



petar ljubojev - nikola stojanović DVOSTRUKI ŽIVOT

SUDBINA LICA

Na izvesnoj poželtoj fotografiji vašarske šatre sa natpisom „Villamos mozco Fenyképek“ i slikama troglavih azdaja, kitolovaca na uzburkanom moru, golisavih žena i sitnih anđela, brodoma u lukama, planinskih preda i nepoznatih pejzaža, pored velikih ogledala — stoje ljudi, brižljivo porazmeštani, licima okrenuti prema sočivu onovremenskih fotografa. Na poleđini fotografije, rukom vlasnice tog za nju najdragocennijeg fetiša, ispisano je: *Putujući kino „Lifka Bioskop“ za 550 osobe, snimljen pred prvi svetski rat oko 1900—1909. Fotografija iz originala negativna filmskog programa. Snimio A. Lifka. Subotica, 24. V 1938.*

Oni ljudi sa fotografije, sitni ali vidljivi, neki ispeglati i ukruceni, neki prljavi dokolirači, primamljivi razgledači izloga, čistač prostora ispred šatre, radnici za mašinu velikih točkova, putnik sa priljagom u uglu, uniformisani pikoli okrenuti sočivu, možda su već tog dana postali deo programa putujućeg bioskopa. Odlumljeni su radnoznalost, želju za „slikanjem“, slučajan pogled. Jednostavno: trenutak života „pre prvi svetski rata oko 1900—1909.“

Da li je u svemu tome, poželtnom i izbledele, iz pokretne trake isječenom i fiksiranom, moguće osjetiti dah života? Da li je moguće, znalačkom rukom vrsnog animatora, pokrenuti te ljude, oživeti i pratiti njihove zastavljene pokrete?

Da li je upotrebe moguće ponovo osjetiti život? I, najzad, na koji ga način indentifikovati?

NESUMNJIVO JE: danas se mogu videti mnoge oštećene filmske vrpce. Na platnu, posredstvom ubrzanih i nevestih okretaja osovine drvene filmske kamere, mogu poteci čudesni nepridorni pokreti izvesne uzburkanoosti. Sve se može završiti brzo i neočekivano. Ali, mnogo je onoga što bi moglo da ostane u nama: videno i nevideno, staro i novo.

Mogla bi da ostane slutnja. Ili: primamljiva i neshvatljiva želja da se bar donekle identifikuju fizionomije razbacane po malo poželtoj fotografiji snimljenoj sa „originalna negativna filmskog programa“.

Sta rade svi ti predstavljači prepodneve dokolice jednog mladog vremena? Svi oni: bilo da poziraju rad ili odmaranje. Sta bi mogli da rade tog sparnog prepodneva — da je dan bio upravo takav kazuju oštre senke i poluspuštene zavese koje omogućavaju naslućivanje čudnog ambijenta polumračnog prostora šatre. Da li ste se nekada uvla-

čili u cirkuske šatre kada se u njima ništa ne događa; možda u bioskope koji se provetavaju za popodnevu predstavu, ili u pozorište za vreme avgustovske pauze? Ako jeste, znaćete da u toj tišini, u mirisu sale koji podseća na prošle i buduće predstave, postoji neki svojtveni i neuboičajeni nemir i — žamor. U stvari, nerazjašnjeni nemir, vaš sopstveni.

Pa, neoosetno započinjemo našu predstavu. Izjednačujući se posredstvom mašte sa sočivom male drvene paté-kamere, pratimo oživljavanje fizionomija — čudno smeštenih i istinitih. Ali, ubrzo čemo se naljutiti — već iz samog početka dolazi kraj isprekidane vrpce...

Na žalost, uhvaćene fizionomije nisu pred nama mogle da do kraja svoje namere: neki su, možda hteli da sačekaju početak predstave „živi slika“, neki su već nebrojeno puta pratili isti program — „predeli po svetu“, neko je poslovno i opsenarski vezan za tu šatru, jer je postala deo njegovog života i egzistencije, a neko je samo slučajni prolaznik, putnik sa priljagom. Možda.

Ali, iako ulovljene fizionomije nisu mogle da nam se prikažu do prve vidljive namere svoga života u određenom ambijentu, one se nisu nepovratno izgubile. Uspelo su makar da izazovu našu radoznalost. Makar želju da ih svojim prisustvom, svojim sopstvenim sadržajima za sebe identifikujemo.

Tako: nerazjašnjeno ostaje zauvek primamljivo. Istovremeno, u retrospektivu našeg znanja i prisjećanja zaleću se asocijacije: brkati blizanci — zabavljajući i pronalazači, priredjuju svojim zemljacima u prohidno veće 26. decembra 1896. zakusku šoka. Kroz beli komad platna (fabrički izraz) defliraju radnice na putu ka zasluženom ručku i odmoru. Zatim — loko-motiva koja bezobzirne srija metalnom prednjicom na one iz prvog reda, a ovi se smešno, ali tako rukama zaklanjaju.

U okviru naše subotičke fotografije, sa četiri godine kasnijim datumom od pariskog događaja, mogu se kroz perspektivu smestiti odgovarajući detalji: dirljivo komično objašnjenje detinjtosti i nepoverljivoj publici o tome da lavovi, koji već na zidu šatre otvaraju željosti, nisu u blizini, da tramvaj neke belosvetke prestionice neće svojim dvopregom protutnjati kroz šatru. Da je sve opsesija — okretanjima ruke fiksirana, pa nanovo pokrenuta. Da je pušenje zabranjeno, a smejanje nije.

Prelomne godine, jezgro „bele-poka“, sladak život na sudaru dvaju epoha, nervozni period

uoci dva svetska klanja — bio je to sticajem okolnosti početak jednog „velikog veka“ u koji je ritm usao kroz šatru, ali ubzubljuje. Beležeci programe za atrakciju, zabeležio je ovaj život je sacuvan u čudnoj rezi moći i sucaja. Ali, nesumnjivo, sa novim, u početku nesučučenim otkrovenjem coveka. Covek je svojim ozivljenim pokretima počeo da inusruje vreme.

Za nas bezimeni — ljudi sa platna, brižljivo poredani sasidu ispred bioskopske šatre, bez jednog deteta, iako se bez njih ne bi mogla zamisliti nijedna atrakcija (brižljiviji razmeštać sigurno je uklonio od zahvata sočiva brojnu poluobučenu dečuriju, pošto je izvesno da se šatorske atrakcije tadašnja, kao ni današnja deca nisu zasitila) ali sa prisutnim putnikom sa priljagom u uglu. Jer, taj putnik-namer-nik nije promakao dejstvom sucaja kvadraturu sočiva. I za nas je postao najzagonetniji. Sta je bio sa tog mesta u susednom prostoru umro? Možda je pramamlenju pohitao da prisustve nevigenoj predstavi, možda samo gracoanski utivo, ne znajući da je i sam postao ojekt, ceka da snimatelj završi svoj posao pa da produži put koji ga je naveo pokraj ulaza u šatru. No, sasvim je izvesno da čemo (iako ga možda nećemo identifikovati — jer ne-mamo potrebu za to) ubuduće znati za njega i njegove kretanje. Sklopljeno je poznanstvo sa njegovim fizionomijom. To već nije obična činjenica. Bar nam je omogućeno da je takvom ne shvatimo.

Sta nas nagoni na razmišljanje? U izvesnom filmskom materijalu koji je poslužio za filmsku priču o rehabilitovanih sovjetskih heroja likvidiranih za vreme ratnja, jednu od brojnih scena iz vremena Oktobarske revolucije, subjektivnim opredeljenjem izdvojili bismo ostali: nekoliko lika, zagrjeni borci mašu rukama snimatelja. Za nas su oni: lica iz jednog dana za vreme revolucije. Ali, tako snimljena, ona su potom doživela neznanu, novu, filmsku sudbinu, nezavisnu od dalje sudbine bezimelih koji su nekim slučajem, oduševljeni, pozirali za film. Sudbina nasrnatih lica na maloj vrpci identifikovana je sa kasnijom sudbinom događaja koji će se odigrati pred gledaocima ispred platna, posle nezivne sudbine onih koji su nekakvim čudom i željom za obeležavanjem, za trenutak odvojili deo izgleda svoje spoljašnjosti. Fzionomije su počele da žive jednu novu, za njihove vlasnike nezivnu sudbinu, kao što će sudbina samih tih ličnosti ostati nezivna za one koji budu nekim slučajem zaokupljeni na platnu fiksiranim sudbinama tih lica iz jednog vremena istorije.

Izenada se i neke bliske slike iz nevidenih filmskih vrpca nameću kao nastavak razmišljanja. Upadljivo, ali bez određenog razloga, moguće je na sarajevskoj Bašarskoj, ili na bilo kom mestu, u dane kada najviše crvenokosi bespušteni turisti upotrebljavaju kamere, otkriti jednu uru. Dečju igru uletanja u kadar. Bez određene svrhe, ali ne i bez jasne namere. U sustini namera je unutarnja: osećanje za dovoljstva u iznadnoj igri obeležavanja sopstvenog lica zaklanjanjem panorame koja „hvataju“ raznomilendarski objektivni.

Čudna identifikacija lica. Covek iznenadno oseti želju za obeležavanjem svoga prisustva u prostoru, ne znajući često ni kada će se njegovo postojanje registrovati i uočiti. Obeležev, tako, on nastavlja da živi još jedan čudan vek, bez obzira na lični život posle zabeleženoj trenutka. Tako se u čoveku rade nemir koji je uno film. Nemir i želja, ali i potreba da se traže i iznalaze mogućnosti za obeležavanje sopstvene fizionomije i kretanja kroz neki prostor i nekakvo vreme.

Sasvim je izvesno: COVEK ŽELI DA BUDE VIDEN, makar bio svestan (zašto bi to imalo izuzetnu važnost?) da sam sebe neće moći nijednom od vidi sa suprotne strane sočiva. Zbog toga njime ovlada, skriveno ili neskriveno, čudno raspoloženje kada se dogodi trenutak u kome on upadljivo ili jedva uočljivo, dobija šansu daaturi drugima svoje postojanje sopstvenim obeležjem.

Filmski medij je čudesan pod-

strekač ljudskih raspoloženja. On fiksira spoljašnjost iz koje se čitaju želje. Od želja do emocija (regulatora raspoloženja) put je nevelik.

POVODOM SEMAFORA

Dok je spokojno sedeo u automobilu čekajući da se na semaforu upali zelena lampica, gos-podin Miti, ilustrator edicije džepnih romana strave, užasa i doktrina, zabeležio je svoj život na načinu je herojske podvige u jednom od ratnih aviona koji su nosili oznake saveznika protiv nacizma. Sve se to dogodilo brzo i neočekivano, ali se po bogatstvu dramatičnih zbivanja moglo porediti sa najslavnijim aviatorima izmišljenih i stvarnih junaka. Potom se zelena lampica upalila i automobil je krenuo različnim arterijama milionskog grada. Polako. Tromo. Kao što može da bude svakodnevni život.

Tako je došao i otišao Volter Miti — ostavljajući nas u nedoumici. Sta je, upravo, u toj urnebesnoj kombinaciji stvarnog i nestvarnog moglo da bude najznačajnije za riznicu naših duhovnih doživljaja?

Uz pretpostavku da smo niz godina poklonički živeli sa filmom — iatični život Voltera Mitija za nas postaje još komplikovaniji i prisniji. Jer, intimo razđenje sa magijom filma formiralo je u nama čitavu kolekciju, gotovo jedan muzej, skrovište za junake, uvoštene zajedno sa njihovim sudbinama, za stvarne i imaginarne događaje, neokučive misterije i opscene, raznolike svetove i podneblja. Košmar koji istovremeno opstaje izvan nas, na relaciji duhovno-sobitno, dakle, iz dve komponente: iz moći autora da posegne za inspiracijom i sugestivnosti njegove vizije koju će nam posredovati, na jednoj strani, i — naše sposobnosti izbora i prihvatanja, na drugoj. Preduslov za tu drugu, bitnu komponentu svakako je naše opredeljenje, mogućnos izbora onih koji na neki način mogu da budu dostojni i često neophodni u budućem zajedničkom životu dopunjavanja i iskustvenog sjeđinjavanja sa njima.

Iz naše galerije živih, imaginarnih eksponata, koja je nekim slučajem startovala sa primerom dvostruke ličnosti Voltera Mitija, mogu se izdvojiti karakteristični i zanimljivi junaci. Najsrodniji građanin Mitiju, a za nas (novom mogućnošću identifikacije sa nama samima) najinteresantiji, iako komičan u svakom trenutku, može da bude izvesni lažov Bil. Jer, on, drastično i simbolično, jednostavno: uperim smajserom i dugim rafalom rešava po kratkom postupku pitanje izbora asocijacija. Ubija neželjene halucinacije. Vrši odabiranje, toliko svesno i tračivremenski da gomila posla, koja uvek više raste što mi se ozbiljnije prilazi, dobija neshvatljive razmere. Toliko da sve egzistira u totalnom neredu. Jer, taj lažov Bil živi tiho i bučno dva života, ili: svu gomilu opredeljenja. Kao, u ostalom, i svi drugi. Možda, samo, daleko punije i subtilnije od mnogih. Ali: ništa manje suptilno živeće (kao što je živeo, ili živi, baš ovoga trenutka u našem sećanju omogućenom ranijim viđenjem na ekranu) izvesni kompozitor, učitelj klavira i činilac nekakvih poetskih i sudbonskih događaja i ljubavnih avantura. S vremena na vreme, posredstvom imaginacije, taj sanjar-kompozitor, upuštaće se u uzbudljive avanture sa brojnim lepoticama zvezdanih noći sa najrazličitijih meridijana. (Rastanak sa tim bogatim svetom njegove mašte evidentirace se glupim i nesmotrenim padom na pločnik i iscepanim kolenom, da bi, potom, sve počelo da se odvija ponovo u njegovom prvom i najvrednijem svetu — poetičnom i bezgraničnom.)

U toj galeriji filmskih sekven-cija moguće je izdvojiti ih još: one koje same za sebe govore izvesne sadržaje i one koje same za sebe ne znaće ništa. Koje, skupljene u jednom slučajnom izboru, formiraju sadržinu montažnu i režiranu našim kolekcionarsko-opsenarskim opredeljenjem i momentalnim raspoloženjem. Eto, tako, moguće je bez naročitog traganja, iznenadno sebi reprodukovati sekvencu nekakvih koraka, šetnje koja se, slučajnim nizom naših asocijacija, nadovezuje na one bravurozne podvige ilustratora ili, ne-

posredno posle pada na pločnik, identifikovanog sanjara i kompozitora. Pa ce, rezirano nasim izborom, isto tako, jedna lepatica, čije smo graciozne noge najpre videli u krupnom planu, šetaći ispred reflektora naših pogleda. A, to je, upravo, početak jednog filma u kome se tek kasnije može saznati da je šetnja lepoticice je samo halucinantna vizija nekog rezigniranog slikara. Slikara čje kamera tek kasnije otkrili u memljivoj prijavi koji sebi izdvojeno negde na kraju sveta. Lepotica gracioznog hoda, saznatno bila je samo fikcija koju je nabedeni slikar bez šetafeja postavio negde u kutu svoje samice koja upadljivo omogućuje haotične, bolesne i nestvarne posete. (Ponovo prelistavaju scenarij filma Boštajna Hladnika „Ples na kiši“, pokušavajući da veridriramo neka ubeđenja, ali bez rezultata. Možda je samo naša tvrdoglavost po sred, ili autorov subjektivni odnos prema zbivanjima koja nam predstavljaju još, u nekim trenucima, nemoguće pratiti. Jer, svako praćenje jedne već fiksirane sadržine pretenduje na subjektivno režiranje viđenog).

Privatni muzej sacuvanih događaja omogućenih sekvencama i celokupnim filmskim delima, bogat ili tek na početku smišljenog odabiranja najvažnijih eksponata omogućio nam je da smestimo ona dva lika: Voltera Mitija, crtača šud izdanja i heroja koji zapisuje rečke posle svakog oborenog neprijateljskog aviona, ili Bilija, tihog nezadovoljnika i bučnog uniformisanog šmajseristu za lične potrebe, muzikanta i slikara u prvom i drugoj varijanti — dva čoveka u jednom liku ili dve ličnosti u jednom čoveku. U stvari, dve životne sadržine isprepletene toliko da suštinski u svakom primeru ispoljavaju nešto novo: treću sadržajnost, ali ne kao dodatnu, nego kao jedino postojeću, oživljenu u dva različita života: sna i jave.

Suštnina prave drame svih likova nekim nezaviznim redosledom izdvojenih (i svih onih brojnih koji bi se mogli sa njima porediti) uvek je istovetna. Ona nastaje u trenutku kada se počnu gubiti granice koje bi trebalo da pedantno i jasno odvajaju dva određena sveta. Jer, stvarno i nestvarno se toliko isprepliće da je, ubrzo, nemoguće pronaći pouzdate ventile i regulatore.

A baš tu dolazimo do onog najvažnijeg što nam film (pa ne samo on, ali izvesno: na jedan specifičan način) donosi. Posrednim putem, možda smo, tako, iznadili pravu suštnu filmske umetnosti. Jer, ma koliko se trudilo da se tom umetnošću iznese suština zbivanja realnog sveta, ma koliko se trudilo, nasuprot tome, da se pobegne od slike realnosti, film u svojoj biti iznalazi koegzistenciju tih različitih svetova. Film je: IZMEDU OSTALOG, SLIKA REALNOG SVETA I ZOBILICENOG VIZIJAMA NEPOSTOJEĆEG, ALI PRISUTNOG SADRŽAJA SNOVIČENJA I SUBJEKTIVNOG DOŽIVLJAVANJA I REŽIRANJA DOGAĐAJA REALNOSTI BEZ OBZIRA DA LI SE TO RADI PO SOPSTVENOM NAHOĐENJU, ILI SE, U SUSTINI, ŽELI PORICATI SVAKA PRISTRANOST OD STRANE AUTORA. Zato, iako možda neubičajeno zvuči, Volter Miti i svi njemu bliski junaci, ti simboli treće ličnosti, na svojtveni način predstavljaju iznadnu suštnu filmske umetnosti, ukoliko hismo želeli da se upuštamo u traganja i iznalazaanja nekih zakonitosti. Ako, u stvari, želimo da se udaljimo od toliko istisanih formalnih razloga postojanja nekakvih pravila i filmskih aksioma.

Razmatrajući suštnu filmskog medija neke je, misleći tako, je najlakše, došao do spasonosnog zaključka: filmski medij je ravan snu! Ili, po Luisu Bunjelju, ako je verovati preciznosti steno-grafskih beležaka jednog njegovog predavanja, „bolje rečeno, film najbolje može da podržava funkcisanje mozga u stanju sna“. Pa, tako, Bunjelj zaključuje: „Film je, u stvari, spontana imitacija sna“.

Ali, film suštini i jeste i nije to, jer: filmski medij ne može da opstoji samo u tim okvirima.

Nesumnjivo je, filmska predstava počinje tamo gde smo dobrovoljno primamljeni, zaleželi da udemo u dvoranu koja se, pokre- (NASTAVAK NA 16. STRANI)

Jugoslovenske pozorišne igre na kraju prve decenije prednjača svakako zahtevaju kritički režim. Na skupovima koji su na desetim igrama organizovani, pozorišni, radnici izrekli su pohvale i kurtoazne i neposredne, tu i tamo provukla se i pokoja zamerka, bilo je i pesimizama, javnost je reagovala skoro identično reakcijama proteklih godina, a dramski pisci su opet zahtevali da sa sporednog pozorišnog koloseka pređu na glavni i tako svoj status pastordadi zamene statusom kreatora pozorišne politike.

Ništa se, dakle, značajno nije desilo. Pozorišni festival niže ravnomerno godinu na godinu, polako i sigurno pretvara se u uhodanu instituciju, stiče neosporne kvalitete centra za dramaturgiju, ali, istovremeno, gubi prvobitno zamišljenju fiziometriju. Stvoreni radi unapređenja dramske književnosti, on postaje unapređivač vrhunske pozorišne kulture sa sve većim interesovanjem za istoriju teatra a sve manjim za savremenu dramsku književnost. Scena, njeni stvaralački i tehnički problemi, materijalni status i perspektiva jugoslovenskog teatra, sve je to potpuno bacilo u zasenak teksta, tu fundamentalnu materiju pozorišta, energijsko jezgro predstave. Nacionalno pozorište ponovo pokušava da živi i napreduje na stihijno formiranim polurezultatima dramske književnosti, dramski pisci se tretiraju kao povremeni saputnici teatra koji su poželjni, ali bez kojih se može, niko se u pozorištima ne pita kako se može biti Evropa, a ne biti Jugoslavija, a ljudi po direktijama drame sve češće pružaju potpuno neshvatljiv otpor zahtevima društva, zahtevima publike i determinantama kulturne politike koja se afirmiše kao pobornik gledalaca pred bedemima malograđanskih shvatanja o tome šta je pozorište, šta je repertoar, šta je vrhunsko.

Postepena, ali vidljiva metamorfoza Pozorja sasvim je razumljiva ako se ima u vidu da tu instituciju ne čine oni malobrojni entuzijasti koji je godinama provlače između scile materijalnih i tehničkih poteškoća i haribde naoštrenih kritičarskih pera, koja kao i sva kritičarska pera ove kulture godinama ispisuju svoja manje ili više zagrižena nezadovoljstva, a zatim se daju za zvanične stolove i umesto da podignu glas i pomognu kulturi, kroje taktilerske odluke iz držbe patetične ili činovničke govore ili se u najboljem slučaju držbe indolentno kao da eksteriorizirana kritika koja se ne oseća integralnim delom kulture i koja je posmatra sa strane upotrebe nešto znači. Tu instituciju čine pozorišta ovakva kakva jesu, kritika ovakva mrzovoljna i pasivna kakva jeste i dramski pisci po svojoj volji ili nametljivosti, trpljenji i nestimulisanosti — takode kakvi jesu. Takav heterogeni organizam ne može, naravno, biti više nego bespomoćno ogledalo kulture.

Takvoj instituciji mogu u ove jubilarne dane da poklonim samo svoju ispovest autora.

I STAV: SAMOISPITIVANJE

Fišući poslednjih nekoliko godina o teatru želeo sam istovremeno da istovremeno subjektivne preduslove za sopisiveni stvaralački prilaz teatru. Steći šansu da se život zarobljen u slovne znake ponovo prostorno i vremenski konstituise, predstavlja jedinu mogućnost piščevu da proverii snagu svoje opservacije, potencijal imaginacije, punoću sagradenih karakterata i autentičnosti stvorenih situacija. Na sceni se sve vidi: balast faktografije, disparantnost razvoja dijaloga i odnosa, eksterno poreklo emocija, heterogenost glasovnih, fizioloških i karakternih komponenti unutar lika. Dramski pisac ne može da vara ni drugu ni sebe. Dok prozom može da spase većina kojom se preko kritičkih mesta nanose elektna leksička dekoracija, u dramu se odsustva sadržajnog jezgra ne može kompenzovati trik-arsenalom režije, glume i inscenacije.

I kada pisac, svestan te igre na sve li ništa, ipak odluči da prihvati rizik neizvesnosti takve avanture, onda je takav afinitet prema pozorištu posledica privrženosti koja se rodila u trenucima kada su opredeljenja još bila nejasna, još emocionalni imperativi, a nikako racionalna odluka usmerene svesti.

Koji su to trenutci? Citam ponovo svoje dramske tekstove, razmišljam o tokovima i otkrивam: svi junaci koje sam stvorio imaju izraženu zajedničku osobinu: strah i deviziu: postojati po svaku cenu. Dobar, nezaraćen svet, potreba da im se čuje u vremenu uprkos indolenciji drugih, uprkos sve većoj autonomizaciji sudbina i sve većem odsustvu smisla za toleranciju.

Odkud taj strah? I ta želja za egzistirancom u bezkonfliktnosti? Otkud ti ljudi racionalni i smireni danju, među ljudima, i zarobljenici nadrealističkih košmaru a noćnoj usamljenosti?

Tragam za poreklima. I evo ih:

1. Bjelovar, 1937. Prepuna sala sokolskog doma. Crni zamračeni blok publike prepereća odsutnicu. Dečak sam od pet godina bačen u ralle strahu. Neka amaterska grupa izvodi „Kuginu koču“. Smrt; iz crnog pliska povuče je i kaži se lobanji. Sada pretpostavljam: lobanja je verovatno pozajmljena iz prirodnjakog kabneta gimnazije, a kosa je poreklog iz obiljezje govdarske radnje. Tada, medutim, to je bilo upečatljivo ovaploćenje, neosporna prisutnost nečega pred čim sam se i biološki i psihički grčio. Drec macabre koji je stekao sasvim irealne kvalitete i koji će uvek u trenucima stvaranja emitovati crne tonove paničnosti odnosa živog bića prema sopstvenom nestanku.

2. Leto 1941. Koncentracioni logor. Noć.

Na slami, jedni do drugih, muškarcii za-
tegnuti tetiva, žene tihe i nagnute nad
dečkom i deca koja sanjaju mirnodopske
snove, zaboravili prethodni dan. Dan
pre toga čuo sam oca kako govori sa maj-
kom. Kaže: strejlati su profesora B. Pri-
sećam se: dobroćudan, plečač čovek koji je
dolazio na smireni palanački večernji
razgovor, sa ćilim sam sinom delo trav-
njak u dve zaračene države. Strejlati su ga
učenicii osmog razreda koji su noću, sa us-
taškim kapama na visoko podišanim lo-
banjama, okaçivši nemarno kašišmajera
o ruku, sproveli porodice u pravcu pa-
rolnina adaptiranog za ljudski kavez.

Noć, dakle. Ona iznenada šteket mitra-
ljeza. U sekundi sam budan. Pomislim:
otac. Misao staje. Otac, otac... mozak
neprekidno emituje jednu reč. Pred svita-
nje zaspi.

Sada otkrивam: nije imalo šta više da se
kaže. Bila je to maksimalna kondenzacija
misli. Otac — to je bilo sve preda mnom:
sigurnost u to da će proći i glad i strah i
šetnja pod mitraljeskim cevima uperenim
sa krovova, barjera pred strašnim nepo-
znatim čije sam ugrožavanje instinktivno
osećao, ga srušajući, profil sveta, jedini
moćni način života.

3. 7. oktobar 1946. Siv, kišovit dan. U
kovčegu na vojnom kamionu leži moja se-
stra. Major S. P., čovek koji je umeo dru-
garski bol da pretvori u reči (prečesto
umemo iskreno samo da čujemo) stoji go-
loglav na ivici kamiona. Otac je samo cr-
na, pogrbljena figura koja mi, pre nego
što se popne u kamion govori stranim gla-
som: „Sine, sada smo sami.“ Shvatać:
postao sam odrastao. Shvatać: umiremo
iako smo pobedili.

Sve što se donjije dešavalo bilo je asi-
milacija podataka o svetu, bilo je racio-
nalno vrednovanje i selekovanje činjenica,
bio je svestan istraživački ili stvara-
lački pristup fenomenu u kome postojim.

II STAV: PRISTUP SVETU

Svaki put kada tek rođenu temu kon-
frontiram svetu kome pripada nailazim na
barjere. Činjenični materijal, raspoloživi
biografski podaci, svi mrakovi i sve svet-
losti ljudskih odnosa, sve to mora da živi.
Analititlar sam sa željom da stvorim ko-
herentnu celinu. Sa parčicama života pred
sobom, u celinu se ni prepoznati ne može
iako je to jedina mogućnost. Rečima uzaludni
da se dekomponovano restituise, pisac se
pretvara arhitekta. Sve je to naravno
bezgledno, ali neminovno, a onda odjed-
nom, bez vidljive veze sa materijalom nad
kojim bdiš, počinje da se, na izgled niot-
kud, stvara drama, Fabula, karakteri, od-
nosi, sve je tu. Sledeći put kada se odluču
na tu avanturu, počee ona iznova. pojavju-
će se parčici života, ponovo ći činiti iste
uzaludne stvari, izgleda da se tako mora,
da literatura nastaje u otporu duha pre-
ma faktografiji.

III STAV: USLOVI

Mislim da je iluzorno pokušavati da se
načije drama bez nekih osnovnih predus-
lova. Nekih istina na koje pisci često zabo-
ravljaju, iako su to sasvim jednostavne st-
vari. Mnogi stvaralački koji danas pristupa-
ju radu na drami kompletno su okupirani
tehničkim finesama, svi im pune uši scen-
skim imperativima, a stvar je zapravo u
drugome. Jer nijedna dobra drama nije
stvorena na školskim, pa ni na tudim au-
tohtonim dramaturškim klišeim. Stvara-
laca je prinuđene da koristeći se iskust-
vima stvori dramaturški sistem u koji mo-
že uključiti svoj svet. Individualni, speci-
flični stvaralačev svet zahteva i individual-
nu, specifičnu neponovljivu dramaturgiju.

Ono što je primarno, na šta se zaborav-
lja žbir je nekoliko imperativa:

1. Pisati o svom svetu. Sve što je vremen-
ski i prostorno udaljeno pripada tom
svetu samo na određen način. Naći komu-
nicacije i srodnosti sa drugim podnebl-
jima i drugim vremenima znači učiniti ih
prisutnima.

2. Pisati strasno. Voletii, mrzeti, ostaviti
sve rezerve za sobom. Ne obzirati se na
kontrolnu siljalku svog za moralnu i ma-
terijalnu egzistenciju vezanog oca.

3. Zitati; literatura, pa i drama, prisutne
su u svetu. Postoji samo jedan uslov za
umetnost: čovek.

4. Pisac nije ni pedagog, ni političar, ni
filozof. On nije onaj koji propisuje recit-
toru. Kada to pokuša njegovo delo je mrt-
vo.

5. Dramatičar ne piše za scenu. On piše
za publiku. Zato o sepi mislite pose.

6. Ne terajte svoje likove da vas slušaju.
Jedino nepošujni likovi su autentični.

7. Govorite istinu bez obzira koja će po-
goditi. Makar vas.

IV STAV: REZIME

Priznajem da imam sentimentalno odnos
prema čoveku.

Priznajem da više volim manje veštu
iskrenost od veštije dvoletnosti.

Priznajem da su za mene banalne teme
— najveće teme.

Priznajem da sam od pozorišnih struč-
njaka mnogo naučio — i ostao na početku.

Priznajem da najviše slušam — publiku.
Ne zbog publiciteta nego zbog istine.

Priznajem pozorište kao najveću šansu
literature.

Priznajem literaturu kao jedinu autenti-
čnu istoriju čovečanstva.

I ZNAM:

**NAJVEĆA PREPREKA JE U NEJSKO-
REKIVINOJ NAVIČI JUGOSLOVENSКИИ
PISACA DA NEPREKIDNO TRAJE US-
LOVE DA BI POČELI STVARATI.
TREBA STVARATI.**

dvostruki život

(NASTAVAK SA 14. STRANE)

tom svetlosnog prekičade, za-
mračuje, da bismo utonuli u vi-
zuelno praćenje događaja pored-
danih na neki način onim redom
sledom koji i jedan spavač usni
niz povezanih i nepovezanih
situacija i događaja. Znači, jasno
je da podudarnost sa snom po-
stoji i pored saznanja da je u
filmu nepovezanost slika moguća
samo u ograničenom i uslov-
nom okviru. Taj okvir je ne-
potrebno i sputavajuće ograni-
čen. Nepotrebna ograničenja su
odraz razmaženog odnosa gleda-
laca prema filmu. Jer, naviknuti
da se često bez aktivnijeg sude-
lovanja uključe u praćenje zbi-
vanja na platnu, gledaoci zahte-
vaju od svakog metra trake jasno-
ću koja već doseže do takvih
razmera da stvaralac izgubi po-
verenje u sposobnost onih koji-
ma se svojim delom obraća. A to
znači: već na samom početku
gubljenje onog najosnovnijeg —
kontakta sa onima koji će omo-
gućiti život filmskom delu.

Nismo li često bili svedoci re-
ditejskih besmislica, nepotreb-
nih replika ubačenih u filmske
celine samo zato da bi „objas-
njavale“ nešto što je već dovolj-
no jasno izraženo pravim film-
skim jezikom, pa je za prosečnog
filmski pismenog gledaoca sa-
svim razumljivo. Nasuprot tome
mogli bismo da iznademo i pri-
mere koji pokazuju da je gleda-
lac smatrajući da film u svakoj
sekunci, pa i kadru, mora da
nosi niz simboličnih i složjenih
izražajnih bogatstava, sadržajnu
preopterećenost — sklon da sa-

svim jednostavnim replikama
pripisuju nerazumljiva i zagonet-
na značenja. Gledalac sam sebe
željno dovodi u neodumicu i on-
da kada za to ne postoje nikakvi
razlozi, osim navike da od
banalnih pojedinosti traži veliku
sadržinu. Tako, na primer, prve
scene filma Zan Lik Godara „Ži-
vjeti svoj život“ neshvatljivo, za
većinu gledalaca ostale su „ne-
dokuciva“ tajna. Zagonetka je
trajala sve dok nije sam Godar
objasnio: „Gledaoci čim vide nešto
neobično na ekranu, isuviše se
naprežu da to shvate. Oni to sasvim
dobro razumeju, ali pokušavaju da
shvate i pokušavaju da shvate i još
nešto više. Ako im pokažete da
odma pije čaj, ili se pozdravlja, na
eknu čete se pitati: „A zašto pije
čaj?“

Film je morao da se jasno odra-
zovi od granica sna i samim od-
nosom koji je gledalac nametu-
mo. Ma koliko se gledalac iz ge-
neracije u generaciju pridobija
u prihvatanju vizuelne sadržaj-
nosti filmskog medija, on je, pril-
agodavajući se već oformljenim
filmskim specifičnostima, svojim
prisustvom uslovljavao i revidirao
izvesne osobenosti. Prisustvo
gledalaca film je dobijao nove
zakonitosti koje su, usvoje-
ne, možda, ponekad uslovljavale
svaki potez stvaralaca, ali su i
onočuvale ono osnovno: život
filmskog dela, pravi život — u
ljudima. Tako je film morao da
bude za zakonitostima najveće mo-
guće racionalnosti i međusobne
povezanosti svih delova jedne
celine (svakako ne samo meha-
ničke povezanosti). I dok u jed-
nom smislu biva znatno skuce-

niji od neobuzdane lepršavosti
sadržina povezanih slika sna,
film se i znatno odvajao od gra-
nica sna. Jer, film podrazumeva
i takve sadržaje okvire koji su
samo lobanj svojstveni. Zato,
iako su slika i pokreti suština i
jednog i drugog (sna i filmskog
medija) ne bismo mogli grubo
identifikovati film sa pojmom
sna. Iako su ova dva fenomena,
taj određeni fenomen ljudske
psihie i fenomen filmskog medi-
ja, regulatori izvesnog pražnje-
nija ljudske psihie, sličnim sred-
stvima i u sličnim okvirima, san,
ipak, ima podudarnosti samo sa
jednim znatnijim delom filmske
predstave. Pa je neosporno: film
je na jedan specifičan način iz-
rađena reprodukcija snova, ali i
nešto više od toga. Možda pre-
ispitivanje snova, ali i reprodukc-
cija realnog. Između ta dva uza-
jmeno povezana, no, i različito
iznijansirana toka, snoviđenja i
slike realnog sveta i zbivanja,
neovisno od volje i drugih okol-
nosti — odvija se traganje stva-
raoca. Sasvim je izvesno: to
traganje može da se završi
skladnošću i ravno-
mernošću, skoro proporcio-
nalnošću zastupljenosti
i snoviđenja i real-
nog zbivanja, ili, pak, do-
minantnošću jednog od
toga, što vodi ponekad i
do totalnog isključenja
drugog.

Andre Bazem kaže: Uvek je
moguć drukčiji režijski sklop
određene slike koja služi u da-
tom trenutku kao izvor percep-
cije, a taj režijski sklop može iz
osnova da izmeni tu objektivno
postojeću sliku. Jer, u filmu
„reditelj radi mesto nas ono što
mi činimo u životu“. I to ne sa-
mo u snu, naravno.

Ali, film nas lišava privilegije
zasnovane na „psihologiji“ kako

kaže Bazem, „slobode da svakog
trenutka iz osnova menjamo svoj
sistem režijskog odabiranja“.
Znači, neosporno je, postoji nu-
žnost svesnog odabiranja nasup-
rot nesvesnom redosledu slika
koje spavač usni, režirajući ih
momentalnim pritisicima i tego-
banama i baš u tom izuzetnom
odnosu koji omogućava uzdiza-
nje ovog stvaralaštva na stepen
umetničkog izražavanja, posred-
stvom celuloidne vrpce, režiser
otkriva svoju sklonost, privrže-
nost, majstorstvo ili neznanje.
Tom neminovnošću svesnog i od-
ređenog ali i delimično ukvirenim i
izdvojenim detaljima režiseru je
moćne ispoljavanje individualno-
sti. Tako nas film, u stvari, izo-
ziva, pridobija i zaokuplja da
pratimo subjektivnu viziju stvar-
nosti i snoviđenja, uzdignutu
stvaralačkom sugestivnošću do
umetničkog majstorstva, nepre-
stano nas primoravajući da se
opredelujemo, prihvatajući ili
osporavajući određeni stvaralač-
ki tretman. Znači, ta poslednja
etapa gotovog filmskog dela ni-
je samo svojina stvaraoca. Ona
je upravo u onom delu gde je
njegova (stvaralačeva) aktivna
uloga nepotrebna i nemoguća. (No,
ako ovo poslednje nije izuzetna
osobnost filmske umetnosti, ne-
go je svojstvo i svih umetničkih
vrednosti čija je osnovna raz-
ložnost u primamljivanju čoveka
i izazivanju kod njega viših ugo-
daja i emotivnih uzbuđenja, ipak
je mogućnost više za iznašanje
nove novih pristupa jednom oso-
benom mediju kao što je film.)
**RASPINJUĆI SE IZMEĐU
PODRZAVANJA REALNOSTI
NA NAJNEPRISTRASNII NA-
ČIN I SUBJEKTVNO REPRO-
DUKOVANJA DOGAĐAJA KO-
JI SE NEPOSREDONO ODIGRA-
VAJU, FILM NAM OTKRIVA**

**JEDAN NOVI SVET, KVALITA-
TIVNO NOVI, KOJI, APSOR-
BUJUĆI U SEBI I SUSTU RE-
ALNOST I MAŠTOVITU SNO-
VIDAJNU NEBOUZDANOST,
NASTAJE KAO NEGACIJA I
JEDNOG I DRUGOG.**

Ako bismo želeli da podemo u
potragu za najsupstijnijim odra-
zima toga, suštinski novog sadr-
žaja, mogućje je da bismo iznašli
mnoge pojedinosti koje same za
sebe ne znače ništa, ali, u sklopu
svih okolnosti kreacije, utiču na
širinu izražajnog bogatstva film-
ske slike. Koje, u stvari, omogu-
ćuju drugi, pravi život slike:
osobeni život uhvaćenih
pokreta.

„POLJA“ — list za kulturu i
umetnost — uređuju:
Miroslav Egerić, Pero Zubac,
Gligorije Zalesarović, Gorjko
Janušević, Zelimir Petrović,
Mileta Radovanović (glavni
odgovorni urednik) i Lasko
Kapitanj (tehnička oprema i
izbor likovnih priloga)

Sekretar redakcije:
Olivera Petrović

Izdaje: Tribina mladih, Novi Sad,
Katolička porta 5

Rukopise slati na adresu:
Redakcija „Polja“, Novi Sad,
poštanski broj 190

Godišnja pretplata 600 dinara, za
inostranstvo dvostruko, cena jed-
nom primerku 50 dinara.

Ziro-račun 151-11-603-298 kod
Narodne banke u Novom Sadu.

Meter: Mita Dejanov

Stampa „Forum“ Novi Sad,
Vojvođe Mišića 1

Dvobroj „Polja“ za avgust-sep-
tembar Izlazi 15. septembra 1965.