scenograf, predstavlja jednu od najoriginalnijih umetničkih ličnosti krakovske sredine.

Godine 1955. s grupom slikara i glumaca osnovao je neinstitucionalno pozorište »Kriko 2«. Osim glumaca, slikara i književnika, u sastav ovog pozorišta ualili su predstavnici najrazličitijih sredina. Ličnost, misaona disciplina, konzekventan avangardizam Kantora, odlučivali su o tome da »Kriko 2« postane striktno umetničko.

U pozorištu je definitivno odbacio princip naturalističke iluzije i ono što ide s tim — ilustrativnost scenografija.

Radikaln izraz likovne Kantorove misli bila je scenografija za Joneskovog »Nosoroga« (1961) i »Baladinu« Slovačkog (1974). Izneo je princip autonomije pozorišta koje se »realizuje kao umetničko delo, poslušno samo vlastitim zakonima«. U njegovim predstavama drama je činila polaznu tačku, omogućavala postizanje napatosti određene stvarnosti predstave, stvarane sredstvima savremenog likovnog izraza. Ostao je veran domaćoj inspiraciji, uglavnom dramama Vitkacija, koji je jedini autor »Kriko 2«.

U svaku svoju vitkacijsku predstavu — od »Sepije« (1955), preko »Malog dvora« (1958), do »Leopota« i »majmuna« (1973) — Kantor je unosiio svoja slikarska iskustva.

Tema pozorišta smrti, koju je najpotpunije realizovao u »Mrtvom razredu« (1975) i koja je prožimala čitavo stvaralaštvo Kantora — vodila je poreklo od Vispijanskog. Junaci Vispijanskog su se borili sa mitom romantičarske smrti — žrtve, događaji — čuda, Kantorovi glumci će se boriti s mrtvom silom, predmetima, probijali kroz internosti i haos scenskog prostora. Njegova poslednja predstava »Wielopole«, »Wielopole«, realizovana u Firenci, takođe je kontinucija te teme

Svi veliki igrani filmovi teže dokumentarnosti, kao što svi veliki dokumentarni teže igranom filmu. Teorema ispisana velikim slovima na zidu učionice Kolumbija univerziteta, u kojoj su mi, pre nego što ću govoriti o *Kadru*, pokazali Pol Ronderov film: stravični svet iz kojega se pokušavaju da iščupaju narkomani. Čitavoj jednoj generaciji u usponu, učinilo se da ova Godarova formula, možda bolje nego svi njegovi filmovi, naročito oni poslednji, upućuje u samu žilu kucavicu filma.

U Njujorku, koji je jedini pravi grad ovog veka, delom i zbog toga što tu svaki dan igraju svi filmovi koje vidim ponovo pogledati, od onih snimljenih u vreme Edisonove kinetoskopske dvorane na Brodveju, pa do poslednjeg, ali ne i najnezanimljivijeg Šinda. U »svetskom gradu« je, dakle, lako. Bila kad, na primerima, proveriti valjanost ovog ili onog obrta rečenice, ove ili one teorije.

Projekcija *Vudstoka* počela je posle pola noći i trajala do samog jutra, pred prepunom salom mladog sveta, onog istog što je bio u *Vudstoku* i učestvovao u maršu mira prema Vašingtonu, ili što je povremeno »okamenjen« u drogi, ili nekom drugom zanosu »dece cveća«. Miriše marihuana, oko mene »duvaju« kao i na platnu, na kojem se, pred ovom opšinjnom publikom utonulom u *high* stanje slično snu, odvijao stvaran događaj koji je težio ne-stvarnosti i pretvarao se u neku udvojenju, igranu realnost. Ne znam kako će ovaj film izgledati sutra, ne znam šta će se sve promeniti na zemlji, ali te večeri na mene je film delovao, svakako drukčije, ali istom snagom otkrivanja nepoznatih predela, lica i zvuka, kao što je, već poodavno, učinio Kustooov film *Svet tišine*, sa, dotle, u tom vidu nepoznatim, podvodnim pejzažom i mukom.

Vudstok je mesto u čijoj je blizini održan čuveni letnji festival kraljeva pop-muzike, po rečima jednog od heroja ovog nesvakidašnjeg događaja, održan na ledini, pod otvorenim nebom, pred tri stotine hiljada mladih »fucker«-a.

Više (šest, dvanaest) šesnaestomilimetarskih kamera postavljenih uvek na najbolje mesto, tako se sada čini, uhvatile su neponovljiv materijal jednog zbivanja koji postaje dragocen dokument proteklog vrelot leta i delovanja jedne muzike, ali istovremeno te kamere su tako pomerale stvarnostičke omladine. Stvarnost ovog muzičkog zbivanja postajala je najstvarnija upravo pred samom kamerom, tu, pred okom jedne, za ovaj trenutak izabrane kamere, napredujući kroz vreme, pleo se delić smisla ovog hepenja. Verujem da je i svaki učesnik ovog velikog muzičkog piknika shvatio dokraja šta se to tamo zbivalo tek u bioskopu, kad je video posledicu rada svih kamera: do guše u samoj »životnoj građi«, razumeo je kako valja njegovo značenje tek kad je u dokument krenuo ka igranom u ovom filmu...

Hteo sam da u mom novom filmu igra glavni junak Antonionijevog filma *Zabriskie Point*, Mark Frešet (da bi pribavio novac za »sound-studio«, sa svojom komunom »napao banku, ubijen u zatvoru). Dok je on čitao moju knjigu snimanja, otišao sam, pravo s aerodroma, u bioskop u blizini Tajms Skvera, preplavljenog splačinama noćnog života. Pre nego što je snimio ovaj film, Antonioni je, fasciniran, dugo, uzduž i popreko, proučavao Ameriku i njen avangardni film, kao što se pre *Blow-up*-a trudio oko Engleske i njenog slikarstva. Ili je američki kontinent komplikovaniji od Britanskog ostrva, ili je nešto drugo u pitanju, tek *Point* me nije ubedio, kao što *Uvećanje* jeste, da se stvari o kojima govori najbolje kazuju na taj način. Poslednja sekvenca tenisa bez teniske lopte kojoj se ipak čuje zvuk, proizlazi iz svega pre toga viđenog. Ono što vidi golo oko i ono što vidi objektiv nije isto: metafizička stvarnost i istina uvećanja jednog fotografskog snimka odbija se da poistoveti s doživljajem svakodnevnog stvarnosti. »Izneveravanje stvarnosti« u fotografskoj istini stvarnog sveta (slična je rediteljskom izneveravanju pisca drame): dok je otisak prirode u emulziji jedna realnost bliska spoljnjem izgledu modela, njena prava unutarnja lepota posledica je rada medija. Za Džigu Vertova kino-oko je savršenije od ljudskog oka, kamera se, uz to, može »beskonačno usavršavati«, a oči »ne možemo učiniti boljim nego što jesu«. Džons Mekas se ne slaže s tim vertovskim stavom, po njemu »postoje mnogi načini oslobađanja oka«. Neke od njih naći ćemo u Kastanedinom iskustvu, ali valja dodati da nijedno usavršavanje kamere ne znači mnogo ako se istovremeno i ne obučava oko.

Kao što je *Vudstok*, na svoj poseban način, težio igrano filmu, tako je i *Zabriskie Point*, na izvestan način, težio dokumentarnosti: radilo se opet o »mladoj, pobunjenjnoj Americi«, bilo je tu lica i peskovitih predela, muzike, reklama i potrošačke ideologije, jurnjave i smrti, ali nije uspeo taj uzaludni, neprirnodni Antonionijev pokušaj da svojoj neurotičnoj potrazi za stilom saobrazi ideje američke omladine i nazore »poduzemnog filma«: glavna ličnost filma, u kući koja je pripadala njegovoj »duhovnoj porodici«, odmah mi reče da je Antonioni imao drugu *vibraciju*, da ih nije razumeo. Posle mi se učinilo da ni on Antonionija nije ponajbolje shvatio. Niko nikoga ne razume, zaključio sam u *Vudstoku*, u crkvi preuređenoj za bioskop, i, posle, na Koti Antonioni u pustoljinama boraksa, u teskobli pustare, pošto sam sabrao i oduzeo