

ПЕТЕР ШУМАН: МАРИОНЕТА, ТОТАЛНА И НЕОПХОДНА УМЕТНОСТ

Већ више од тридесет година *Bread and Puppet Theater* Петера Шумана укључује, уверљиво и логично, читаву скалу елемената: лутке свих врста и величина, маске, извајане костиме, слике, музичке инструменте, глумце, играче па све до градских или сеоских декора. Представа замишљена као *melting pot* различитих дисциплина битан је појам за *Bread and Puppet*. Крајем педесетих и почетком шездесетих, Шуман је имао двоструки приступ у свом раду: с једне стране кореографски и драмски авангардни модернизам, а с друге традиције европске марионете. Црпео је из та два извора да би створио са *Bread and Puppet* једно позориште XX века које може да повеже разбарушене колаже и монтаже авангарде с народном луткарском традицијом, културно обезвређеном. Не заборављајући етичку и социјалну димензију, надахнуту немачким романтизмом и Шилером, Шуман, његова жена Елка и њихове две бебе сместили су се 1959. у Мозаху, малом граду крај Минхена. Без посла, али непоколебљиво против грађанског конформизма послератне Немачке, Петер и Елка су се борили да остваре Петерове пројекте. С пријатељем из детињства, музичарем Дитером Староским, Шуман је осно-

вао *Gruppe für Neuen Tanz* (Групу за нови плес), његове кореографије разбијале су како калуп класичног балета тако и традицију експресионистичког плеса. Елка и Петер су стигли у САД 1961. Становали су прво код њених рођака у Конектикату. Није дуго требало да их Њујорк привуче: Шуман је ту у прво време био под утицајем авангарди Гринич Вилица с почетка шездесетих. Био је сав у атмосфери времена. Убојно оружје новине, у суштини, била је већ стара авангарда: композитор Џон Кејџ, кореограф Мерси Канингем, чије су се струје придружиле шездесетих година Џадсон Черчу (Judson Church), установи отвореној за нове идеје у области уметности и сцене. Шуман, треба приметити, одбацивао је *a priori* виђење, по њему елитистичко, сценских уметности тог доба: он се, напротив, залагао за поступак *anti-establishment* у циљу једнакости, који је оличавао амерички уметник Ричард (Дики) Тајлер. Из свих тих утицаја настао је 1963. *Bread and Puppet Theater*.¹

Овај разговор (у који се неко време укључила и Елка) одиграо се фебруара 2000. у кући Петера Шумана у Гловеру, Вермонт.

„Нови плес” у Мозаху и Минхену

Петер Шуман: Правио сам мале лутке без удова, фигурине од „папје маше” поступком који сам измислио: тоалет папир помешан с лепком, обилно засут песком. Користимо их и на пробама, а мислим и у улици Окам (у Мозаху) за неколико представа; стајале су у великом цаку. Бојио сам их, чини ми се, креозотом. Трбало је да их користимо само за пробе. Сећања на представе износе ми само руке и дивовска лица од пакпапира.

Елка Шуман: Нису биле обојене, Петер, већ само премазане угљем.

П. Ш.: Добро, угљем кад ти кажеш. Све се дешавало испред њих. Ми смо само трупкали ногама – није било гласа – и звецкали шљунком.

Џон Бел: *Колико је било ѓлумаца?*

П. Ш.: Понекад свега три или четири, понекад читава трупа студената Мозаха.

Е. Ш.: То је било врло ретко. Људи су долазили на пробе, али се нису враћали. То је био један од проблема, дола-

¹ Далеко најбољи извор за историју *Bread and Puppet* је студија Стефана Брехта *The Bread and Puppet Theater*, 2 тома, Methuen-Routledge, Лондон 1988.

зили су овамо за викенд, очекујући велику битник оргију, а пошто би се разочарали нисмо их више ни видели. Права пустиња.

Ц. Б.: *И ви сīе били иу...*

Е. Ш.: Да, са две бебе. Нисам видела ниједну представу.

Ц. Б.: *Мери Вигман² ѿомиње своје илесеове с маскама и добошима. Јесіе ли иомишљали на иу врсиу рада на иочейку?*

П. Ш.: Дитер и ја нисмо, мислим, виђали много од живе уметности. Баро нас је импресионирао као мимичар у *Деци раја*, али нас је Марсо на позорници разочарао. За Мери Вигман знали смо само по фотографијама, али смо ценили њену ученицу, Дору Хојер, њен плес и њену кореографију: леп рад! Био је ту и (Харалд) Кројцер, чувен у своје време, који је играо соло, испуњавајући сам цело вече: мало с маскама – у једном или два плеса највише – али више с комадима тканине.

Балетски конкурс у Минхену

Ц. Б.: *У Сједињеним Државама ире иосле Другог свейског раиа Ксаніи Савински, иошекао из Баухауса, ио иом Дон Кеја и Мерси Канингем давали су авангардне иредсїаве у Блек Мауніен Колецу. А да иирирали су Медузину замку Ерика Сайија комбинујући оно иио су имали на расіолагању. Нису се једини инсїирисали ирошлошћу, Баухаусом. Јесіе ли ви и ва-*

ше колеге у Мозаху радили у исиом духу?

П. Ш.: Не, апсолутно. Пре свега то је био много индивидуалнији пројекат, који се кретао око вајарства и музике, није била реч о правом сусрету с другим музичарима, другим уметницима. Довести људе да раде са мном: то је био циљ! (смех) Дитер је пре свега био музичар који је сарађивао на делима чији сам иницијатор био ја. Чак и импровизована имала су своју сопствену логику, чак смо измислили за своју употребу систем музичког бележења! Њиме смо се служили. Кад смо видели представе Канингема и Кејца у Немачкој, већ смо се били пробали. Наш велики успех у Немачкој је био балетски конкурс немачких трупа у Минхену. У питању је било прибегавање америчком стилу, америчкој музици. У таквој врсти модерног конкурса новина се састојала у коришћењу врло традиционалне сценографије: или си експресионистички играч – као Кројцберг, Доре Хајер или Вигманови ученици – или класични играч. „Модерни балет” није значео ништа друго.

А оно што смо ми називали Балетом, био је џак и она лица исцртана угљем, трупкање ногама, столицама... Било нас је пет или шест.

Ц. Б.: *С маскама на лицу?*

П. Ш.: Обојеним маскама, углавном, сами смо направили костиме. Био је то скандал, публика је звиждала или пљескала истовремено, пела се на седи-

шта, хтели су да нас избаце. Били смо врло срећни: била је то права реакција! (смех) Одбили су да нам дају прву награду, јер је то све било изван оквира. Подваљивали смо у музици, разуме се. Елку, која је компоновала музику, прекрстили смо у „Ли Скот”, било је и *fiddle-a*, таквих ствари.

Ц. Б.: *Амерички композиитор, очигледно!*

П. Ш.: Тако је. Али нам је та подвала отворила фестивал. Одговорни су разговарали с нама, нису знали шта да раде. Плашили су се да (нам) дају прву награду, али смо морали добити другу.

Предавати и учити кореографску композицију

Ц. Б.: *После иог догађаја сїе видели иурнеју Кејца и Канингема?*

П. Ш.: Да, и оставила је на нас врло дубок утисак. Не значи да нам се све допало, али је то било тако свеже, тако ново, у поређењу с немачким бофлом... Њихов рад је више личио на наш.

Ц. Б.: *Које су елементи корисили?*

П. Ш.: Пре свега специфичне Кејдове композиције за клавир. Мислим да је Ентони Тјудор пратио. А Кенингем је сам, или скоро сам, изводио оно што

² *The Mary Wigman Book*, преведена на енглески у издању Waltera Sorrella, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1973.



Виша национална школа за луткарство, „Миса за побуну дејтејта радника”: режија, сценографија и музика Петер Шуман, Шарлвил-Мејер, јануар 2000.

увек изводи: апстрактну кореографију. То нас је озбиљно заинтересовало, о томе смо расправљали. Кад сам стигао у Њујорк присуствовао сам настави у њиховом студију.

Извесни Роберт Дан је предавао (кореографску) композицију код Мерсија Канингема. Овај је понекад и лично долазио, као и Кеј, Реми Сарлип, [Ивон] Рејнер, Триша Браун, Симон Форт, који су стекли своја имена потом. Дан је био нека врста свеца: изводи је партитуру Кејца *Тишина* или коју другу од његових скорих остварења, користио их је обилато у својим предавањима и компоновало се.

Ц. Б.: „Композиција” није значила *просио* „кореографија” у *строгом* смислу речи, већ „комбинацију” *различитих елемената*?

П. Ш.: Не, не верујем да је то био циљ. Предмети нису ту имали никакве везе.

Пре некакво ново поимање покрета: прихватити ход, размах, потпуну тишину, све што је супротно стеченим појмовима у области плеса. Који је добар однос с временом? Докле треба ићи? Како остварити најмању могућу меру? Како се кретати? И тако даље. Природно ја сам имао проблем: сувише плеса у свему томе. Појам хода као плеса није још постојао. Канингем је у бити захтевао од својих играча класично образовање. Није прихватао да ради с било ким ко га није имао. То ми је рекао: да је то неопходно, просто да би се заштитило тело, да човек не може бити сигуран у себе без те основе, савршено савладане. Прошао сам Европу учећи плесу, у Шведској, у једној академији и другде представљао сам се као маестро и држао предавања. Прихватили су ме: чинио сам то не постављајући себи питања. „Показаћу вам шта је заиста плес, говорио сам, то што ви ради-

те је којешта” и покушавао сам да ослободим ученике модернистичке или класичне естетике од свега што постоји. „Оставите се свега тога, говорио сам, није то плес. Плес је нешто много оригиналније, много непосредније, проистекло из свакодневног шаренила, него што ви то мислите.”

Ц. Б.: *Кад сте студирали код Дана, већ сте остварили неке кореографије са Групом новог плеса из Мозаха и размишљали сте о традиционалној марионети. Јесте ли помишљали у школи Роберта Дана: „Хоћу да се враћим вајарству”?*

П. Ш.: Не, уопште нисам. Сећам се да сам се шетао с њим и да сам му повео своје разочарање: изненадило ме је његово слагање. Мислим да сам помињао некакву тоталну и неопходну уметност, а не селективну уметност која разликује „добре” од „лоших” по-

крета: уметност која укључује све. Изгледало ми је да прихватајући све те различите стилове игре прихватамо и оне окамењене традиције које су се појавиле на дан кад се играло оно што се сматрало новом и слободном игром. А у ствари се надовезивало на установљене стилове и према томе било је подражавање. Тако је Канингем – ма колико био узвишен и отворен у својим композицијама – врло ограничен једноставно физичким могућностима обученог играча.

Ц. Б.: *Изгледају ли вам свакодневни њокрејши као алијернајшива, средстиво да се разбије калуј?*

П. Ш.: Да, као и импровизација, спонтана и пролазна композиција, све што би ретроспективно више личило на џез него на класичну музику, све што би личило на импровизацију, а да то није у потпуности: јер смо утврђивали посебно неке репере у времену и простору. У нашем раду највећи део био је у сировом покрету и композицији: недовршеној композицији, *намерно недовршеној композицији*.

Цем сешн с Дикијем Тајлером
Од Puppet shows до Living theatre

Ц. Б.: *Многи студентии из Данове школе учестивовали су у њредстјавама Цадсон Черча, или се на њо њријремали...*

П. Ш.: Историјски је то тачно, али у оно доба на то нисмо мислили. То се догодило неколико година касније.

Цадсон Черч је већ имала програм ("Позориште песника Цадсона"), изградио га је Боб Николс и још једну врло чудну ствар коју нико не зна: музичке сусрете Дикија Тајлера *Uranium Alchemy Players*, одржавали су се на истом тавану као Позориште песника, у којем нисам учествовао; али у сусретима Дикија Тајлера, јесам...

Ц. Б.: *Јесу ли се користили „домаћи инструменти” на њим цем сешнима?*

П. Ш.: Да, као и класични инструменти. Било је изванредно. Дики Тајлер их је снимао, мора да је остао негде траг... Бирали смо (датуме) према сазвежђима, менама месеца итд., било је много тамјана, дроге – кокаина нарочито – и свећа. Није важно, по мом мишљењу, ко је ту долазио: долазили су свакако само они који су знали важност сусрета. Дакле, не било ко.

Ц. Б.: *Јесу ли учесници доносили своје инструменте?*

П. Ш.: Да, био је ту Кен [Шепард], доста добар џез саксофониста, Чарли Адамс, одличан трубач, али је свирао више „опен” него џез: није свирао џез, свирао је своју музику. Дики је био добар перкусиониста, који је свирао у бендовима. Ја сам свирао виолину. Сећам се једне сесије где је било бар двадесет учесника. Позајмио сам један врло добар магнетофон од Елке: украли су га.

Остатак ноћи сам провео тражећи га по целом Гринич Вилиџу куцајући на сва врата; од Дикија сам добио све

адресе, ишао сам од врата до врата код сваког учесника покушавајући да вратим драгоцен апарат. Елка само што ме није убила кад сам се вратио. Није требало да га понесем.

Ц. Б.: *Био је, дакле, Боб Николс и Džadson Poet's Theater, Дуки Тајлер и његови сешни и Hall of issues?*

П. Ш.: Да. [Филис] Јамполски се за то бринула. Кренуло је тек 1962. или 1963. Занимљива ствар. Давао сам тамо марионетске представе, излагао ствари. Представе су биле с музиком, маршем. Једна се звала *Свечаност сивари (Ceremony of things)* ту су се славили лонци, шерпе и нешто одела. Била је и прва марионетска представа испод завесе, потом су веће марионете искакале испред и парадирале по публици с тим предметима.

Ц. Б.: *Било је и њексиа?*

П. Ш.: Да, међу њима *The Burning Towns*. Али заиста мислим да је текст био у потпуности импровизиран. Не сећам се да сам иједан написао том приликом. Концерт лонаца и шерпи ма који били други музичари: ја с виолином, Чарли труба. Имали смо и добош као и обично.

³ За анализу тог раздобља и значај Цадсон Черча за њујоршку сцену в. Sally Barnes, *Greenwich Village 1963*, Durham, North Carolina Duke University Press, 1993. *Hall of Issues*, који је организовала Phyllis Yampolsky, била је дворана посвећена повременим изложбама на дневно-политичке теме и место јавних расправа, где се слободно разговарало о истим темама.

Ц. Б.: *Jesu li ġa veġ zvali Bread and Puppet Theater?*

П. Ш.: Не, већ *Moosach Puppet Theater*. Тражио сам име и прибегао сам немачком селу у коме смо живели. Пошто сам неколико пута радио с *Living theater* прекрстио сам трупу у *People Puppet Theater*, задржала је неко време то име. *Living Theater* је имао простор на углу Шесте авеније и Четрнаесте улице, позориште се налазило тачно испод Канингемовог студија.

Ц. Б.: *Jesu li vam doйуишћали да користишћише ѿо месћо?*

П. Ш.: Да, радио сам тамо. Режирао сам једну *Christmas Story*, која није уопште имала публику. Мислим да су Бабушка [Елкина мајка] и њена пријатељица биле једини гледаоци. Али трупа је била комплетна. Наш једини вид рекламе састојао се да идемо горе-доле пред позориштем.

Уметности „елите” или уличне представе и демонстрације

Ц. Б.: *Jesће ли у ѿо време усћели да осћваришће везу евројскоћ лућкарскоћ ѿозоришћа и друћих средсћава изражавања?*

П. Ш.: До везе је дошло да би се довео у питање, да би се оспорио уметнички елитизам њујоршке сцене, апстрактни експресионистички сликари, поп сликари (који су улазили у моду), играчи, композитори који су се представљали по мајушним галеријама, за *happy few*;

локално становништво – *hassidim*, порторикански усељеници, стари Пољаци, стари Украјинци – били су искључени, држани по страни од свега тога.

Ц. Б.: *Jesће ли усћевали да ѿривучећише ѿу ѿублику?*

П. Ш.: У салу не. Али им је представа била доступна, ако су хтели, јер смо се много кретали напољу. Све што смо радили у Hall of Issues настављало се парадама напољу, на Вашингтон скверу, покушавали смо да привучемо публику унутра, узвикавањем и објашњењима: „приморавали смо” их да дођу, без успеха, али смо бар покушали. Некако у то време почели смо *crankies*⁴ на кантама за ђубре у околним улицама у Источној, Четвртој, Петој и Шестој.

Ц. Б.: *Да ли је ваше улично ѿозоришћише било намењено ѿублици ѿобуњеној ѿроћив „ћлеменишће” уметности?*

П. Ш.: Да, али у њима смо ми видели нормално становништво, а не неку посебну публику, људе, а не неке људе. Публика уметничких представа је „посебна”, она има свог агента, своје образовање, свој живот далеко од нормалног становништва, оног на улици. Зато је било за мене најважније не како доћи до синтезе игре и осталог, већ одговор на питање постоји ли уметничка форма која никога не искључује, која се напољу приказује, на дневној светлости, за човечанство које у том часу живи у Њујорку? То је био циљ на који су нас упућивали и позиви из суседства. А 1963. смо добили таван Red Groom, у

улици Деланси. Добра прилика да развијемо узвишеније амбиције: направили смо веће лутке. Почеле су представе и брзо су нас охрабриле да их користимо.

Ц. Б.: *Приликом демонсћрација ѿодришке шћрајковима збоћ закућнина?*

П. Ш.: Штрајкови због закупнина, проблеми уписивања у бирачке листе. Теме којима сам пришао шетајући своје *crankies* тамо-амо. *The Rat Movie*, *Rinaldini*, *The Battle*, такве ствари. Ту сам упознао Берта Апонте, једног порториканског вођу. Пратио ме је више пута. Носио је са собом америчку заставу, знате, као проповедници. Врло пристојно одевен (одело и кравата) преводио је међутитлове на шпански и мало харангирао.

Ц. Б.: *А кћивисћа за ѿроблеме сћановања?*

П. Ш.: Пре председник порториканског клуба, био је у вези с општином, ствари у том смислу.

Ц. Б.: *Шћа је била шћема ѿовора?*

П. Ш.: Не знам више. Нису то били прави говори, одржао би кратку харангу, да би представио тему, да људи не би били збуњени, да они са

⁴ *Crankies* [буквално „обртаји ручице”, али и „настраности” – *ћрим. ћрев.*] покретна представа, састојала се у насликаним панорамама на дугим тракама папира намотаног на котуре, који се покрећу ручицом. Приликом тих уличних приредби Шуман је стављао своју кутију *cranky box*, на канту за ђубре.

шпанског говорног подручја разумеју. Али моја прича је била на енглеском.

Ц. Б.: Да ли је представа имала политичких импликација?

П. Ш.: Да, поводом њујоршке администрације и све то.

Ц. Б.: Демонстрације подршке штрајковима због заштитника имају социјалне циљеве.

П. Ш.: Свакако. Није то потрајало, до 1964. или 1965. Потом су се људи забринули због Вијетнамског рата. Грејс [Пели] је била међу првима који су нас позвали (на демонстрације)⁵. Посвећивала је много времена *Greenwich Village Peace Center* и *War Resisters League*.

Ц. Б.: Кад вам је Грејс Пели упутила позив, јесте ли боље схватили шта подразумева рад на улици?

П. Ш.: Много смо напредовали. Публика је била бројнија и много њих је долазило с циљем. Проблем уметничке синтезе је био сасвим другоразредан у односу на улог: нашу еластичну, широку уметничку форму за сваку публику, а не неку уску а наметљиву форму, елитистичку.

Традиционална марионета и рад на синтези

Ц. Б.: Уска, намењива, елитистичка, примењује се на истанчану модерну игру, коју све поменули: новине

Кејца и Канинџема. Зар се те речи не примењују и на традиционалног луикара који каже: „Ја радим само с луикама на руци, играм само Панча или Картерла, моја се уметност њу зауставља”? Није ли то ограничено виђење?

П. Ш.: Све зависи у које раздобље станете. Права „фолклорна” компонента марионете је изворно намењена некултивисаној публици, то су породице путујућих луткара по Европи. Не могу се сумњичити за елитизам, мада би оне то волеле, али им је било немогуће. Панч, уосталом, није тог типа. Панч се играо по плажама.

Ц. Б.: Али онај ко је играо Панча не би почео најрасно да користи дивовске скулптуре рекавши: „Ма која била моја тема, ја ћу је прилагодити својој естетизици”. То је врло модерна идеја.

П. Ш.: То је тачно. И даље тврдим да се уметности не могу изделити као различите категорије: немогућа је музика без језика, језик без вајарства, вајарство без сликарства. Ма који се језик користио треба се добро служити људским мозгом, који даје могућност свим тим делатностима: нису ту надлежности или вештине различите природе. Никад нисам долазио у искушење пред *Gesamtkunstwerk* (вишеструким делом) у смислу: ставити елементе једне уметности у службу других. Увек сам тврдио да свака треба да сачува сопствену логику.

Ц. Б.: То подсећа на филозофију Кејца...

П. Ш.: У потпуности је прихватам, све док је своје надахнуће налазио изван игре, кад се задовољавао компоновањем за свој рачун, а Канинџем да прави кореографију за свој. Потпуно сам то прихватао.

Easter stories (Ускршње приче) у Бруклинској цркви

Ц. Б.: На почетку антирајног покрета, кад све учествовали у демонстрацијама и одговорили на позиве као што је био позив Грејс Пели, приказивали сте и представе у Џадсон Черч, Judson Dance Theater је лансиран и постао је битно место постмодерног плеса.

П. Ш.: Judson Dance Theater кренуо је мало касније. Сећам се, нисмо никад били саставни део њујоршке авангарде: већ степен испод. Места која су се сама отварала авангарди, за нас су била затворена. Оно што смо ми радили била је уметност аутсајдера. Сместили смо се у Бруклину. Један проповедник, Г.

⁵ Grace Paley, познати писац дела *The Little Disturbance of Man* (1959) преведеног на француски под насловом *Les petits Riens de la vie*, Rivages, 1985, *Enormous Changes at the last minute* (Enorme changement de dernière minute, Rivages, 1982), *Later the Same Day (Plus tard le même jour*, Rivages, 1986) била је једна левицарска активисткиња нарочито у време покрета против рата у Вијетнаму шездесетих година. (В. њено последње дело *C'est bien ce que je pensais*, Rivages, 1999)

[Вилијем] Гленеск, видео је једну нашу представу и позвао нас је (у *Spencer Memorial Church*). Запослио ме је као додатног да перем подове. Било је то у Горњем Бруклину (Brooklyn Heights) где има више цркава него прстију на обе руке. То је била црква „ниског профила” без строге догме. Интелигентан човек, читао је *Фани Хил* с проповеднице, што му је обезбеђивало много публике и чланак у „Лајфу.” Имао је урођени смисао за рекламу, живео је за то.

Ц. Б.: *Је ли њо био разлоџ његовоџ позива?*

П. Ш.: Један од разлога: обожавао је да се фотографише окружен марионетама. На дан посете „Лајфа” стајао је за проповедаоном читаву *Фани Хил*, а ми смо распоредили неколико лутака крај њега, ето такве ствари. Али био је то врло отворен човек: међу првима је укључио цез у своје службе. Искористио сам одмор да режирам *Thanksgiving*, Божић, Ускрс итд. Многе сам ускршње приче поставио у тој цркви.

Ц. Б.: *У самој цркви, као део службе?*

П. Ш.: Да, увек с парадама напољу. Неке за време службе, али то је било изузетно.

Ц. Б.: *Јесће ли иџрали у самој цркви?*

П. Ш.: Да, користећи је целу.

Ц. Б.: *Јесу ли коришићене луџке за ње „Ускршње приче” већ биле велике?*

П. Ш.: Да, то су прве ствари које смо направили на том тавану у Диленси

улици. Користили смо их за представу названу *Елементи друџоџ свеџскоџ раџа*.

Хепенинзи у Ист вилицу.
Бескрајна лепота
порториканских колача

Ц. Б.: *Розелин Голдберџ у својој књизи „Performance”, објављује фотџоџрафије предсџава у Цадсон Черч. Ту су Карол Шнеман, Роберџ Раушенберџ, на ролерима, с оџромним руксаком, Кеџи и Канинџем који џриказују своја дела, с џројекџијама, снимцима, иџраним деловима.*

П. Ш.: Говорили су за себе „маџстори хепенинџа” (*happening makers*).

Ц. Б.: *Поџаџам да Алан Каџров није заосџајао. Сви су сџуденџи комџозиџије код Кеџија у New School и у онима о којима сџе џговорили. Идеја да се синџеџиџују дисџциплине је у ваздуху. За време Свеџске изложбе 1965. Пражанин Јозеф Свобода сџиџе у Њујорк са својом *Lanterna Magica*, у којој има и филмова и џлумаца од крви и меса.*

П. Ш.: Ја то нисам видео, али његови хепенинзи су много личили на оно што смо ми правили, допале су ми се његове ствари! Од оних који су у томе уче-



Пеџер Шуман, „Плес смрџи”, у извођењу џрупе *Alchemy Players*, Цадсон Черч, мај 1962. Дики Тајлер за бубњеви-ма и Пеџер Шуман – виолина.

ствовали најмили ми је био [Claes] Олденбург.

Ц. Б.: *Зайџо иџџо је корисџио скулџџуру?*

П. Ш.: Не толико у његовим хепенинзима, већ зато што је имао дубоки, изоштрени смисао за начин како се

компонује једно дело. Оно што је он стварао често је било једноставно узвишено.

Ц. Б.: *Како је ѿо ѿосѿизао?*

П. Ш.: Једно од његових остварења, *Некрополис*, била је у његовом *Ray Gunshop*, у Другој улици крај Друге авеније: на фасаду је ставио хот дог од гипса, и такве ствари. Потом је ставио исту врсту декора у дивовским размерама, али је то било много лепше у нормалним размерама, ручне ствари од гипса ручно обојене. Ето како се то дешавало: пошто је ту био кревет, могло се стајати само уза зид, није било места за праву представу, публика се гурала уза зид у три просторије (*смех*) а глумци су играли ту (*ѿокреѿ*) ту и ту. Од представе су се могли видети само комадићи, један овде други тамо.

Ц. Б.: *Исѿовремено?*

П. Ш.: Не, један за другим, брижљиво одељени: виолиниста би одсвирао арију и сео на под, такве ствари. Дивне ствари, дивне!

Ц. Б.: *Да ли је било креѿања и ѿредмеѿа, иѿре или ѿексѿа.*

П. Ш.: Није било текста, или скоро. Типови су прекривали лице листовима алуминијума. Па би сели. Дошао би келнер и додавао им тањире успореним покретима, а они су покушавали да једу са својим алуминијумским маскама, нашли би се замрзнути, виолиниста је устајао, мало свирао и појавило би се чудовиште из кревета: тукло

би онога ко се ту нашао, некаква битка јастуцима.

Биле су то грубе шале те врсте. А смишао свега се јављао: било је везе с порториканским контекстом: управо као у радњама с дивним рођенданским тортама, невероватним, бескрајна лепота рођенданских торти и одвратан живот свуд унаоколо. Било је то одлично. Није било непосредног улога, ни политике, али је постојао однос са контекстом.

Ц. Б.: *Требало је одразиѿи сѿварносѿ...*

П. Ш.: Да, заиста је био добар. Сећам се још једне његове идеје: у позоришту сва седишта у сали требало је да остану празна, нико није имао право да седне. Он и неколицина глумаца би се ту сместили и нешто играли: прича о докторима, тако нешто. Било је то занимљиво коришћење позоришта: публика је видела празна седишта, тискала се унаоколо по пролазима и на сцени, а није имала право да седне: само су глумци заузимали седишта. Леп начин да се подрије архитектура позоришта. Било је много хепининга у то време, било је врло занимљиво (...).

Puppets shows и хеѿенинзи на ѿурнеју: Ergo Suits у Вудсѿоку

П. Ш.: (...) Понекад смо делили наступ са ствараоцима *хеѿенинѿа* као што је Капров. Давали смо једну верзију *Иѿре смрѿи* у Вудстоку, са *Ergo suits*⁶.

Ц. Б.: *Каѿров би орѿанизовао хеѿенинѿ, а ви ѿредсѿаву?*

П. Ш.: Да, било је и изложби. Не само представа, уосталом давали смо *puppet shows* после подне за породице. Сећам се да сам играо за децу.

Ц. Б.: *Луѿике на руци или на дрѿки?*

П. Ш.: На руци, на дршки, *crankies*.

Ц. Б.: *Занимљиво. На хеѿенинѿе се мисли као на мало изузеѿне доѿађаје, који се не обрађају ѿродицама, у сваком случају мање ѿтрадиционалним од луѿкарских ѿредсѿава.*

П. Ш.: Не знам да ли је било рекламе за *Puppet show*.

Ц. Б.: *Јесѿе ли ѿравили разлику између луѿкарске ѿредсѿаве и хеѿенинѿа? Да ли је ваша ѿредсѿава била „happening”?*

П. С.: Није, нисам волео ту реч. Никад је нисам применио на наша остварења.

Ц. Б.: *Јесѿе ли ѿравили разлику између луѿака на руци и оноѿа иѿо је у ѿроѿраму следило?*

П. Ш.: Хоћете рећи столице, велики ѿак, руке које из њега вире? Свакако,

⁶ *Ergo Suits Artists Carnival* био је путујући фестивал који су основали њујоршки *happening makers*, а наступао је у Вудстоку, Ист Хемптону и Принстауну крајем лета 1962. Било је ту представа Alana Kaprowa, Waltera De Maria, Ala Hansena, Alison Knowles, La Monte Zounga, Georgea Aubenda, Chucka Ginnevera i Schumanna – под етикетом *Puppets of the Earth*⁶.

било је различитих типова представа, али сродних: за породице после подне, а нешто друго увече. Једно је допуњавало друго.

Ц. Б.: (...) *Пишам се да ли сīе у кон-
тїекстїу хейенинџа Ergo Suits љравили
разлику између Puppet show и оноџа
сїо сїе љрикаживали увече.*

П. Ш.: Ако се добро сећам, људи су се осећали заједно као некакав фестивал, мало откачен (*crazy*) фестивал, не „фестивал” у традиционалном смислу, добар грађански фестивал добро програмиран, где публика зна шта је очекује. Са *Ergo suits* није уопште могла знати шта је очекује. Капров је у неким тренуцима везивао људе, трпели су уместо да гледају. У самом фестивалу већ је била идеја неке везе, није била реч о посебним представама, све је било повезано.

Ц. Б.: *Јесїе ли љридобили народну љублику, различїтїу од happy few ускоџ
свеїа умеїносїи?*

П. Ш.: Не, у то сумњам. Било је свакако неколико туриста (Вудсток је туристички град) и мештана (заиста имућних грађана) и уз то дечака и тинејџера који су се ту нашли: што се ретко дешава у галеријама.

Ц. Б.: *За мене је уїечайљиво да сїе у оно време били истовремено у свеїу модерне умеїносїи, џде хейенинџи најављују љодземно велике љромене (...) и у свеїу марионетїе који вам љомаже да осїанетїе скромни: увек сїе*

*настїојали да доїретїе до различїтїих
скуїина љублике.*

П. Ш.: То је тачно. Никад нисмо имали осећање да градимо неки стил, нешто што се продаје, или да треба путовати и наћи добра тржишта. Нисмо имали тих брига. Зато смо били мало другачији. Опорост Дикија Тајлера је била добра школа: није ли уметничко кретање њујоршких сцена изазивало исту иронију. Нашао сам се затворен, изван стварности. Знао сам вредност Дикијевог рада и истовремено чему је тежио. „Уметнички” рад свих тих типова је: стећи име: Нико није бринуо за квално генијални рад Дикија. Био је у Цадсону са својим зидарским колицима, својим генијалним текстовима, својим гравирама у дрвету (својим и дечјим) и на све то нико није обраћао пажњу. Јурио сам с њим покушавајући да их продам по 5 центи комад: нико их ни за 5 центи није куповао! Била су то генијална дела, која типови из галерија нису уопште разумевали, није им било места у атмосфери „нове уметности”. Не би их ни такли, чак ни штипаљкама, јер су одисале стварним животом, људима, дрогом. То је славило дрогу, кадило јој: за њих то није долазило у обзир.

Уметничко поткрадање и виртуозна представа

Ц. Б.: *У извесном смислу melting pot, синїеза различїтїих дисципїина, љтрадиционални је елементї луткарскоџ љозоришїа. То није новина.*

П. Ш.: Разуме се да није, то је обележје луткарског позоришта. Чак и надувани рукави на луткама, захваљујући којима су се луткари увлачили у немачке позоришне дворане – које су за њих биле забрањене, јер нису припадали „добром” грађанству – и копирали сценарија *Kabale und Liebe* и друге приче, односили их потајно кући и правили марионетски програм! Таква врста поткрадања је била традиција и била је део луткарске уметности: красти од богатих, угледника, лепу културу која је уносна, покушавати да се заради нека пара поткрадајући велике паре.

Ц. Б.: *Какав је однос у синїези између вајарсїива, музике, љокретїа, љексїа, драмске иџре? Је ли љо начело „узмимо оно шїо иде”? Да ли је љо вид љтехнике љоџ народноџ љозоришїа?*

П. Ш.: То је једна од његових чари: зашто не рубље које се суши на позорници? Али је реч о вишем стремљењу: не може се ништа изразити без вајарства; ако је намера да се кажу важне ствари, да се публици говори о важним темама, дело треба да је на разини Раблеа, мора да је све, мора да дешифрије, да се позива на све. Није довољно одржати проповед, ставити неку скулптуру у једно двориште и на неко јавно место није довољно: то не делује довољно убедљиво. Потребна је скулптура, а потом је треба обојити и уместо да се задовољи излагањем лепе бронзе, треба је премазати лепком,

ставити текст као у стриповима и викали га, урлати, говорити. Онда неприметно доведете музичаре поред ње и они свирају оперску арију. Да би тако нешто постојало то вреди труда.

Ц. Б.: *То је у неком смислу очиљледно. Зашићо се тијј пројекати синћезе дисциплина смаћра новином? Зашићо ишићо дрући уметници развијају и концепцији: „Ја сам иљрач, задовољимо се иљрањем” или „Ја сам ѓлумац, задовољимо се ѓлумом”.*

П. Ш.: Свакако, то је стара „акробатска” концепција: само се у крајности може бити добар. То је пројекат старог Паганинија или Листа: затворим се десет година и бићу добар. Чуо сам, негде у Вермонту, дувачки оркестар *Canadian Brass*, чини ми се. Била је мала дискусија после концерта. Неко је питао свирача трубе које друге инструменте свира, а он је објаснио да је рад усне невероватно тежак за трубу, скоро акробатски, сувише захтеван да би свирао тромбон, или било који други инструмент. Што је истина ако се тежи савршеном владању. Реч је, дакле, о *коренићом сућроићсћављању* том акробатском поступку класичних уметности. Да бисте постали велики пијаниста у њиховом смислу, заиста не долази у обзир да радите било шта друго до да свирате клавир. Не долази у обзир да пијете кафу, да спавате, да имате жену: то је неспојиво с дисциплином (виртуоза) или скоро. Потпуна жртва! Од пете године! (*смех*).

Ц. Б.: *Врхунац уметничкољ савршенсћива је вирћуозносћи виолинисћие.*

П. Ш.: Без икакве сумње. Чак и ако свирате којешта. Оно што свира Глен Гулд није којешта, али многи други свирају којешта.

Ц. Б.: *Чему служи сћособносћи да све може да се свира или да се корисћии било који тићић йокрећиа? Како о йоме судићии ако за тићо нема лесћивице вредносћии вирћуозносћии?*

П. Ш.: То нема никакве везе с људском тежњом ка савршенству. То је изван теме.

Искварени живот, окамењена уметност

Ц. Б.: *Кад се йомиње мулћидисциплинарносћи мисли се на филм, на видео, на елекћиронске инсћтруменћие. Кеји се још шездесетћих ѓодина усмерио йој врсћии мулћимедијалних йредсћивава, а Енди Ворхол је радио са Velvet Underground.*

П. Ш.: То би било исто толико истина и за раздобље кад музика није више осећала потребу да буде жива, потребу за већ познатим инструментима, уместо тога окренула се електронским инструментима, инструментима подражавања, мешајући све: у музичкој области је то карактеристична еволуција ХХ века. Мислим и највеће зло тог начина отварања према тим технологијама. Нама је потребна човечност, непосредан дијалог, у томе је сва разлика између баца-

ња боје на скулптуру и исти тај йокрећић снимљен. Или између публике која се ди у мрачној сали очију упртих у дводи-мензионално платно које се представља као предео и стварне шетње пределом, ма који он био, који чека напољу, бар би се могло дивити сутону. Уместо тога загрева се за гледање некаквог наводног сутона на екрану. По мом мишљењу је то карактеристично за тај лажни живот, тај живот који подражава прави и задовољава се йодражавањем тамо где би мољао да има оригинал. Та (нова) средства су исте природе: другоразредна за душу, искварени и лажни одговор на праве потребе.

Ц. Б.: *Је ли йроблем у маћеријалу? Bread and Puppet, на йримељ, корисћии кувани йаћир, дрво, жићу, ѓлину. Масовни медији, мулћимедији корисћие више йласћичне маћерије и мећил. Посћиоји ли квалићићивна разлика?*

П. Ш.: Свакако. Крутост, тај појам да треба окаменити уметност за вечност, то ми се гади. Расправљао сам једном с оним невероватним Индијцем [Нек Чан] о Чудесном врту⁷. Пошто сам га питао како је успео све то да оствари, он ми гордо одговори: „Све садржи метал, осим дрвета! Дрво не траје више од сто година! *Мора* бити од метала,

⁷ Од 1958. Nek Chan, индијски неконформистички уметник, остварио је скулптуре и целину свог *Rock Garden* у Сандигару на северу Индије. Cf. Carl Lindquist *Nek Chan's Rock Garden* (http://www.clt.astate.edu/elind/nc_main.htm).



Петер Шуман, експериментална кореографија, Мозах, 1959–1961.

да би био савршен бетон и трајао вечито!” (смех) Питао сам га: зашто? Није одговорио. Зашто треба да траје? Који је разлог? Шта је то тако племенито у трајању? Зашто оно што траје педесет, тридесет или сто година има већу вредност од нечег другог? Не схватам. Напротив, видим већу предност у крхкости ствари, у њиховој краткотрајној природи, што је могуће пролазнијој, да би се стално стварало више историје, додавало маси, муклој и непомичној, хаотичне гомиле која је обележје наше цивилизације?

Ц. Б.: *Али нека мултимедијална дела су савршено пролазна. Нисам сиђуран*

да прибеђавање машинама, филмовима, видео-снимцима одражава жељу за трајањем. Видео траке, како изгледа, пропадају после неколико деценија.

П. Ш.: То је добра вест! То им је позитиван вид, мада се питам шта ће се урадити с *Њубрејтом*, с обзиром на огромну производњу. Али што се тиче филмова, видео трака...

Ц. Б.: *...или аудио.*

П. Ш.: *...или аудио, за мене је једно очигледно: каква је то ђаволска потреба за свим тим? Чему снимати звук кад било који изанђао предмет на Њубрету*

дозвољава да се произведе звук с њим, а првенствено и могуће учешће слушаоца.

Задовољство погрешног коришћења

Ц. Б.: *Занимљиво је, у замаху реј-музике шездесетих и седамдесетих година у Јужном Бронксу, коришћење илајтинске њлоче и scratching-а. Узме се илајтинска њлоча, извојачи јој се ујошреба, окреће се уназад, зауставља.*

П. Ш.: То је већ боље него послужити се њом. То ми се заиста допада. Тако радикални редитељи обрађују непосредно филм, или користе само бело и црно путем осветљавања ствари. Волим такве ствари, али не ценим много филмску уметност.

Ц. Б.: *Форма, међутим, која вас...*

П. Ш.: *...је бацила у ропство.*

Ц. Б.: *Удруживајући разнородне елементе, је ли тио просветљени и новинарски одговор на нове технологије? Узети ти нове форме и израђивати се с њима, дружачије их користивати?*

П. Ш.: Да, има задовољства у томе. То ми се допада.

Интервју остварен уз помоћ Лоре Хелтон
Превоо с енглеског Жером Верен

Превела са француског
Иванка ПАВЛОВИЋ

Текст преузет из часописа „Пук” 13/2000.