

U »Posljednjoj bosanskoj elegiji« — »Snu se prepušta podvižnik, umoran od ophodnje, ipak snu već naraslo do jecaja, što će izbiti kao moto životu«.

Risojević vešto povlači niti svoga rukopisa kroz udesne sudbine i tkanja knjiga i života, pa otuda taj rukopis svedoči autorovu prisutnost u vremenu i postojanju, ne u trenutku i do trenutka, već u svim trenucima, počev od onih u kojima se začela udesnost, i začela knjiga, čoveka/bića.

Risojevićev pesnički rezultat zasnovan je na jasnom stvaralačkom konceptu i modernim pesničkim strukturama. Te strukture omogućavaju dubinska pesnička sondiranja stvarnosti, pesnički predeo prozračan, kroz slojevitosti. Kod Risojevića otuda na istom mestu i mitski mrak i harmonično kretanje zvezda nad nama, a između njih — čovek, čovek uopšte, čovek bivši, sadašnji, budući, znani, neznani, polugoli, poludivlji, spepeljeni, skamenjeni, čovek u svakom času i u svakom pokretu, čovek koji nastaje, nestaje, penje se, pada, otkriva, traži, gubi, ali uvek samo čovek koji živi i koji zna da drugih mogućnosti nikada nije ni bilo. Čovek je, tako, jedinstvo svih stvari, pojava, stanja, promena. On je praznina i molitva praznini, on je planina i hod po planini, on je bolnik, smernik, večnik, ništa ga ne može izneveriti jer ništa suštinsko i nema, ništa ga ne može ni zadržati ni oterati, jer je u njemu svo njegovo konačno i beskonačno shvatanje njega samog i sveta koji ga okružuje.

Bosanskog čoveka, njegovu istoriju i prirodu, njegovu prošlost i sadašnjost, pesnik ima u središtu svoje pesničke doživljenosti, i to knjizi elegija koju čitamo, da je izvesnu specifičnost, kao što joj i boje specifično kulminiraju od mitski tamne do onih koje netom oklopljuju crkve, džamije, stećke, ruševine Bobovca i Kraljeve Sutjeske.

Pa, ipak, da nije i svih onih drugih elemenata i pokreta koji prožimaju biće čoveka, Risojevićevu pesničku knjigu do nivoa ozbiljnosti, do sigurnosti pesničkog iskaza, do umetničke verodostojnosti, ne bi iznele tek te specifičnosti, pa ni svo to prožimanje konkretnih udesnih stvarnosti. Presudna je ovde tragalački modernna reč, ruka pružena svakome, ali ruka koja ne pozdravlja nikoga posebno, nikoga toliko prijateljski, intimno, prisno, koliko život sav koliko ga u svima nama ima!

Dragoljub Jeknić

MIOMIR NEŠIĆ: IGRA PREDSKAZANJA

Spaj, Beograd, 1974.

Odmah je uočljiva namera (u značenjskom smislu) sa kojom je građena Nešićeva zbirka. Idući kružnom linijom uobličavanja određenih motivskih struktura, autor nastoji da definiše, u potrebnom smislu, izdvojena težišta, punktove primarnog i, za njega, specifičnog značenjskog potencijala u rasutosti drugih značenja, koja nisu presudna za određenje njegovog pesničkog iskustva. Takav postupak naznačen je već i samom ciklusnom podelom. Od prvog ciklusa *Beg*, preko *Igra predskazanja*, do završnog, trećeg ciklusa *Glas koji kruži*, autor prati jednu prikrivenu liniju koja započinje motivom *bežanja* (kretanja) kao svojevrsno egzistencijalnom mogućnošću, a nastavlja se istim motivom u jednom sudbinskom značenju, da bi, konačno, ta linija dobila svoje zaokruženje, delom u sasvim prizemnom, svakidašnjem gradivu, a delom u prigušenim intonacijama prošlosti. Treba istaći da se, u unutrašnjoj strukturi Nešićevih poetskih zapisa, ovi osnovni elementi međusobno traže i nadopunjuju, da se njihove naznake fragmentarno interpoliraju u krugovima svakoga ciklusa (dakle, nema stroge tematsko-motivske razdeljenosti)

što je nesumnjiva vrednost zbirke, jer doprinosi koherentnom i izražajnom motivskom spregu.

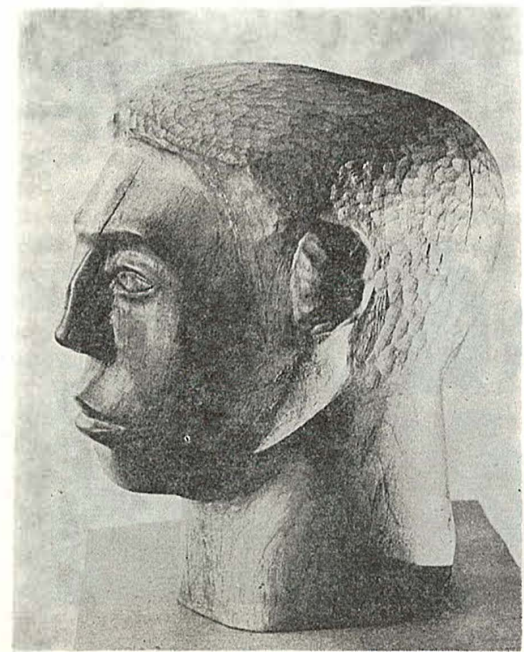
Polazeći od *sumnje*, kao primarnog određenja prema aktu egzistencijalnog (»ni u šta ne verujemo«), autor postavlja čin »traženja istine« kao središnji zadatak pesničkog delovanja i otuda proizilazi sve činjenice njegovog doonijeg stvaralačkog iskustva. Tražiti istinu znači lutati, bežati ka novim prostorima koji pokreću autentične smislove i viđenja, prihvatljive kao jedine mogućnosti u kojima se postiže izmirenje praznine (u doživljaju pojavnosti) i lažne neodređenosti (u shvatanju uloge detinjstva kao vodećeg obrasca za definisanje pojavnosti). Detinjstvo je neophodnost Nešićevog poetskog viđenja, a njegova neodređenost ishodi iz pokušaja da se od njega pobegne, da se zaboravi. Dijalektičko odvajanje se javlja i kada peva o majci, o zavičaju (zavičaj je poistovećen sa detinjstvom), o prošlosti (preci, sa kojima izjednačava svoje biće), ali svi ovakvi pokušaji ne doprinose udaljavanju, nego, naprotiv, u svome podtekstu nose spoznaju o uzaludnosti takvog akta.

Reč Nešićevog pesničkog zapisa ne teži samostalnom postojanju, ona više opisuje i ispisiuje određene impresije i spoznaje. Reč mu nena intenciju da bude znak, nego nosi sobom svojevrsno značenjsko strujanje impregnirano sa strukturom i smislom pesničkog viđenja.

Na momente, ova zbirka ostavlja utisak nedograđenosti, nedorečenosti, jer su u njoj vidljive izvesne neravnine i zatamnjenja, zatim, pesnikovim suviše ličnim stavom suženi i jednolični emocionalni registri, kao i narativnost, koje Nešić nije uspeo da se oslobodi, što sve navodi na zaključak da se ova poezija više ograničavala na postavku problema i tek nejasno sagledavala mogućnosti za njihovo razrešavanje. Otuda se zbirka doima kao traženje u kome su prisutne težnje ka novim viđenjima, novim doticajima smislenog, ali u okvirima standardnog jezičkog potencijala, koji, bar za sada, ne pokazuje neke inovacijske tendencije.

Dodajmo, još, da, je *Igra predskazanja* prva Nešićeva zbirka i otuda nedorečenosti i nedostatak jednog potpuno izgrađenog stilističkog postupka, ne možemo uzeti toliko kao negativnost, nego ih moramo shvatiti i posmatrati u sklopu nagoveštaja izvesnih vrednosti (koje su evidentne) za jedno novo poetsko produžavanje.

Zorica Stojanović



HRONIKA

XXII FESTIVAL JUGOSLOVENSKOG IGROG FILMA

Da svaki Pulski festival ima svoju fizionomiju, svoj stil, svoje zahteve i svoje potrebe — to je potpuno razumljivo i logično. Druga je stvar, međutim, kakav je taj stil, kakva je ta fizionomija i najzad kakvi su ciljevi i smernice koje Festival u svom opštem sumarnom svođenju zastupa. Upravo ovaj protekli Festival jugoslovenskog igranog filma odisao je tako deprimirajućom i kontradiktornom atmosferom, stvaralačkim bespućima i takvim sistemom vrednovanja, što nam pruža šansu da nedvosmisleno i bez nekog posebnog ograđivanja odbacimo festivalsku politiku, kreativne domete i načine vrednovanja kao suprotne interesima jugoslovenskog filma, pa i jugoslovenskog društva, a i umetnosti posebno. Ovogodišnja Pula, u svojoj tragičnoj razini nemara, egocentričnosti, površnosti i didaktičnosti koja se jasno ogledala u čitavoj jugoslovenskoj filmskoj produkciji, bila je odraz stvaralačke i organizacione dezorijentiranosti, jednom rečju — zbunjenosti, s kojom su filmski radnici prihvatili čitav niz koraka spolja i iznutra na sređivanju latentne krize prisutne i ranijih godina u našoj kinematografiji.

Upravo ovakva Pula nam je jasno stavila do znanja šta ova inače vitalna kinematografija danas u istinu jeste i ukazala na procese daljeg neminovnog raslojavanja jugoslovenske filmske umetnosti (što se jasno odrazilo i u tragičnoj ulozi žirija!) neosporno je značajna za samoosvešćenje i novo pregrupisanje snaga u borbi za bolji i kvalitetniji jugoslovenski film, za otvorenije i doslednije razgovore o njegovoj budućnosti. Na žalost, u samoj Puli takva je šansa nepovratno izgubljena i zapostavljena od strane jugoslovenskih filmskih radnika, umetnika i kritičara, a konačno i svih onih koji su posredno ili neposredno zainteresovani. Umesto konačno otvorenog dijaloga o stanju, uslovima rada, sistemu valoriziranja i nagrađivanja ove vrste delatnosti, a takođe i ne na poslednjem mestu o načinima finansiranja, o društvenim »zadacima« i umetničkim »ciljevima«, što bi nesumnjivo dovelo do kritičnijeg i samokritičnijeg odnosa prema stanju i postignutim rezultatima, većina prisutnih je sve svoje snage iscrpljivala polemikom o mestu i ulozi žirija, iskaljujući sav svoj jad i jed u obračunu sa ličnostima članova žirija, njihovim vrednosnim kriterijumima i političkim stavovima. Činjenica je da ovogodišnji žiri, kao i mnogi proteklih godina, nije uspeo da se uzdigne iznad dramatičnih pritisaka, sujete i tragičnih zabuda našeg filma, i da je svojim odlukama ispisao nekoliko najmračnijih stranica Pulske festivala. Ali istovremeno mora mu se priznati da je i u svojim zabudama bio vrlo dosledan.

Stare boljke bez novog melema

U procepima raznih interesa naših republičkih i pokrajinskih centara, producenčkih kući, pa i moćnih pojedinaca Pula je bila poprište kuloarskog mudrovanja, jalovih razgovora i aktivnog delovanja kulturnog

podzemlja. Odlukama žirija, o kome inače nema smisla više trošiti reči i koji je sve tegobe prokrustovske postelje u koju je bio postavljen izneo na svojim plećima, čitav takozvani novi film je gotovo u celini bio stavljen izvan Arene i svrstan u informativni program. To su bili uglavnom i jedini filmovi koji su pokušavali da s pozicija autohtonog i modernog umetničkog senzibiliteta provociraju svojim izborom tema i načinom obrade istih. Međutim, mora se nešto iskreno reći bez obzira na lične afinitete i normalno podržavanje i afirmisanje svega onoga što je umetnički radikalno, što otvara nove prostore i mogućnosti — novi jugoslovenski film je demonstrirao popriličnu meru samozadovoljstva, morbidnosti, hermetičnosti, čak nevoljnost za neki kompletniji i direktniji kontakt sa širim publikom, što svakako u znatnoj meri šteti njegovom estetskom i društvenom valorizovanju u našem današnjem trenutku. Istovremeni ti filmovi (prevashodno mislim na »Muke po Mati« Lordana Zafranovića, »Testament« Miše Radivojevića i »Kičma« Vlatka Gilića) bili su i najzanimljiviji u idejno estetskom smislu, a takođe perfektno urađeni u čisto zanatskom smislu. Najcelovitiji film, iz ove grupe a i na festivalu, je film Lordana Zafranovića »Muke po Mati«. Reč je o jednom kompletnom umetničkom rezultatu, oblikovanom u čistim kinestetičkim strukturama, a prema Kovačevoj parafrazi priče iz Novog jevanđelja Muke po Mateji. Polazeći od svojih starih preokupacija o suštastvenim problemima mediteranskoga čoveka i kraja, Zafranović u jednom naoko jednostavnom materijalu životnog zbitija lučkog varioca Mate iznalazi čitav niz elemenata u kojima pronalazi univerzalne sadržaje. To je gruba, čak, na momente drastična priča, u kojoj istovremeno naporedo sa surovim naturalizmom dominiraju poetski i ljudski elementi. Filozofska podloga filma »Muke po Mati« predstavlja osobno interpretiranu refleksiju filozofija života, kroz doživljaj mita o Hristu — kao osećanje greha bez boga, pri čemu svi ti junaci gaje fetišističku fantazmu o slobodi koja je neosvojiva, pa čak i nedostižna. Upravo u tom pokušaju da na kamenim bespućima dalmatinske obale dokuče poslednje smislove svoga bitisanja Zafranovićevi junaci i postaju tragični. Zafranovićev Mate svoga nije usamljena jedinka: on je metafora univerzalne ljudske sudbine!

Vlatko Gilić je svojim prvim igranim filmom »Kičma« nagovestio čitav niz pitanja i označio prodor u jedno novo područje. U tom smislu »Kičma« u svojim prvim polja časa predstavlja zanimljivost po načinu pristupa, po zgusnutosti atmosfere, po doživljaju likova na fizičkom i intelektualnom planu. Ta fenomenološka studija o zlu u čoveku, iskazana u vidu naučno fantastičnog urbanog metafizičkog traktata, iako konkretno vezanog za našu sredinu, deluje šokantno na gledaoce, jer se Gilić potrudio da apstrahuje sve ono što ne pripada sasvim svesno, voluntaristički odabranom motivu i naturalističkom preterivanju u agresivnosti čulno odbojnim senzacijama (što dovodi i do degutantnosti). Rukujući na taj način često sa »primarnim« simbolima Gilić je stvorio niz epizoda koje između sebe nisu čvršće povezane osim što ih karakteriše isto osećanje osujećenosti. Stiže se utisak da Gilić jednostavno nije uspeo da do kraja osmisli svoj film i organizuje svoju misao, a takođe očigledno da je potcenio »izdržljivost« savremenog gledaoce. Da ništa ne prođe bez paradoksa ovaj film je upravo jako promišljen u detalju, ali se sve to u celini razliva i gubi pri čemu se film formalno obrušava u ambis egzibicionizma i apsolutne nesposobnosti da komunicira sa publikom. Verovatno da uzroke svemu treba tražiti u samom scenariju, odakle dalaze interpolacije nesuvislog dijaloga (naprimjer, onaj između glavnog junaka i lekara) ili kičerskih rešenja (spuštanje burme u urnu, ili scena sahrane). Gilić svesno atakira na gledaoce, stvara zid odbojnosti zarad određenih dubljih istina o nama (pa ipak sporno je da li je to u istinu put do

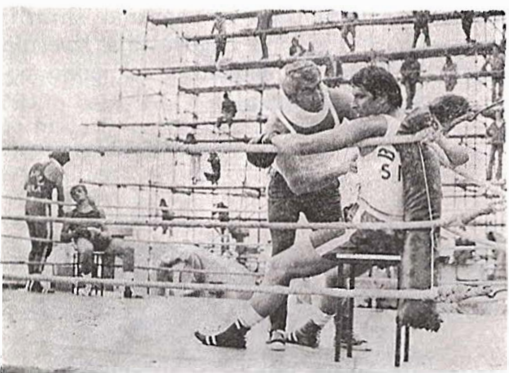
onih ponornih dubina naše egzistencije). I »Testament« Miše Radivojevića, kao i »Kičma« Vlatka Gilića, se ne mogu uvrstiti u filmove čija nam otrica ostaju u dubljem sećanju bez obzira na dubinu i univerzalnost njihovih tema. To je više ili manje prihvatljiv kroki o životu na periferiji, ali kroki u kome se mogu prepoznati duge linije koje predstavljaju osnovne konture ljudske sudbine. Sudbinu svoga junaka Radivojević svodi na sasvim određeni (rekao



»jad«



»hitler iz našeg sokaka«



»muke po mati«



»testament«

bih suviše hermetičan) oblik privatnog karaktera, koji u sebi sadrži jednako elemente faktografski poverljive hronike i sublimaciju čitavog niza autorovih umetničkih frustracija. Radivojević u svom filmu (u zajednici sa glumcem Batom Stojkovićem) tvori jedan određeni oblik pojavnosti, nekih svojih gotovih već formiranih stavova prema životu. Problem ovoga filma je kako pobeći toj pojavnosti i sprečiti je da ne uguši autorovu imaginaciju koja se projicira u te činjenice i iznutra ih rastvara stvarajući od njih sasvim nove životne oblike. Svet egzistencijalne usamljenosti u »Testamentu« svojim apokaliptičnim prostanstvom nemoći i bola projicira jedan zastrašujući memento. Radivojević je veoma dosledan svojoj osnovnoj ideji i konsekventan svom kinestetičkom senzibilitetu, ali takođe i svojoj isključivosti kojom često dovodi stvari do paroksizma. Radivojevićev svet je na taj način sve više zaokupljen sobom i sve teže komunicira sa nama.

Ponešto i o ostalima

»Pavle Pavlović« Puriše Đorđevića je jedan od onih dometa ovogodišnje produkcije, koji čak i ako ga shvatamo kao promašaj, predstavlja dobar razlog za diskusiju i podstrek za nova uspešija nastojanja. Đorđević polazi od određene tematske inspiracije i iscrpljuje svoj film u poetskom nastojanju da definiše i oblikuje estetski ono što je deo naše društvene stvarnosti i svakodnevice. U tom smislu Đorđeviću se ne može odreći smelost i originalnost, konačno dosetljivost da u jednom pregnantom vremenu uobliči neke naše dileme. Međutim Đorđevićev film bi bio daleko uspešniji da se on sam nije toliko spleo u spornom tumačenju životnih tegoba, okrutnosti i ostalih situacija u kojima se obreo njegov junak Pavle, a na kojima je gradio ovaj svoj film iz svakodnevice samoupravne prakse. To tumačenje nekih ideja o životnoj stvarnosti pre svega je sporno zato što je Đorđević previše bukvalno, previše vulgarno i jednostrano slikao oblike naše stvarnosti, koji u njegovom filmu u direktnom smislu predstavljaju žalosni okvir besmislenog naturalizma, a u prenesenom značenju ne znače ništa do pukog političkog plakata. Đorđevićev pristup vrlo brzo namesto angažovanog i poetskog, ustupa mesto prodoru poluistina, ironije, što omogućava razvijanje jedne poprilično neujednačene priče. Tako »Pavle Pavlović« umesto da žigše neke pojave i procesa postaje jedna crnobela pamfletska vizija naše stvarnosti gde nam Đorđević upravo demonstrira svoju nemoć da osmisli i obogati sve one lomove (u duhovnom i praktičnom smislu) koji označavaju naš samoupravni trenutak. Na taj način ideja filma (u osnovi dobra i angažovana) biva raspršena u posebne neujednačene slike, biva, pretvorena u mozaičan, ponegde zbrkan red slika neujednačene dramske snage i suprotnih stilskih vrednosti. To što se ipak ovaj film izdvaja, reč je ne o celini, nego o zamisli i nekim indikacijama, koje Đorđević mora razraditi i dokazati svojim sledećim filmovima.

Od niza ostalih filmova svakako treba izdvojiti film, koji je posle pretenciozne reklame u pretfestivalskim danima doživeo nezasluzenu ignoraciju na samom festivalu, »Jad« Kirila Canevskog. Canevski je ovim delom dokazao razvoj svog umetničkog senzibiliteta i mada podosta opterećen metafizikom postojećeg ruralno folklorističkog miljea u kome je situirano njegovo delo vrlo je vešto razvijao tragičnu dramu, jedan celovit simbol lutanja jednog naciona na prostorima samoidentifikacije. Ima u »Jadu« vidnih slabosti, misao Canevskog nije svuda organizovana, postojane su i brojne nejasnoće, mnogo toga je ostalo u naznakama, prisutna su i neka nepotrebna razvlačenja, pojedine likove jednostavno zaboravlja, ali uz sve to njegovo delo »Jad« Canevskog razvija svoje teze i to ne u podatku, ne u osnovnoj činjenici, nego u

atmosfera, u dahu što struji iz filma i pre-pipa se u gledaoca: polagano, spokojno pa ipak sa nekom unutrašnjom snagom koja se nameće i kojoj moramo odati priznanje. Još samo jedan film вреди pomenuti, i to ako ne zbog njega samog, a ono svakako zbog žanra kome pripada. Reč je o »Zimovanju u Jakobsfeldu« reditelja Branka Bauera. Film je snimljen po romanu Arsena Diklića i pretekst mu je televizijska serija iz čijih je desetak epizoda Bauer izmontirao svoj film.

Borislav Andelić

OSAM DECENIJA JUGOSLOVENSKE SKULPTURE

U beogradskom Muzeju savremene umetnosti održava se od 30. maja do 15. septembra izložba »Jugoslovenska skulptura 1870 — 1950«. Izloženo je 204 dela od 68 jugoslovenskih skulptora, pa tako ova izložba predstavlja do sada najveći likovni poduhvat i prvi te vrste u nas.

Po rečima Miodraga B. Protića metod koji je primenjen pri koncipiranju izložbe nov je utoliko što ne ide za isticanjem posebnih umetničkih ličnosti tumačeći njihova dela u skladu sa, do skoro prihvaćenim, pozitivističkim principima i kriterijumima, već insistira na tome da umetnika prikaže kao deo epohe a umetničko delo kao osoben rezultat kulturnog, političkog, društvenog, odnosno istorijskog trenutka. Pošto je, u skladu s novim, konstruktivnim principom, izvršen izbor, umetnička dela su sredena u stilske celine na osnovu kojih su rekonstruisana umetnička razdoblja.

Jugoslovenska skulptura nastala u periodu od osam decenija, prema koncepciji organizatora ove izložbe, Miodraga B. Protića; Marije Pušić, Špelce Čopić, Jerka Denegrija i Božidara Gagra, podeljena je u dva velika razdoblja.

Prvo razdoblje, koje traje od 1870 do 1920 god., obuhvata niz stilova od kojih su dominantni akademizam, secesija i ekspresionizam, dok drugo razdoblje polazi od »konstruktivnog«, »sintetičnog« i preko intimnog i realnog ide do socijalnog u umetnosti i traje od 1920 do 1950 god.

Tako izdvojene samo dve celine u jugoslovenskoj skulpturi pružaju jedan pregledan prikaz umetničkog stvaralaštva u pojedinim epohama a istovremeno pokazuju da su, za razliku od slikarstva istog perioda, promene u stilovima u skulpturi bile mnogo sporije.

Među predstavnicima akademizma, umetničkog pravca koji je značio spajanje grčko — rimske tradicije koji je obuhvatio čitav niz stilova XIX veka, od neoklasicizma preko romantizma do realizma, naturalizma i simbolizma i koji je trajao veoma dugo, u latentnom vidu čak do kraja II svetskog rata, izdvajaju se na ovoj izložbi dela Ubavkića, Jovanovića, Kerdića, Roksandića i Kojanekića. Dok secesijom, koja obnavlja tradiciju na moderan način i kojom počinje u stvari jugoslovenska moderna skulptura, dominiraju imena Frangeša, Bukovca, Krizmana, Račkog, Vidovića i Rosandića uz grandioznu ličnost Ivana Meštrovića koji je, mada je asimilirao mnoge uticaje, u mnogo čemu preobrazio jugoslovensku skulpturu stvorivši monumentalno mitsko i nacionalno delo.

»Klub mladih« (braća Kralj, Iv. Napotnik i dr.) secesiju je produžio ekspresionizmom. Na kraju druge decenije javljaju se suprotni umetnički pogledi u delima Lukića, Palavićinija i S. Stojanovića, koji pripremaju »konstruktivnu«, »sintetičnu« skulpturu III decenije, koja je zatim četrdesetih godina obeležena vraćanjem intimnom, realnom i socijalnom (Kršinić, S. Stojanović, Kos) i koja se završava delima stvorenim u duhu socijalističkog realizma neposredno posle drugog svetskog rata (A. Augustinčić — »Portret Maršala Tita«).

Tako ovo drugo razdoblje jugoslovenske skulpture traje do sredine veka, odnosno do onog trenutka kojim se i završava ova izložba. Tačno pedesetih godina počinje novo razdoblje u našoj skulpturi.

Pa ipak dela koja smo videli u prostorijama Muzeja savremene umetnosti, koja daju presek svega onoga što se je događalo u jugoslovenskoj skulpturi punih osamdeset godina, nesumnjivo su zaslužna za period koji će doći od pedesetih godina naovamo, mada dela savremenih skulptora izlaze iz okvira te tradicije. Jer u razdoblju koje sledi posle pedesetih godina i koje još traje forma postaje suština interesovanja skulptora i njihovog stalnog traganja za pronalženjem novog, osobenog izraza, suprotno skulptorima proteklih razdoblja čija dela za motiv uvek imaju ljudski lik ili figuru i koji su vajanu formu uvek podređivali sadržaju dela.

Ova izložba omogućuje, takođe, da se neke vrednosti jugoslovenske skulpture ponovo sagledaju u svom punom značenju a njeni autori u svojoj pravoj veličini.

Izložene skulpture, koje za nekoliko meseci upotpunjuju stalnu postavku Muzeja, budući da posetiocu pružaju jedan osoben vizuelan pa tako i potpun umetnički doživljaj, predstavljaju jedinstven događaj ove likovne sezone.

Mirjana Radojčić

RAZGOVOR SA IVICOM BOBAN, REDITELJEM, POVODOM PREDSTAVE »POZDRAVI« E. JONESKA U IZVOĐENJU TEATRA ITD IZ ZAGREBA

Polja: Interesuje nas istorija postavljanja »Pozdrava« na scenu i kako je uopšte došlo do jedne takve realizacije.

I. B.: Tekst je napisao Jonesko i taj tekst sadrži svega tri stranice. Sastoji se samo od »Dobardan«, »Kako ste«, tih klišeja, fraza koje Jonesko u jednoj skoro dječjoj igri ponavlja i abecednim redom reda razna osjećanja koja čak nemaju u izvjesnom smislu ni značenje, naime on pravi jezične kalambure, pa te riječi i ništa ne znače nego su samo jedna lingvistička igra. Na našu veliku sreću, ove godine smo se sreli sa samim autorom u Dubrovniku i on nam je ispričao historiju tog teksta. Taj tekst je nastao prije »Celave pjevačice« i Jonesko je pokušao napisati kazališni komad, međutim kasnije nije s tim bio zadovoljan i ostavio je svega tri stranice koje su onda izašle u Galimarovom izdanju sabranih djela Joneska. Jonesko piše da je pisao »Celavu pjevačicu« i da se sreo sa Kenoovim »Stilskim vježbama«, i tek se nakon toga usudio da preda tekst na izvođenje jednoj mladoj kazališnoj družini koja nije bila opterećena nekim konvencijama kako treba izgledati kazališni komad. U tom smislu čini mi se da je važno naglasiti još nešto o čemu nam je on govorio. Govorio je da pišući taj tekst nije imao nikakvih pretenzija koje su mu kasnije prišivali — avangardnih itd. Kaže da su o njemu napisali tomov knjižga, međutim da njegov osnovni pristup umjetnosti, odnosno to zašto je on počeo pisati, je igra. Ja to podvlačim ovdje zato što čitav moj rad s ovom grupom ljudi je jedna od osnovnih komponenti zaigranost, i to ne zaigranost u nekom infantilnom smislu nego u onom smislu kako se djeca igraju, zaigranost sa strašću. Čini mi se da je to nešto što u kazalištu generalno nedostaje. O tome sam se imala prilike uvjeriti surađujući na mnogim profesionalnim kazališnim predstavama — i na ljetnim igrama, i u zagrebačkim kazalištima. U svim tim poslovima ti trenuci igre bili su samo pojedinačni, ili su se događali pojedincima, dok se stanje zaigranosti unutar čitavog ansambla vrlo rijetko dešavalo. Otuda ono što postoji u našoj predstavi i što nam ljudi znaju reći je upravo

ta zaigranost nad tim problemom odnosno nad tim tekstom.

Inače, predstava se zapravo desila sasvim slučajno, naoko slučajno. Kad sam taj tekst počela raditi sa studentima, uvela sam ga isključivo kao vježbu. Naime, nakon preispitivanja mogućnosti kazališnog izražavanja, činilo mi se da treba početi od tijela, pokreta, prvo se pokušati izraziti bez riječi, a tek onda se izraziti riječima, jer ako se izražavamo i tijelom i gestom, kazališni izraz može biti bogatiji. U tom smislu smo na prvoj godini radili improvizacije koje su bile bez teksta. Kao prelaz prema pravom dramaturškom tekstu, literarnom, činio mi se zgodan ovaj Joneskov tekst koji je kratak i sadrži samo rečenice. Mene je zanimalo na koji način se jedna rečenica može reći.

Polja: Koji je vaš udeo u građenju scenarija?

I. B.: Upravo sad na to dolazimo. Onog momenta kad smo počeli raditi, videla sam da je nemoguće intervenirati u interpretaciju tih rečenica, ako si uopće ne postaviš pitanje šta znači ta rečenica. Već na prvim probama (ideju o predstavi nije nisam imala) mi se počelo nametati pitanje pozdrava, pitanje susreta kao pretpostavke pozdrava, i paralelno s tim sam počela raditi na scenariju. Tako se desilo da sam se prvo srela sa tekstom bez ikakvih ideja o scenariju, a kasnije sam pisala scenarij. Naime, zanimalo me je šta znače rečenice »Dobar dan, kako ste?« i koje rečenice u životu izgovaramo isto tako kao ove rečenice, mahinalno, bez obaveza. Nešto što ja duboko osjećam kao problem je ta neobaveza prema govoru, koja se u komunikaciji često događa.

Mi smo čak i sebe počeli hvatati u tim rečenicima i mislili da bi trebalo nešto učiniti. Međutim, onda kad treba, ne učini se ništa.

Mene su ljudi pitali šta to znači susret, da li ja uspijevam u životu na neki način ostvariti taj idealni susret, u svakom slučaju iskreni, što je nemoguće.

Polja: Primećujem da je tekst, scenarija koji ste nadogradili Joneskovski, upravo na onaj način Joneskovski kako se ne može shvatiti da se Jonesko interpretira na našim pozornicama. Vaša realizacija je daleko od načina kako se Jonesko interpretira na našim pozornicama. Hoću da primetim da je vaše rediteljsko nastojanje u interpretaciji pozorišnog čina blisko intencijama jednog Artoa ili Grotovskog ili Bruka, jednog siromašnog teatra, jednog teatra tela...

I. B.: Vidiš, meni se čini da kad čovjek nešto u sebi nosi, onda to hoće reći i ima imperativ da to kaže. Meni se čini da je to jedini razlog zašto se bavim ili zašto pokušavam raditi umjetnost. U tom smislu ja nimalo nisam sklona reći šta za mene je značilo Arto, šta je za mene značio Grotovski, a mogu ti reći da je Grotovski jako na mene djelovao kad sam pročitala one njegove eseje i razgovore i razmišljala o kazalištu, a jednako tako i Arto. Međutim, da to u meni nije već prije postojalo u zametku, rudimentu, to se mene ne bi primilo. Prema tome, ja ne preuzimam od njega nekakve gotove recepte.

I Grotovski i Arto imaju nešto u tom smislu zajedničko. Što se tiče Grotovskog i siromašnog teatra i Artoa u smislu zara-ze, groznice djelovanja, to ja nešto što se poklapa sa mojim osjećanjem, ne mišlje-njem nego osjećanjem, kakav bi teatar tre-bao biti. Po mom osjećanju teatar bi mo-
rao biti užasno snažan, barem u onom smislu kako mi pojedinačno, individualno doživljavamo neke situacije. On bi morao u tom smislu biti bogatiji od života jer, evo, sad je crtica u novinama da su stra-dali ovi naši prijatelji. Vidiš, od jučer kad sam to saznala do danas postoje trenuci kada ja to potpuno zaboravim, međutim to je isključivo njihova drama.

Svi susreti se ostvare 50% od onog što bi čovjek želio. Ja mislim da je pozornica mjesto gdje bi se trebalo dogoditi više. Mislim da je to dugi put i čitavog života nas-tojaću na tome da to učinim.

Što se tiče siromašnog teatra, ne mislim da je to jedini mogući teatar. Već u drugoj predstavi mislim raditi predstavu u rasponu od siromašnog teatra do čak ne-kakve bajkovitosti u smislu rekvizita, kuli-sa... Ali, pošto je rad izašao sa studentima akademije, mislim da je teatar ipak prije svega umjetnost glumca, njegove va-tre, njegove strasti, njegovog gorenja na pozornici. Ti ne moraš biti ni u kakvom odnosu prema nekom čovjeku, ali kad vi-diš da on izgara, to počne da djeluje na neki način.

Polja: Na izvestan način je jasno da ste vi zagovornik jedne koncepcije teatra koja želi teatar realizovati daleko intenzivnije nego što mi to imamo prilike vidjeti u jed-nom klasičnom ruhu. Šta mislite, kakve šanse ima siromašni teatar ili široko shva-ćen pojam teatra, koji može ići u rasponu od siromašnog pa do nekog simbolističkog teatra, ali teatar koji ima energije, koji ima tempa, koji ima nameru da nas bezuslovno uvuče u igru, teatar koji je bez rampe?

I. B.: Za mene, u bilo kojoj sredini, u našoj naročito, jedino takav teatar ima smisla i šanse. Ali možda će se to moje osjećanje izmijeniti.

Život se ne događa samo u govoru. Osim toga, ima toliko jakih stvari oko nas, i u muzici i u onom što su masovne ko-munikacije donijele, kao televizija, film, štampa. Mi smo bombardirani sa toliko in-formacija, utisaka. To vidiš bilo gdje da prođeš ulicom i otvoren si u tom smislu da promatraš. I naše se življenje deset pu-ta brže odvija; u tom smislu mislim da jedino riječ nije dovoljna. Ne mislim da nije u jednoj predstavi samo riječ dovolj-na. Moguće je pokušati, i ja sam blizu da pokušam, učiniti predstavu isključivo od teksta, od riječi. Mislim da onda interpre-tacija te riječi mora biti drugačija nego do sada, mora barem poprimiti ritmove, intonacije, nešto od života kakav danas jes-te, jer je ipak velika razlika.

Život je prije bio mnogo sporiji, ja sam odrasla u Zagrebu, koji je bio tihi grad, a danas Zagreb više nema svog identiteta, na-me stvari se prebrzo mijenjaju.

Polja: U mnogim predstavama angažovani ste kao stručnjak za scenski pokret. Šta je scenski pokret danas? Jasno je da mu se danas obraća više pažnje nego pre.

I. B.: Danas je već malo opao interes za scenski pokret. On barem nije u onom sta-nju eufonije od prije 4-5 godina, u vrijeme living-teatra, kad je najedamput iskočio, kad su se svi pozivali na njega kao jedinu mogućnost da se teatar revitalizira. Među-tim, ja ne mislim da će taj interes za scenski pokret biti trajan.

Ono što bih ja željela je to da u kaza-lištu bude uvijek jednak interes i za jed-no i za drugo i da to u jednoj predstavi doživi sintezu. Ali taj interes ima duboke razloge. Naime, maloprije sam govorila o devalvaciji govora. To gubljenje vrijednosti govora događalo se na svim planovima, od-nosno događalo se u širem smislu, a taj

širi smisao je imao onaj najintimniji smi-sao.

Iz te devalvacije riječi, pošto je kazališ-te uvijek u izvjesnom smislu odraz života, kazalište se obratilo pokretu kao jedinoj mogućoj istini. Ja nikad nisam prihvaćala taj fizički teatar u potpunom smislu jer mi-slim da se život događa u rasponu izme-đu racionalnog i iracionalnog, ako je raci-onalno pokret a iracionalno tijelo, odnosno od animalnog i nekakvog civiliziranog, kul-turnog.

Prema tome, mislim da je ono što je nedostajalo fizičkom teatru bio nedostatak odnosa, nedostatak karaktera. Naime, sve se izražavalo isključivo kinetičkim sredstvima koja opet nisu dovoljna kao sredstvo. Me-đutim, ja opet ponavljam da zaista mislim da se kazalište mora kretati u smislu tota-liteta, u smislu cjelovite ekspresije, u smis-lu cjelovitosti na koji način živimo, tojest paralelnog postojanja duhovnosti i tjelesnos-ti u prožimanju. Upravo onako kako u ži-votu neko osjećanje imamo u nekom tre-nutku potrebu izreći nekom, a u drugom je dovoljan gest.

Pripremio J. Zivlak

NOSTALGIČNI LJUBAVNIK LIRIKE

Uz 100 godišnjicu Vladimira Vidrića

Kažu, Vidrić je za života bio osoba o kojoj su se pričale legende; posthumno, njegova poezija (govoreći i njegujući sama sebe) to istinski postaje.

»Tko se ograničiti zna, vazda će imati dosta.« (Lao-ce)

To je polazište za razgovor o pjesniku kojem se nije žurilo pjevati, ali kojemu se žurilo umrijeti; koji se, uostalom, libio pjes-ničkog »bogaćenja« (sve je sazeo u četrde-setak pjesama), kako kasnije nebi morao trpjeti gubitke. Vidrić je suzdržavanjem ot-klonio svaku opasnost korozije svoje poezi-je; pjesnik je bez osobnih i poetskih ustu-paka. Stoga je on, nekako i previše, podoban za obljetnice, jer kao da mnogo nas želi reći ono što on nije rekao. Radi se, zapra-vo, treba priznati, o »ojačanju« pjesnika, koje nalazi svrhu u njegovom padu. Takva je naša surovost prema onima koji su se držali u granicama.

Doživljeno uzdižući na potenciju spoz-najnog, Vidrić se okanio puste retoričnosti svojih prethodnika i melankolične impresi-onističke svoje suvremenice, počesto sam bje-žeći u treću krajnost — u mitologiju. Shva-ćao je poeziju kao niz slika upotpunjenih s nizom glazbenih motiva. Ne spoznavaju-ći nikad snagu riječi, kao što je osjećajući, on je riječ stoga dovršavao slikom i glaz-bom, koje joj nisu prisvajale ništa, već su riječ još više osposobljavale za snažne emo-cionalne i racionalne uzlete. Doista, veli-kim možemo nazvati ovo pjesništvo, koje se ne dovodi u sumnju s nijednom riječju, mada su sve super jednostavne. »Ništa nije teže nego duboke misli izraziti tako da ih svatko mora razumjeti.« (Schopenhauer) Taj mladić govorio je kao mudrac, kao da je dolazio iz nekog dalekog i nepozna-tog svijeta kojemu dugujemo svoje pošto-vanje. Bio je istinski pjesnik, sigurno je za-to više živio poeziju, a manje je pisao. Ka-ko i nebi kad je za njeg priroda bila sve, bila je njegovoj pjesmi ono što je krv bila njegovu tijelu.

Život se na primjeru ovog pjesnika po-kazao u svoj svojoj paradoksalnoj snazi: u umobolnici skončao je čovek koji ni naj-manje nije bio sutonjak, već nadalac, pro-ljetar, harmonični prirodniak. Vidrić nije bio puki ilustrator pejzaža, Vidrić je bio vjerni i iskreni ljubavnik prirode, pun re-da i svjetla, velik u svojoj jednostavnosti i blizak u prirodnosti. Otuda njegova liri-

ka ima nešto od ritualizma, otuda je taj jezik toliko prost, a toliko magičan. I kad koristi već poznate izričaje, fraze ili klišeje hrvatskoga pjesništva, on to koristi u tako izvornom obliku, da je to samo njegovo (Vidrićevsko), i taj se jezik, zapravo, po prvi put zbiva. »Ima u njemu nešto samo-niklo, jasno i čitko kao kap rose na uz-drhtalom listu, kao sušenje smole na lje-kovitu boru...« (Tin Ujević) I, kad takav pjesnik apstrahira ambicije ispovjednika, ili poučavatelja, već naprosto progovori ri-ječju što u njemu titra glazbom i svijetli bojom, onda ostaje duboki dojam takvog kazivanja, vjera bez zanošenja, ugođaj bez uznositosti. Sugestivnost Vidrićeva pjesništ-va ravna je sugestivnosti idiličnog prirod-nog pejzaža. Slika je u njemu budila emo-ciju i misao, koje su nanosima kolorita i jasnoćom riječi uznijete do visokih renesan-snih dometa, što samosvojno i nenametljivo svijetle nekom svojom unutarnjom svjetloš-ću. Mala slika pejzaža izražena ograničenim fundusom riječi, kod Vidrića se pretvara u snažnu dramsku orkestraciju visokih to-nova duha. »Smatran je od mlađih i inače božjim pjesnikom, uzorom svih vrlina pjes-ničkih...« (Lj. Wiesner)

Vjerovatno je Vidrić otud i velik pjes-nik što se uvijek znao poražavati; kad je bila riječ u izboru same riječi, kad je bila riječ o ograničenosti tema, kad je bila ri-ječ o broju napisanih pjesama, pa i kad je bila riječ o ambijentu smiještanja pjesme. Bježao je u mitologije grčke, latinske, egi-patske, slavenske, perzijske i židovske kul-ture i upotrebljavao njihove figure. Među-tim, nije ovdje riječ (»mada nema nikakve geografske i historijske preciznosti«) o »bi-jegu u povjesticnost (historičizam)«, niti o »historijskom snobizmu« (A. G. Matoš), niti je riječ o utopijskim zadovoljstima, ni priklanjaju lakšemu, niti je riječ o izigra-vanju elegancije, mada je to ponekad, za istinu, sve pomalo nakinđureno helenistič-kom dekoracijom. Ne zaboravimo da je ovaj pjesnik imao hrabrosti i snage spaliti tuđinsku zastavu. »Vidrićeva mitološka pa-norama sugerira jedan nostalglično nedostiž-ni svijet, neuhvatljivu elegantu Arkadiju.« (A. Šoljan)

Vidrić je osjetio isti duh u čovjeku i svakom drugom živom stvoru prirode (stab-lu, recimo), otkrio je to jedinstvo koje se širi van vremena i prostora i sugerirao je misao da je tako svejedno koje vrijeme uvodili u poeziju, ako je temelj istina na-šeg vremena. Ne može se poreći da Vidrić nije i kroz mitološke slike govorio o istini svog vremena. Zato je on podjednako lju-bavnik liriki, pjesnik pejzaža, domoljubni pjes-nik, socijalni pjesnik, klasni pjesnik, anga-žirani pjesnik, i svaki drugi pjesnik, ako nam se dozvoli ova uvjetna klasifikacija, (protiv koje treba biti), a najmanje je povi-jesni pjesnik. Za sve ovo dokazati dovoljno je zaviriti u njegov neveliki pjesnički opus.

Vidrić je sve govorio jasno. Govoriti jas-no znači govoriti istinu. Ništa nije potres-nije od jednostavnog i jasnog iskaza o čo-vjekovoj sudbini. Nastojao je zato »upotre-biti uvijek onu riječ koja će najpreciznije označiti predodžbu i u duši čitaoca izazvati najviše odjeka.« (A. Barac)

Tomislav Marijan Bilosnić