



»Jane zadržagaz«, dramski teatar, skopje

HRONIKA

RAZGOVOR SA ŽORŽOM PAROOM, VOĐEN U VREME TRAJANJA STERIJINOG POZORJA U NOVOM SADU

Danas, kad se uhvatim u tome da ponavljam neke stvari, učini mi se, s jedne strane, da i sam sebe previše ozbiljno shvatam, što nikako nije dobro za čovjeka, a s druge strane mislim da su neke činjenice ostvarive, pa i nije potrebno toliko govoriti u smislu vraćanja teatra riječi ili novog prožimanja, bolje rečeno, riječi i teatra, jer teatar se nikad nije odrekao riječi, ni onda kad je dao prednost drugim izražajnim sredstvima. Čini mi se da to zapravo i nije potrebno toliko ponavljati jer tolikim ponavljanjem kao da se hoće zanemariti, odnosno dati manji značaj i svrstati u prošlost jedan teatar koji nije ostavio riječ ali joj nije davao neki primat. Mislim da bi ideal bio u skladu jednog i drugog, skladu koji je teško postići prije nego što se stvari zaljuljaju skoro do kraja.

Osobno sam se kao režiser bavio i jednom i drugom vrstom teatra. I moram kazati da sam, prije nekih mojih poslova koji su počeli sa »Eduardom Drugim« na Dubrovačkim ljetnjim igrama 1971. godine, radio jedan teatar, kazao bih skoro sporađno i bez nekog unutarnjeg objašnjenja i, ako smijem tako kazati, bez teorijskog stava. Radio sam ga po jednoj inerciji, upućenosti koju sam dobio kao đak Branka Gavele, po jednom receptu stvaranja predstave, receptu za koji mi je danas jasno da je preuzet iz građanskog teatra, i to i po svojoj tehnologiji, znači nastanku predstave, i po svom odnosu prema publici. Pod tehnologijom predstave mislim na činjenicu, da sam kao režiser bezrezervno polazio od činjenice da mi neko da tekst na režiranje, ili ga ja sam nađem, da s tim tekstom stupim u kontakt sa kazališnom upravom, dramaturzima ili ko je već u pitanju — kasnije, kad sam se rediteljski već osamostalio do nekog imena, mogao sam i sam doneti tekst — i tada bi se pokrenula jedna mašinerija za produciranje predstava koja i danas postoji u bilo kojem institucionalizovanom teatru, od prve čitače probe pa do kraja sve je išlo uhodanim stazama. Tada je došao »Eduard Drugi«.

Ali, njemu je prethodio moj jednogodišnji boravak u Americi. On me nije ničemu posebnom naučio, osim što mi je doveo u pitanje tu tehnologiju, tu šablonu nastanka predstave. Kako? Prije svega, ja sam tamo radio sa amaterima—studentima. Radio sam sa studentima i u Zagrebu, ali to su studenti koji su se spremali da profesionalno postanu glumci i tu, zapravo, razlike između njih i pravih glumaca nema, osim u vještini. Međutim u Americi se ti studenti nisu obavezno spremali da postanu glumci profesionalno. Oni su izabrali jednu oblast takozvanog humanističkog usmjerenja studija, za razliku od tehničkog usmjerenja, i uzeli su teatar kao jedan mogući pristup životu.

Kao okoreli profesionalac, u radu s njima sam ja došao u niz konkretnih situacija, konkretnih u smislu razmišljanja gdje i kako sam se našao. Odnosno, moj profesionalizam i želja da dobro napravim predstavu sukobili su se s njihovim pitanjem: »A čemu mi pravimo tu predstavu, naime, što mi kroz tu predstavu saznajemo o sebi?«

Tokom te godine dana mog boravka u Kaliforniji napravio sam nekoliko predstava i već se prva od njih razlikovala od svega što sam ranije napravio, a i sve druge su redom, jedna za drugom, postajale negacija svega onoga što sam ranije mislio da je moj zadatak u teatru, a to je da pravim predstave koje će zadovoljiti i glumce, i publiku, i upravu i tako dalje. Često, međutim, ne bi zadovoljavale mene, jer nije pitanje samo kako jedna predstava prođe, nego i pitanje koje sebi čovjek postavi: »Na što sam potrošio dva mjeseca? Da li na premijeru, kritičare ili na što?« U susretu sa tim osviještenim ljudima, koji su teatar shvatili samo kao oblik života, meni se objasnilo da bi tu negdje trebalo naći i duboke korijene odnosa života i teatra i tražiti smisao svog postojanja u teatru.

Kako sam istovremeno i predavao, na temelju tih iskustava počele su mi dolaziti neke formulacije riječi koje do tada nisam poznavao. To je jedan čudan fenomen kad čovjek, govoreći na stranom jeziku, počne misliti na stranom jeziku, počne sanjati na njemu, bez obzira na to o kom se jeziku radi. Kroz materijal jezika počele su mi dolaziti neke nove misli i formulacije i ja sam već tada pokušao, predavajući njima, formulirati neke misli u tom smislu.

Po povratku u zemlju ja se nisam naučio ničim teatarski novom, nisam u Americi naučio ništa kao režiser, ništa nisam mogao ni kopirati, ali sam sigurno negdje raskrstio sa jednim stavom prema teatru. Prva predstava po povratku bila je »Eduard Drugi« i ja sam, sa željom da se nađem pred jednim osviještenim kolektivom, odnosno da njih nagnam na razmišljanje o smislu svoga rada, uradio tu predstavu koja je urodila nečim što bi se moglo nazvati promjenom odnosa, ne stila odnosa u teatarskom smislu. Veći dio proba prošao je u razgovoru s glumcima o tome zašto se svako od njih uopće time bavi, što hoće reći tim komadom i zašto su pristali da dođu. Manje je vremena — iako je dubrovačko vrijeme dragocjeno i ne sme se gubiti — prošlo na uvježbavanju nekih tehničkih detalja koji jednu predstavu čine dobrom. Kao rezultat toga dogodio se sretan spoj jednog i drugog. Ti tehnički detalji, nakon što su glumci pristali na svoje osobno prisustvo u teatru i kroz to na svoj stav prema životu, izražavanje svog stava prema životu ulogom u teatru, sami su se po sebi pretvorili u jedan mogući, čak bih rekao novi, stil.

Ohrabren time, i na akademiji, gdje sam odmah nakon toga dobio da radim s prvom godinom studenata, ja sam dosta brzo i mehanički pokušao da od raznorodne grupe ljudi, desetak njih, stvorim jedan osviješten glumački kolektiv, osviješten u onom smislu o kome sam ranije govorio. Tako je, u tim vježbama, nastala i Mihaličeva »Grbavica«, koja je kasnije i izašla kao naš studentski posao.

Već tada se pokazalo da to ne ide tako lako, da su neki studenti prilagodljiviji tom osjećanju i načinu da se otvaraju i da otvaranjem kroz teatar sudjeluju u životu, a da je nekima to daleko. Ali, u silnoj želji da se stvari promjene zatvarali smo oči — kad kažem mi, mislim i na Ivicu Boban koja je sa mnom tada usko surađivala, i na Marjana Carića koji je tada bio sa mnom — pred tim činjenicama raznolikosti ljudskih i išli smo suviše na zajedničku formu, formu koja je brisala te individualnosti, ali je izvana pokazivala neki privid kolektivne svijesti, neki privid novog teatarskog izražavanja.

Ta je predstava u tim kontroverzama i prolazila — kako od pojave na Akademiji, tako i predstave u Hrvatskom narodnom kazalištu, BITEF-u i ne znam već gdje se pojavljivala.

Ali što se sada dogodilo? Meni osobno dogodilo se i to da sam »Gogu« Gromovu u Hrvatskom narodnom kazalištu pripremao tako da sam htio i u jednom visoko profesionalnom ansamblu, kao što je to Hrvatsko narodno kazalište, htio postići to što sam radio sa studentima, to jest i njih pridobiti za ovakav rad. Tu su otpori bili i veći ali, začudo vjerovatno zato što su ostali zbunjeni, ili pristojni, ili nemoćni, ili naprosto pasivni, ti glumci su se vanjskim sredstvima trudili da jako budu na liniji tih razmišljanja, pa se ta predstava uistinu pretvorila u jednu puku mehaniku takozvanog novog, ja nikako ne bih rekao fizičkog, ali jednog novog teatra u onim vanjskim manifestacijama, uslovno se može reći, kao što su to koreografski elementi, upotreba svjetla, razlikovanje nekih stanja za razliku od osjećanja, razlika u brisanju karaktera, upotreba maske itd. Ali, tu je odjednom i došlo do prekida. Glumci su sve to izdržali i napravili, ali su pružali strahoviti unutarnji otpor. Ja sam se tada mogao ili pretvoriti u lažnog Mesiju i reći da svi imaju krivo i samo ja pravo, ili ići u kompromis i pokušavati riješiti stvari s njima, ili se jednostavno distancirati, ući u neka razmišljanja o tome što se u stvari zbilo.

Ja sam izabrao ovaj treći put, izašao iz angažmana u Hrvatskom narodnom kazalištu i otišao za umjetničkog direktora Sterijinog pozorja. Taj odlazak, iako ja tog trenutka možda nisam bio potpuno svjestan s čime je on sve povezan, sigurno je najdublje povezan upravo s tom činjenicom osjećanja jedne pat pozicije, jednog nesporazuma na liniji svih onih teoretski dosti jasnih htijenja i jedne praktične situacije s kojima sam se sukobio. To, međutim, nije dovelo do neke apstinencije u režiranju nego je dovelo do jednog otvaranja prema utjecajima drugih, otvaranja prema masi informacija najrazličitijih vrsta koje čovjek može dobiti kad putuje, ide, gleda, rasuđuje. Tu se, kao posljedica takve situacije, događa da čovjek, da bi sačuval svoj osobni integritet, mora sebe puno jasnije da iskaže, i to u nebrojenim razgovorima, formalnim i neformalnim, pisanjima, intervjuima, što sve već u ovom trenutku prati taj rad, da bi se obranio od onog ogromnog uticaja koji dolazi sa strane. Samo tako što sebe jasnije definira u stanju je da prizna druge, da vidi druge, da ih nekako razmjesti oko sebe.

U tom periodu sterijaškog gledanja na stvari naučio sam da poštivam kazališne razlike, naučio sam da prepoznajem vrijednosti kod drugih, naučio sam da budem tolerantan, u onom užem psihološkom smislu naučio sam da priznajem pravo na razlike, naučio sam da teatar nije stvar po jedinca a istovremeno sam nastojao da moj teatar bude što više moja stvar.

U tim danima imao sam sreću da u Dubrovniku radim Areteja. I tada sam napravio nešto za što i danas smatram da je jedna sretna sinteza suvremenog teatra, odnosno modernog osjećanja teatra, odnosno smisla današnjeg življenja u teatru i smisla postojanja teatra u današnjem životu, i nečega što je jedan visoko profesio-

naliziran odnos glumaca u toj predstavi. Nije čudno da se taj spoj mogao dogoditi u situaciji festivala, kad su svi ljudi istrgnuti iz svojih institucionalizovanih kuća i formi, da se to moglo dogoditi onda kada su konceptirani nekako na sebe i kad pristaju na neobičajene situacije. Ja sam i Plešu, i Lozu, i Milku Kokotović, i Nevu Rožić, i Radeta Markovića, i Dužu Stajiljkovića, dakle najraznorodnije glumce, ali koje barem zajednički povezuje epitet profesionalaca i kvalitetnih glumaca, uspio dobiti u jednoj formi kad iza njih nije stajao ni sastanak upravnog odbora, ni komisije za dodeljivanje stanova, ni komisije za repertoar, dakle kad su izašli iz neke svakodnevnice, kad su se našli u dubrovačkoj situaciji gdje je sve moguće, u teatarskom smislu, kad sam ih poveo na jednu šetnju zidinama.

Što se tada dogodilo? Događilo se to da su se oni našli u situaciji da u jednoj neposrednoj gužvi, skoro bih rekao, s gidaocima djeluju ne samo kao glumci nego i sa punim uvjerenjem kao ljudi. Oni su se našli u situaciji da, koristeći se profesionalnim glumačkim sredstvima, na udaljenosti od deset santimetara ili pola metra dokazuju svoje pravo na teatarsko postojanje vis-a-vis ove redovne publike.

Ta je predstava nosila sve kvalitete suvremenog pogleda na teatar, što se, po mom mišljenju, očituje u jednom neprekidnom izmicanju od prihvatanja na sebe punoće, smisla, u jednoj nedoslovnosti, u mogućnosti da sve bude tako, ali i da ne bude tako, u jednom teatru otvorenih mogućnosti, u jednom teatru koji nema fiksiranosti ali postoji nekakav sudbinski tok, u jednom teatru u kojem jedan korak koji uzima glumac na kraju istovremeno znači i obavezu prema publici koja je oko njega, koji poziva tu publiku na neku suigru. To je teatar u kojem se s prostorom i vremenom poigravamo na jedan neograničen način, skoro bih rekao, na sveobuhvatan, svehistorijski način. Ovo je sve veoma komplicirano za objašnjenje, veoma mutno. Što je predstava bolja, to je teže uopće govoriti o njenoj klasifikaciji.

Jednom riječju: u onom teatru u kojem je publika odigrala onu skoro bih rekao, najglavniju ulogu, a gdje je samo nizom, znakovljem, bilo glumačkim, bilo rekvizitirijem, bilo prostornim, bilo vremenim, bilo nekim asocijacijama publika dovedena u suigru, tu se dogodio jedan, po mom sudu, vrlo spretan teatarski spoj.

Kad sam došao do toga, meni se otvorilo i jedno teoretsko polje za razmišljanje o tome o čemu smo na početku počeli govoriti, o teatru riječi, gdje nije potrebno zapostaviti profesionalne glumce, nije potrebno zapostaviti riječ, nije potrebno zapostaviti sav onaj rekvizitirij dobre glume. Nije potrebno teatru oduzeti iluziju da bi se napravio neki radikalno nov teatar, nego je potrebno sve te komponente dovesti u neki novi red i sklad, a taj novi red i sklad bi se ostvarivao putem svojevrstnog odnosa prema prostoru i vremenu.

Od tog trenutka dalje, a ponovo kroz iskustvo Šterijinog pozorja i raznih putovanja po svijetu, meni se otvorila i ta mogućnost da mislim o teatru nove riječi, odnosno o teatru u kojem je poezija samo jedna provokacija da se zastupa smisao teatarskog života u ovom sadašnjem, stvarnom životu.

Pripremio: Jovan Zivlak

LIKOVNI NOTES

MLADEN MARINKOV, SKULPTURE

Galerija ULUV-a, Novi Sad, april-maj 1975.

Prva samostalna izložba vajara Mladena Marinkova nedvosmisleno potvrđuje da je najmlađa generacija novosadskih umetnika dobila još jednog talentovanog člana spremnog da svojim shvatanjem tretmana oblika i masa doprinese još većoj dinamici ovog trenutka likovne umetnosti u Novom Sadu. Četnaest izloženih radova, nastalih mahom tokom 1974—1975. godine i izvedenih u kamenu, bronzi, mesingu, govore da se radi o umetniku koji sasvim smelo prilazi rešavanju kompleksnih problema savremene skulpture. Mladost umetnika, solidno savladana zanatska veština (kao preduslov umetničke akcije) i posedovanje tačno određene likovne namere, omogućavaju Marinkovu da dosledno sprovede sasvim jasnu likovnu misao.

Reč je o skulptoru koji fenomenu egzistencije mase u prostoru i samom njegovom definisanju prilazi zanimljivim metodama postupnog, etapnog formiranja plastičnih elemenata. Na početku te akcije stoji likovno još neodređena masa nastala dejstvom grčevitog spajanja ruku sa glinom. Prenos sile direktno uslovljava (snažnim precizno proračunatim dejstvom) i sam konačni smisao dobijene forme. Vrednost ovog prvorođenog oblika, bez obzira na element slučajnog (u pitanju je, međutim, uvek određena nužnost) leži, pre svega, u neposrednom sudaru materijala i umetnikove brzine reagovanja, spontanom prenošenju ideje na mere u datu materiju (gline ovde ima baš to značenje) odnosno, ta usaglašenost agresivnih sila ruku i sile otpora gline rada jedan novi život. Dalji rad na ovako stvorenom prostornom obliku ima karakter klasičnih intervencija u smislu vizuelnog »doterivanja«, poliranja, komponovanja elemenata, zapravo, rešavanja spoljašnjeg dejstva oblika.

Oblici Mladena Marinkova i u slučaju kada nose izvesnu usmerenu simboliku (mogućnost bukvalnog asociiranja na konkretne oblike) ne sadrže u svojim odnosima i spojevima nameru literarnih, vanplastičnih ponuka. Njihova sadržina je u čisto likovnom značenju dovoljnosti oblika po sebi, a angažovanost umetnika podređena je isključivo problemu same likovne sadržine. S druge strane, ovi tačno određeni volumeni logičnog rasporeda svetlosti deluju čvrsto i kompaktno.

MILAN MILIĆ JAGODINSKI, PROSTORNE GRAFIKE

(Salon Tribine mladih, Novi Sad, april—maj, 1975.)

Milan Milić Jagodinski pripada onoj, već afinisanoj mlađoj generaciji novosadskih umetnika (tu su još Ferenc Barat, Svetozar Tomić, Dušan Todorović) koji svoja likovna interesovanja usmeravaju prema znatno širim, nekonvencionalnim problemima i

shvatanjima fenomena vizuelnog dejstva formiranih oblika. Osnovna preokupacija M. Jagodinskog, njegova prava vokacija grafičara-dizajnera omogućila mu je (uostalom, kao i ostalim navedenim autorima) određenu slobodu odnosa na relaciji »čista« — »primenjena« umetnost dozvoljavajući mu, istovremeno, znatne mogućnosti plastičnog intervanisanja i široko polje eksperimentalnog manevrisanja.

Ponudene mogućnosti, zapravo ulaženje u taj, s pravom nazvani, prazni manevarski prostor (bar što se tiče tog prostora u savremenoj umetnosti u Novom Sadu i Vojvodini), koji umetniku dozvoljava puno razigravanje bez ikakvih spoljnih granica sputavanja, Jagodinski ipak koristi se određenom, priličnom uzdržanošću plaćajući donekle danak izvesnim klasičnim shvatanjima izrade, funkcije i posebno prezentacije likovnih objekata. Zapravo, reč je o samom sistemu postavke oblika (u ovom slučaju nužnog preduslova dočaravanja pravog smisla izvršene likovne radnje) čija »prostornost« u mnogome gubi činom fiksiranja za statičnu zidnu površinu čime, (skoro obavezno, i nameće standardni, znači i neodgovarajući pristup. Na taj način, ona gubi od svoje agresivnosti vizuelnog napada (usled svog, u ovom slučaju, tipičnog galerijskog karaktera) stvarajući kod publike, nenavikle na takav karakter oblika, niz dilema koje ona (publika) nije još spremna da razreši.

Kompozicija ovih, kako ih Jagodinski naziva »prostornih grafika« bazira se na određenim iskustvima niza jugoslovenskih slikara i grafičara (da pomenemo na primer, Dušana Otaševića ili Miroslava Šuteja) koji su sasvim izvesno svojim radom već stvorili novo, likovno dogmama i strogim kanonima, neopterećeno područje, oslobađajući u prvom redu grafiku onih klasičnih stega tehničko-disciplinske određenosti (zavisnosti), tiraža, preciznosti otiska. Čimbenica da je u savremenoj umetnosti već odavno razbijena fama punog autorstva pronalaska, zapravo omogućeno je slobodno tržište razmene, širenja i usvajanja novih ideja i shvatanja što se kod našeg umetnika odražava na sasvim prihvatljiv način. Iz prikazanih likovnih objekata (namenno izbegavam da ih nazovemo grafikama jer to će one postati tek u narednoj fazi likovno-tehničke akcije), čija se prostornost i posebno funkcionalnost (u smislu tačno određene upotrebnosti dovoljno usmerenih informacija i podataka) dobiti svoj puni smisao tek kada ovi projekti (unikat) zadovolje količinski imperativ (umnožavanje po sistemu multiplika), jasno je da Jagodinski ostvaruje prihvatljiv sklad ravnornog primanja i davanja (doprinos). Njegovo angažovanje na području već pomenutog tržišta idejama je sasvim vidno, a izloženim radovima dovoljno potvrđeno.

Prostorne grafike (uslovno prihvatamo ovaj naziv, pre kao terminološku neophodnost trenutne orijentacije nego precizno tačnog pojma) M. Jagodinskog ispunjavaju dva bitna uslova prava na egzistenciju. Prvi se ogleda u postojanju jednog u klasičnom smislu, pšve korektno ostvarenog bojenog odnosa) u kome primenjuje udarnost komplementarnih bojenih odnosa i razumljiv usmeren kompozicioni sklad. S druge strane, elementi tako ostvarenog bojenog odnosa i kompozicione čitljivosti dobijaju i sasvim nov smisao, pre svega, u značenju tačno određene vizuelne funkcionalnosti.

Miloš Arsić

»polja« — časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja

uređuju: dr sergej flere, dr momčilo grubač, zorica stojanović, julijan tamaš, jaroslav turčan (glavni i odgovorni urednik) i jovan zivlak / tehnički i likovni urednik cvetan dimovski / sekretar radmila gikić / članovi izdavačkog saveta: lazar elhart, dr sergej flere, radmila gikić, mr mihailo harpanj (predsednik), brislav panić, dr jože pogačnik i jaroslav turčan / izdaje tribina mladih, novi sad, katolička porta 5, telefon 43-196 / rukopise slati na adresu: redakcija »polja«, novi sad, poštanski fah 190 / godišnja pretplata 30 dinara, za inostranstvo dvostruko / žiro-račun 65700—603—997 kod novosadske banke u novom sadu / lektor milan živanović / korektor raša perić / meter miroslav pešić / štampa »prosvetak«, novi sad, stevana sremca 13.

na osnovu mišljenja pokrajinskog sekretarijata za nauku, obrazovanje i kulturu broj 413—152/73 časopis je oslobođen poreza na promet proizvoda i usluga.