

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 klišea. 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 Mebride: 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 našem 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 moga 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 poredenju 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 »Leopontina 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 nepovonljiv 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 hepenjanja. 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 komunaom« 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

sve što je ulazilo u jednačinu. Na padinama Kote Zbriskim tražim mesto u kojem je reditelj postavio kameru za total "simboličnog prizora" grupnog seksa. Da nije bilo filma ne bih se, verovatno, nikada ovde izlagao nesnosnoj jari žarkog leta: prostori na kojima je snimljen neki film nisu više isti, ispljavaju neku čudnu osobinu određene razotkrivenosti, to što smo ih videli na platnu, menja ih u stvarnosti, gotovo da je tačno pagansko naslućivanje neke opasne veze snimka i snimljenog modela – kroz svetlosni trag život se iz prizora preselio u njegov snimak. Bilo kako bilo, Godarova delikatna osmoza nezaobilazne opozicije *faciton-fiction* može se pratiti od samog početka istorije filma kao mešanje limijerovskog i melijesovskog principa.

Čarobnjak Melijes nije uspevao da se otrgne od pozorišnog iskustva "jedne tačke gledišta", ali je zato neprestano proizvodio igranu stvarnost. Zadovoljavajući neodređeni zahtev (koji možda nikada i nije bio tako kruto postavljen) da sve bude "kao u životu", izvesni stvaraoči su prešli ogroman put da bi stigli tamo gde je, kad se nepristrasno pogleda, počeo Limijer s filmom *Ulazak voza u stanicu*. Voz ulazi u stanicu. Život naš nasušni. Ono što jeste, ali ništa više. Ili pak, još jednom, može da posluži naslov *više i manje od života?*

To napredovanje u krug dosta je izrazilo ako pratimo postupak neovisno od sadržaja. Uzmimo, na primer, pobeđu svlačenja na filmu. Istorija filma nije tako stara i postoje ljudi koji je čitavu pamte. I oni mnogo mladi sećaju se vremena kada je poljubac na platnu bio zabranjen, premda mu je u isto vreme u polumraku bioskopske sale gledano kroz prste. Onda je munjevit počeo da pada jedan po jedan Salomin veo i danas je koža postala kostim. Pa i u životu se svlačimo, zašto da to ne vidimo i na platnu. Još jedan korak dalje i pokazaće se šta radimo kad smo potpuno svučeni. Endi Vorhol nije otkleovao da učini i taj korak i evo njegovog iskaza *Fuck*. Neki to vole tako. Film pristojnije nazivaju *Viva i Lu!*: njih dvoje, časkajući o svemu, "prelaze na stvar", pažljivo se izlažući pred kamerom, da gledaocima ništa ne uskrate. U trenutku kad maltene više i nema morala u onom klasičnom smislu te reči, pa više nema potrebe za osvajanjem bilo kakvih sloboda u toj oblasti, stvarno se ne zna šta je tim filmom postignuto, osim ako nije bio cilj da one stvari vidimo kao u životu. *Ulazak voza u stanicu*. I zbog toga policija pleni film. Vorhol je, kad nam se činilo da dobija novu trku, stigao tamo gde je Limijer bio na samom početku filma. Potpuno je svejedno što su oni slikali dva nešto različita događaja iz života.

Vorhol je izmenio postupak. Dok su njegovi raniji filmovi svedočili o pokušaju da se deštuje kroz potrebu da filmski stvaralac postane mašina koja neposredno prima otisak stvarnosti bez ikakvog njenog emocionalnog tumačenja, dotle su proizvodi njegove filmske fabrike (*Meso, Dubre, Pobuna žena*) znak sazrele svesti da je takav cilj nedostižan i da umetnik mora tumačiti stvarnost, pa čak i ako odbacuje etiketu umetnika.

Kamera zaista nikada nije neutralna. Vertovski *credo* u kojem se reditelj ne sme da meša u stvarnost, jedva da se može slediti i u času snimanja, jer uzimanje kadrova iz celine stvarnosti već je njeno prestrukturiranje. Montaža, pak, od toga čini sasvim novu supstancu. U jednom od svojih televizijskih filmova upotrebio sam sekvencu iz *Čoveka s kamerom*. Dok sam je na montažnom stolu podešavao uz glas Džon Baez, shvatio sam da ove izmrvljene, bivše "životne pojave" ovde predstavljaju jednu munjevitost stvarnosti, nešto sasvim drugo nego što su bile tamo odakle su uzete: kako činjenice divno dodiruju racionalno, rekao bi Bulgakov. Pojavu galebova u *Oklopnjači Potemkin*, čitao sam, oni što sve znaju propratili su pitanjem otkuda te ptice kad "izjutra ne lete nego miruju negde u trsci ili spavaju na talasima", sasvim smetnuvši s uma da u Ejzenštejnovom redu letenja galebova mogu da važe neka druga pravila. Naravno, kad se pravi naučni film iz ptičijeg carstva, podaci se oblikuju drukčije. U nežnom filmu *Let nad močvarom* Petrović ne budi plovke u nevreme, pa ipak, one "gube" osobine ptica vodeći jedan, reklo bi se, ljudski ljubavni život, ispunjen čežnjom i nesrećom, kao da njihovom perje, okrutnim zakonima savremene bajke, sakriva bića iz našeg roda.

Nije, dakle, zadatak filma da se izbori za slobodu "preslikavanja života", novi film ipak nije ogledalo, prepisivački umnožen odraz nečega što već jeste, on je stvarnost koja do tog trenutka nije postojala.

Limijerov *Ulazak voza u stanicu* je čist dokument, podatak o svetu, sam život. Pa ipak, da li je samo to? Posmatran kroz limijerovsko iskustvo, može se učiniti da je Reneov film *Prošle godine u Marijenbadu* hermetičan i "lišen životnosti", ali mu se ipak ne može osporiti istinitost. Čak i ta stvarnost postoji, ako nigde drugo, onda u Reneovoj glavi, očigledno.

Realnost Flaertijeve *Moane*, premda je to komad vlažnog i presnog života, gotovo je nestvarna poput rusovske utopije, jer se u nju umešao osetljiv čovek čija se najskrivljenija priroda sastojala baš od takvih slika.

Dvosmislenost svakog filma (stvarno/nestvarno) Ejzenštejn je "ko-ektivnom akcijom" *Strajka* izrazio kao "otkrivanje stvarnosti i čar cirkusa". Film je bio snimljen kao žurnal, "mnogi kadrovi mogli su biti shvaćeni kao dokumentarni", ponekad izgleda da je masa snimana "skrivenom kamerom". Reditelj oblikuje istorijski materijal, režira istoriju. Grison neće da mu kamera bude ogledalo nego – dilet. Pokazujući izuzetno osećanje za akumuliranje energije koja narasta iz same dubine filma, Gilic pazi da ne izneveri činjenice i dozvoli gledaocu da posumnja kako ih je organizovao za svoju nameru: noževi, krv, blato, oči, sve izgleda kao da je tako zatečeno, nesvesno objektivna, prepušteno akciji svakodnevnja (*In continuo, Dan više*). Ali u oba slučaja, poslednji kadar, uz nekoliko prethodnih, definitivno menja čitav film: dokument je zamenjen metafizičkom tačkom gledišta, koja je zapravo zauzeta od samog početka, ali "sakrivena" izrazitošću istine u materijalu.

Živa istina Radićeve junakinje potvrđuje se dok ona komentariše "film u filmu": Frajtova, doduše, pere svoju kosu, sve drugo gledaoca uvodi u plodnosnu zabludu – profesija: glumica, lična situacija, stavovi. Da li su to "lične stvari", romansirana biografija, ili glumački zadatak kao i svaki drugi? Pitanje ostaje na snazi čak i kada se, posle mnogo godina, film vidi na televiziji, neposredno posle "Teleskopije", u kojoj je napravljena skica za jedan od mogućih portreta Božidarke Frajt.

Nastavićemo s primerima koji podupiru ono što hoćemo da istaknemo. U stvari, esej o filmu ne bi trebalo oblikovati rečima, nego – filmom. Koza koja se razbija o oštre litice i ironični komentar o tome kad Hurd jedu meso, ili sanduk s mrtvim detetom koje pliva niz reku, ovaj "dokumentarni" film, koliko i nadrealistički *Andaluzijski pas*, otkriva budućeg Bunjuela, čije se celokupno delo, možda, uvek iznova krepi na ova dva iz-

vora koja imaju, poput čudljive ponornice, zajedničko ušće – strukturu filma. Poezija činjenica i neprikosnovenost režiranog sna.

Dok Bunjuel režira i svedočanstvo i iluziju, Makavejev ubrzava postupak: u Nevinosti bez zaštite u igri su bar tri stvarnosti: događaji iz žurnala, komada prvog srpskog igranog filma akrobate Aleksića, i *ono između*, Makovi kadrovi-raskrsnice, kroz koje se vozi sav materijal. Fina ironija ovoga "kolaža stvarnosti" podupire Godarovu teoriju, istovremeno joj se rugajući. Nema teorije ni prakse u kojoj način Ćakavejeva neće naći povod za svoje nepredvidljive "montaže atrakcija".

Alu u metodu u kojem se Makavejev zabavlja, Vajda nalazi mogućnost da, i pored brzinom rada ugrožavane forme, postigne punu ozbiljnost. Sada smo, pretpostavljam, u samom srcu teme. U *Čoveku od gvožđa* naći ćemo glumce koji nastavljaju priču *Čoveka od mramora* (ljubav i brak rediteljke i Birkutovog sina), igrano u dokumentarnom (glumac sred stvarnih događaja), filmske vesti poslednje decenije, dokumentarni film: štrajk i nasilje, film-anekdota, scene iz *Čoveka od mramora* koje su nekada morale biti isečene, najzad i "igrani dokument" – Valensa i potpredsednik vlade, za Vajdin film, ponavljanju potpisivanje dokumenta u brodogradilištu, događaj koji smo videli na televiziji... Činjenice, svedočanstva, tekuće zbivanje, stvarne ličnosti izmenjenih imena, "harizmatična ličnost" reditelja sred svega – utisak bi morao biti neočekivan snažan. Kritičari Vajdin film posmatraju kao "jedinstven slučaj" u istoriji kinematografije, pridobila ih je njegova "neverovatna sposobnost ne samo da odražava stvarnost, već i da je doživljava u trenutku kada se ona zbiva". Naslov u "Politici": *Film i život – jedno*. Antonioni pokušava da televizijsku tehnologiju primeni u korist filma. Vajda je film približio televizijskoj drami neposrednosti, koja je u biti televizije i koju ona još uvek ne uspeva da ostvari. Slušali smo ovako postavljeno Vajdino pitanje – televizija još nije našla svoj pravi izraz: šta možete tamo videti što niste videli u pozorištu ili na filmu? Pa ipak, postoji nešto, i Vajda se priseća: čovek koji hoda po Mesecu; ustoličavanje pape koji više od jednoga sata pozdravlja stotinu kardinala, svakog drukčije; prenos sportskih događaja; napad nožem i istinska smrt čoveka koja ima sekspirovsku tragičnost. Iskustvo izravnog prenosa događaja! Vajda veruje da će televizija pronaći pravi oblik svoje drame, on će biti negde u njenom "neizvesnom završetku", u neposrednom prisustvovanju događaju kojem nećemo moći pretpostaviti kraj. Vajdi je sama stvarnost, kroz uzvik jednog radnika, ponudkajla naslov i temu: "Kad ćeš snimiti *Čoveka od gvožđa* – milioni lica traže svoga reditelja. Situacija "neizvesnost završetka" potvrđuje temu i njeno izvođenje.

Poznata stvarnost je tkanina od koje reditelj izrezuje jedan deo svojih znakova. Odakle dobavlja ostatak? Ono što je najvažnije u stilu? Ili: kad je borba u pitanju, ko misli o stilu?

Kao što bi od jednog istog događaja hiljadu ljudi, po rašomonskom iskustvu, napravilo hiljadu različitih filmova, tako će i već snimljeni film svako videti drukčije, i ta paradnolovska mnogostrukost beskraino umnožava zbivanje, umnožava sam svet.

U jednom se trenutku uvek nemirnim tragačima, čije su oružje objektivni, učinilo da će najviše lepote i istine otkriti ako sakriju svoje kamere i uhode nepripremljena lica i skroviti život oko sebe. To vrebavanje iz zasede podseća na flaertijevsu strpljivost Diznijevih ljudi koji sa svojih čeka motre kad će dabrovi izaći iz skrovišta. "Nesvesni život". Radije bez skrivačica i zaseda. Platno zna kad ga mažu i boja zna da je izabrana. Pa opet, toliko neočekivanog kao u snoviđenju. Uostalom, sasvim je svejedno da li je Bunjevolva koza gurnuta, da li se slučajno zatekao u tom trenutku ili je, što je najmanje verovatno, "skrivenom" kamerom čekao da ona učini svoj značajni korak. Nikada put kojim se dolazi do cilja neće biti najpresudniji za sam rezultat. To je uvek više pitanje dara nego načina.

Treba stvarnost uhvatiti za šape, ne dozvoliti joj da se pred okom kamere, svessa da je posmatraju, počne predešavati. Nedavno sam video jedan uzbudljiv film: vojnik priča u kameru o sebi i strahotama rata iz kojega je upravo dezertirao. Čovek, ogoljeni život. A onda vam se najednom učini da se taj život, svestan magičnog oka koje ga sluša, ispituje i pamti za druge, s vremena na vreme počinje *ponašati*. Naravno, nemate mogućnost da proveravate, ni potrebu da sumjate, suviše je sve ozbiljno, ali ste uvek spremni da oterate, ako se pojavi, makar i nehotice, makar i na trenutak, onu naročitu mimikriju blisku objektima koje fiksira kamera. Ne samo kod čoveka pred kamerom, kod glumca, gledaoca kviza, političara, vida se ta vrsta taštine i tamo gde se obično ne očekuje da može postojati. Možete spaziti i samu stvarnost kako igra pred kamerom kao filmom zaludena gimnazijalka. Visoka škola šminkanja i lakiranja. Postavljena je Mitchell kamera, a priroda već žuri da se presvuče i prerušti, da se "ulepša". Sred blagog dana, iza Ulcinja se skuplja bura da bi predeo više ličio Vlamenku i bio dramatičniji. Izaživajka, falusna priroda kamere. Ali i koketerija prirode koja hoće da bude oplodena i "ovekovečena" u trenutku najveće privlačnosti. Antropomorfizam pogleda kroz kameru.

S višestrukim skepsom trebalo bi ispitivati ono što se zatiče u odblesku. Neosmišljene slike iz ogledala nisu film. Ejzenštejn ne želi da mu kamera bude "objektivni svedok", ne bestrasno stakleno *kamera-oko*, nego *film-pesnica* koja pogađa u nos! Alisa prolazi kroz razbijeno ogledalo.

Svežina stvarnosti je trajna kao i lepota Dorijana Greja. Sve njene bore i svu kob preuzima umetnost poput onog čudovišnog portreta. "... Kao da on sam, nakon što je učinio nešto ružno i strašno, promatra svoj lik u ogledalu." Svet ostaje isti, a ožljici ulaze u dela, ili obrnuto. Ugledavši svoje lice u njima, stvarnost neće ugnuti od ljubavne čežnje za sobom, što se desilo samodopadnom sinu Kefiza i Liriope. Ona je slika postala zlurado i pogubno ogledalo za Dorijana. "I kao što se sada u njemu zrcali njegovo telo, tako će se od sada u njemu ogledati njegova duša." U času njegove opake smrti, portret mu vraća svu njegovu nagomilanu ružnoću, godinama brižljivo skupljanu u ukletom tkivu od boje.

A lord Henri je voleo glumu jer je "mnogo stvarnija od života". Vajld, čovek paradoksa, kaže da se u umetnosti ogleda promatrač, a ne život. Stvarnost je više nego sama stvar, iza nje se, prema Pikasu, nalazi uvek nagoveštaj *superstvarnosti*. "Realnost se ogleda, u stvari, u tome kako vidite stvar. Zeleni papagaj je istovremeno i zelena salata i zeleni papagaj. Onaj ko od njega napravi samo papagaja, umanjuje stvarnost." Umnožavanje stvarnosti, eto posla kojim se bavi čovek-kamera. Ali na filmu, da bi mogao da bude još nešto drugo, zeleni papagaj mora najpre biti zeleni papagaj.

* Doživljavam snažan efekat kinestezije iz Vorkapčevog primera sa indijskim vozom.