

razloga Gojko Janjušević dobio prevodilačku nagradu kao predstavnik Crne Gore, nije zalud dobio Trinaestojulsku nagradu pored pisaca koji žive i rade u Crnoj Gori).

Objavio je knjige poezije: *Mravi odlaze neprimetno* 1957. *Greben* 1961. *Očajno sunce* 1964. *Daleka zemlja* 1969. i *Grada o nesanicima* 1975.

Za knjigu *Grada o nesanicima* dobio je Trinaestojulsku nagradu 1976.

Piše i dečju poeziju. Stihovima je ispunio čitav niz slikovnica. Stihovi iz ovih slikovnica su poeziji za decu dali jedan nov i moderan dah.

Prevodi Gojka Janjuševića s makedonskog i slovenačkog su zapaženi i za njih je dobio Počasnu diplomu 1973, za zasluge u prevodenju makedonske i slovenačke književnosti na srpskohrvatski jezik. (Ovo priznanje je dobio kao predstavnik Crne Gore). Za uspešno prevodenje poezije za decu sa slovenačkog na srpskohrvatski nagrađen je nagradom *Sergej Slastikov*.

Pored intenzivnog stvaralaštva — pisanje i prevodenje — Gojko Janjušević je veoma angažovan u književnom životu. Bio je urednik časopisa *Polja*, urednik u *IP Progres* (pripremio je nekoliko vrlo interesantnih knjiga), radio je kao urednik na *RU Radivoj Čirpanov*, a sada je zaposlen u *SIZ* za nauku i kulturu.

Poezija Gojka Janjuševića je prisutna u našem životu, s nama i ona živi svoj život. Svi smo u stalnom kretanju, mnogi imamo iste probleme bezavičajnosti i lutanja u traganju za iščezlim zavičajima — u nekog to liči na tugu za iščezlom mladošću, ali samo liči, bol je to duše koja ne može da se osnaži — koje više ne možemo naći.

Svaki pokušaj vrednovanja poezije Gojka Janjuševića, baš kao i svaki pokušaj vrednovanja poezije, besmislen je... kad se govori o poeziji valja se setiti Njegoševih reči *Pokoljenja djela sude...* najbolja je najdugovečnija poezija...

Pevanje kao melem

Pesničko iskazivanje Gojka Janjuševića uslovljeno je objektivnim okolnostima u kojima se našao i strukturom njegovog emocionalnog aparata. Svestan nemogućnosti da se vrati u zavičaj, (nemogućnost povratka je apsolutna jer je zavičaj onakav kakav se

može prihvatiti iščezao), a duboko emotivan (možda baš zbog nemanja tog čvrstog oslonca) svaki sukob sa spoljašnjim svetom doživljava kao tešku ličnu krizu i jedini lek nalazi u pevanju koje je pokušaj dostizanja iščezlog zavičaja i povezivanja s onim što jedino može da ojača dušu u njenoj prometejskoj borbi sa silama koje ne vidi, ali koje sve čine da je ugaše.

Uzaludni su pokušaji povratka zavičaju. Njega više nema. Hidroelektrana Gornja Zeta je popila Zetu, poljem teče neka mutna voda koja izvire iz železare... železara je izvor mutne vode, ali siromaštvo Nikšičkog polja pretvara u bogatstvo a čad visokih peći je ubila plavet neba. Ostala je samo pesma.

Kao što niklo još nije našao raj iz kojeg je čovek nekad davno proteran — ako je uopšte bio u njemu, tako ni pesnik neće naći zavičaj za kojim čezne.

Pesniku ostaje samo da iz svoje duše, svoje krvi, iz sebe samog rečima, tim jedinim blagom koje ima, izgradi zavičaj koji je nestao i da traje u tom svom izgrađenom svetu... jer pesnik je, ipak, tvorac ravan bogovima.

* Zapis povodom knjiga Gojka Janjuševića *Daleka zemlja* i *Grada o nesanicima*.

A. D. Badnjar

»SELJAČKA BUNA 1573« I BESNI SAH Razgovor s Vatroslavom Mimicom*

— Našeg večerašnjeg gosta znate iz raznih prilika, tako da možemo preći na razgovor bez opširnog prethodnog predstavljanja. Podsetimo se da je Vatroslav Mimica filmski radnik koji se ogledao u gotovo svim oblicima kinematografskog stvaralaštva: kao pisac scenarija, kao reditelj gotovo svih vrsta filmova — kratkih dokumentarnih, crtanih, kratkih igranih i celovečernjih igranih. Filmografija njegovih dela veoma je dugačka i ja ću vas podsetiti samo na njegova celovečernja ostvarenja. Iz 1952. godine je njegov film *U oluji*, onda *Jubilej gospodina Ikla* iz 1955, pa iz 1964. *Prometaj s otoka Viševice*, iz 1966. *Ponedeljak ili utorak*, iz 1967. *Kaja, ubit ću te*, iz 1969. *Događaj*, iz 1970. *Hranjenik*, pa iz 1972. *Makedonski deo pakla* i iz 1975. *Seljačka buna 1573*.

U našem večerašnjem razgovoru, kako to biva, verovatno će postojati i ugodne i neugodne pojedinosti. Ispričaću na početku jednu anegdotu kao uvod u razgovor. Ovde, u Novom Sadu, je 1901. jedan bivši diplomata, bivše Kraljevine Srbije, objavio knjigu *Carigradske slike i prilike*. Taj diplomata zvao se Čedomilj Mijatović. Pišući u svojoj knjizi o susretima s turskim sultanom Abdulom Hamidom, opisao je i ovakvu situaciju: dođe Mijatović kod Abdula Hamida da svrši nekakav diplomatski posao, da razgovara o nekom mitropolitu, za čiju je sudbinu Srbija zainteresovana, a Abdulah Hamid priča o ružama. Mijatović navraća priču na mitropolita, a Abdul Hamid ne prestaje da govori o ružama. I tako Hamid priča sat i po — dva, a potom kaže: sad, kad smo se lepo izrazgovarali, nema smisla da naš lep razgovor kvarimo banalnim diplomatskim poslovima, odgovorimo to za neku drugu priliku. Ima u ovakvom postupku neke mudrosti: zlo treba odgoditi. Ja bih, pak, da zlo odmah na početku svršimo, pa bih Mimici postavio najdirektnije pitanje: u tom dugačkom spisku filmova, ima li dela koje on smatra neuspelim i zbog čega

— Ne znam je li neuspeh zlo, ne znam da li se umjetnički rad može i treba dijeliti na uspehe i neuspjehe, jer to je dosta često vanjska stvar. Umjetnički rad, po meni, je u prvom redu ne rad nad sobom

samim, nego borba sa sobom samim i prevazilaženje mnogih stvari u sebi samom. I ukoliko rad u čovjeku znači koraćanje naprijed i otkrivanje novih prostora, onda je to već jedno potvrđivanje. Pa ako bih mehanički ocjenio taj moj pređeni put, onda bih mogao kazati da su to, recimo, moji prvi igrani filmovi, to su ona dva koje ste pomenuli na početku: *U oluji* i *Jubilej gospodina Ikla*. Krenuo sam s igranim filmovima, potom prešao na kratke, pretežno kratke crtane filmove, i onda se opet vratio igranom filmu. Ovi prvi filmovi su, možda, na neki način najmanje autentično moji. To su bili filmovi u kojima sam ja više, možda, imitirao pravljenje filma. Pripadam onoj generaciji koja je učestvovala u narodnooslobodilačkoj borbi, koja je prema tome i sama proživljavala jednu svoju vlastitu revoluciju, i ja sam spoznao u jednom trenutku da, recimo, jedan tip konvencionalnog filma, filma rađenog po nekim kanonima i principima kakove smo naslijedili iz vremena prije rata, nije nešto što bi bilo adekvatno mom životnom iskustvu i mom osećanju života pa sam privremeno napustio igrani film. Da li je to zlo ili ne? Možda je upravo spoznaja o tome da ne treba tako raditi bila dragocenija nego nešto što bi kasnije mogli nazvati uspjehom. Možda je to bio čak i veći uspjeh.

— Primajući Nobelovu nagradu, Andrić je, u onom pozdravnom govoru, koji drže svi nobelovci literature, govorio o jednoj zanimljivoj tezi. Uporedio je pisanje s poslom Šeherezade, pa veli otprilike ovo: da pisac piše ne bi li svojim pisanjem odagnao zle misli od tirana i tirane na neki način prevratio na pravi put. Dakako, Andrić to mnogo lepše formuliše. Da li u vašim filmovima ima ideje te vrste?

— Tirane ne treba samo mrziti intimno u sebi, treba ih javno mrziti. Tu mržnju treba javno iskazivati i mislim da je sastavni dio umjetničkog bića otpor i borba. Naravno, ne navno shvaćeno, možda čak ni racionalno rastumačeno tako, ali negdje je to uistinu borba. Međutim, ne bi bilo loše govoriti o tome šta je to tiranin, šta su to tirani. Imamo tirane u socijalnom smislu riječi, u ljudskim dodirima, i oni su možda jedno prvo iskazivanje tiranstva uopće, koje nas mobilizira i aktivizira da se protiv njega borimo. Ali kad spominjete Šeherezadu, ja se sjećam ove predivne metafore Andrićeve, a razmišljam o jednom: kojeg je tiranina Šeherezada htjela prevariti? Ona je pričala, ona je svaku noć pričala, ona je bila jedna od mnogobrojnih žena u haremu, a njezin muž, sultan, osudio ju je na smrt. Sad, šta je tu bitno? Da li tiranin koji ju je osudio, ili smrt sama? Nije li Šeherezada, pričajući svoje priče, u stvari odlagala susret s najvećom tirankom, sa smrću?

— Pomenuli smo reč: pričanje. Pričanje je, sećam se jedne opaske Pratorinijeve, u stvari iznošenje sećanja, a sećanje, opet veli Pratorini, počinje tamo gde prestaje detinjstvo. Gde prestaje vaše detinjstvo, a počinje sećanje i posebno: gde počinje vaše filmsko sećanje?

— Jako je kompleksno pitanje. Mislim da mi djetinjstvo nije nikad prestalo i možda se zbog toga bavim ovako neozbiljnim poslom kao što je film. Dakle, možda još uvijek imam nešto djetinjasto u sebi. A kad je počelo sećanje? Ja sam, sad ste me vratili negdje u djetinjstvo, ja sam bio dosta povučeno, mirno djetje, čak i šutljivo. Roditelji su mi kazali da sam progovorio negdje u trećoj godini...

— Kao Dušan Matić! Pa zato sad ne može da se zaustavi...

— Ja se iz najranijeg djetinjstva sjećam slika. Pričanje... Gledajte, u gimnaziji smo učili da je rečenica misao izražena riječima. Ja bih rekao da je rečenica misao osiromašena riječima. Ja mislim da mi ne mislimo riječima, mislim da mislimo slikama. Suvremeni psiholozi prave eksperimente, neke od njih sam zapazio,



velika glava, 1972.

ima recimo »fenomen Rem«, tako ga u suvremenoj literaturi zovu, koji se sastoji u tome da bilježe električnim putem impulse za vrijeme čovjekovih snova. Znamo da sanjamo u slikama, ali ono što je najinteresantnije za vrijeme sanjanja čovjekove očne jagodice, oči — igraju. Mi dakle gledamo i mislimo u slikama, a te primarne misli prevodimo na riječi, onda kasnije opet riječi, kada je riječ o filmu, predvodimo na slike. Ja sam se sad malo udaljio od pitanja. Da li podijeliti naš život na viđeno, doživljavano, na sjećanje, ili ima mnogo više slojeva koje mi još ne možemo otkriti? Kad govorim o filmu imam osjećaj da je to jedna druga dimenzija.

— Da se vratimo na pitanje. Kad kažem: vaše filmsko sećanje, mislim na filmove vašeg djetinjstva, filmove koje ste gledali u djetinjstvu i koje ste zapamtili.

— Evo ovako: pokušat ću da budem konkretniji. Sasvim sam siguran da su prvi filmovi koje sam gledao, bili filmovi igre mora i vatre... Rođen sam u Omišu, u prekrasnom gradiću okruženom morem. S jedne strane je rijeka, a s druge strane, nekoliko kilometara dalje, je selo gdje je živjela moja baka koja, naravno, nije imala elektrike. Tamo sam odlazio i imao prilike da uz ognjište i vatru slušam priče.

— To je selo Mimice.

— Da, Mimice. Sjećam se da sam znao, i ne samo onda nego i kasnije, a mislim da svi ljudi to znaju, stati uz obalu mora i gledati igru valova kako se tamo uz škrape igraju svaki put drugačije; svaki put drugačije gurinu kamenčić, povuku kamenčić, ovamo ili onamo. Da li sam ja pri tom još nešto mislio, ili sam gledao to kretanje kao svojevrsni film? Rekao bih prije ovo drugo. Bilo je dovoljno taj film gledati, na isti način kao i gledati igru vatre... Ili je to neki čudan slučaj, potvrda izreke **omen est nomen**, pa me zbog toga zovu Vatroslav, ili sam to radio zato što me zovu Vatroslav, ne znam... Prvi stvarni filmovi ušli su neprimjetno u moj život, ja se čak i ne sjećam prvog susreta s filmom, jer je to sastavni dio vremena u kojem živim.

— A danas, vaši filmovi, vaši autori?

— Po meni je sasvim sigurno na prvom mjestu veliki majstor kinestetike Kurosava. Mislim da je susret s njim bio šok, ja bih rekao ne samo za mene, nego za evropsku kinematografiju u cjelini. Mislim da je susret evropske kinematografije s

japanskom bio presudan za sve ono što se poslije u filmu dogodilo. Imade usputnih ljubavi, flertova, ili kako bi to čovjek mogao nazvati, kao što su Felini, Bergman, Antonioni, a danas, u mom vlastitom rezimeu, to su dva glavna stupa iz vremena ranije kinematografije, to su Drejer i Dovženko.

— I sad, sa svim tim iskustvom, s bremenom svih snimljenih filmova, kad biste se našli u prilici da se vratite nekoj od već snimljenih tema, kojoj biste se vratili? I da li zato što vam je do nje naročito stalo, ili zato što smatrate da je svojvremeno, niste dovoljno produbili, obradili, dovršili ako hoćete?

— Pokušao bih ovako odgovoriti: svaki film već jako dugo, dakle od vremena kada sam osjetio sigurnost, svaki svoj film radim kao da mi je posljednji. Kod odbira teme, kod stvaranja priče, dugo obilazim oko materije i pokušavam naći takova rješenja koja mi u tom trenutku mogu omogućiti da kažem sve ono što osjećam, što mi je u tom trenutku bitno kao cjelina mog životnog iskustva i mog gledanja na svijet i ljude. Kad krenem u takav film, nastojim ga napraviti do kraja pošteno i kazati u njemu sve na najbolji mogući način. Dok radim film, beskrajno ga volim i smatram ga jedinim svojim razlogom opstanka. Onog trenutka kad završim film, ja ga više ne podnosim, on postaje na neki način trauma i ja se ni na jedan svoj film ni na koji način ne bih mogao vratiti. Ja bježim od njih.

— A da li gledate svoje filmove?

— Ne mogu ih gledati. Posljednji put vidim svoj film kad izađe iz laboratorije. Za vreme sinhronizacije mogu i moram ga gledati po deset-dvadeset i ne znam koliko puta. Moja je profesionalna dužnost da pogledam film kad izađe iz laboratorije, da ga aminujem, kako bi se reklo, da utvrdim da su sve stvari napravljene korektno, tehnički do kraja onako kako bi trebalo napraviti. Poslije toga ja više ne gledam. Ako sam u takvoj situaciji da moram pristustvovati nekoj projekciji, onda obično čekam prvi trenutak da dođe mrak i pobjegnem iz dvorane. A ako sam u takvoj situaciji da zbog visokog društva moram biti prisutan, onda gledam u zemlju.

— Svojim filmovima koji su prethodili **Seljačkoj buni** bili ste stalno u savremenom životu, a onda ste otišli nekoliko vekova unazad. Otkud to vraćanje istoriji?

— Pokušajmo kazati o historiji nekoliko riječi, o osjećanju i odnosu prema historiji. Ja bih rekao o historijskom življenju. Ako pod historijom podrazumijevamo nešto što se dogodilo i što se nas više ne tiče, onda me takav oblik historije ne interesira. Ako o sadašnjosti govorimo kao o nečemu što čovjek stvara, čemu čovjek nije objekt nego subjekt, onda je i to historija, i takva me historija interesira. Znači, bez obzira na kalendarsko opredelenje, zastupam takav pogled na historiju, po kome je čovjek u prvom redu njen stvaralac. A budući da umjetnost za neke svoje spoznaje treba distancu, ili bolje rečeno da joj godi distanca, nije loše otići koji put i u daleke krajeve, ili u daleka vremena, da bi se otkrilo ono što je suvremeno u čovjeku, što je naše, što smo mi.

— Da se ispravim: snimajući i ostale filmove, niste bili daleko od onoga što nazivamo istorijom. U **Kaji** ste snimali deo onoga što se zove novija istorija. Kad se kaže istorija, onda se, zahvaljujući i našim školskim udžbenicima, po pravilu misli da nju čine samo ratovi. Dabome, istorija nisu samo ratovi, nego sve ono što je za nama. Istorijski ima i u **Prometeju s otoka Viševice**, jer ono što je u tome filmu ispričano danas je već deo naše prošlosti, našeg iskustva, pa samim tim i deo naše istorije. **Ponedjeljak ili utork** je opet na neki način istorija, istina sasvim nova istorija i gotovo današnja, jer u tome filmu ima elemenata i današnjeg trenutka. **Hranjenik** je takođe istorija, kao i **Makedonski deo pakla**. Međutim, sa »Seljačkom bunom« vratili ste se četiri veka unazad. Luk je, dakle, u ovom slučaju pružen mnogo više u prošlost nego u ostalim filmovima. Zbog čega vi kao savremenik pokazujete interesovanje za događaj od pre četiri veka?

— Dijabolično pitanje, ali pokušavam glasno razmišljati. Gledajte, mi živimo sasvim sigurno u jednom vremenu koje teži oslobađanju ljudi, razvijanju čovjeka kao univerzalnog bića, a u isto vrijeme imamo jedan paradoksa da smo jako orijentirani na potrošne stvari. Naša duhovna komunikacija je vezana pretežno uz novine koje se pročitaju pa se bace, uz televiziju koja se pogleda pa zaboravi. Ima jedna disproporcija, disproporcija u smislu, koju bih pokušao, ne metafizički nego baš doslovce, razjasniti detaljnije. Poznato je da su katedrale nastajale ne u jednoj generaciji, nego su ih gradile generacije; mislim da je to katedrala u Šartru koja je čak dva stoljeća pravljena, a u pravilu ne poznamo nijednu katedralu koju je samo jedan majstor napravio. Evo, nedavno smo imali proslavu, jubilej Jurija Dalmatinca... Šibensku katedralu niti je on započeo, niti dovršio, a ona je cjelovito djelo, ona je jedan monument toliko skladan i jedinstven, kao manje-više sve katedrale... I sad si čovjek postavlja pitanje: u toj cjelovitosti, koji je kamen historija, a koji suvremenost? U tom cjelovitom zdanju koje se zove katedrala, nije li četvrta dimenzija, dimenzija vremena, u isto vrijeme dimenzija kontinuiteta? Nije li ona u isto vrijeme dimenzija čovjeka? Ja mislim da jeste. Sad bih išao možda još dalje, bez obzira što se radi o četiri vijeka razlike: nije li i to jedna čudna neobična katedrala duha, nije li taj luk koji možemo spojiti između seljačke bune tisuću petsto sedamdeset treće i naše današnje velike bune, velike ljudske bune iz 1976, nije li to opet jedna svojevrsna katedrala? To sad ne govorim kao nekakav alibi za sebe, a nikakve veze nema s filmom, ali jedna je čudna i neobična koincidencija da sam ja izašao iz rata kao mladić od dvadeset jedne, dvadeset dvije godine, kao komesar partizanske brigade koja je nosila ime Matije Gupca. Ja u to vrijeme nisam sasvim sigurno razmišljao o filmu, jer sam imao drugo u glavi.

— A i o Matiji Gupcu ste znali mnogo manje nego danas.



scena iz filma »anno domine 1573« vatroslava mimice

— Znao sam o Gupcu mnogo manje, ali sam o »gupčekima« kako su zvali borce naše brigade, znao jako mnogo.

— U filmu o Matiji Gupcu, na početku dajete tekst u kome se kaže otprilike ovo: da pokušavate evocirati događaje na način likova su oni zapamćeni lik potlačenih. Da li to znači da ste, oslanjajući se uglavnom na sećanja, a ne na ono što se zove pisana i verifikovana istorija, svoga Gupca dali više kao legendu nego li istoriju?

— On je sigurno manje historija u smislu oficijelne istorije, verifikovane historije, a više je legenda, a to za mene znači više istina. Ne u smislu da bi legenda bila stvar mašte, jer legenda i nije uvijek bila stvar mašte, koliko je bila i svojevrsno oružje onih koji nisu mogli na drugačiji način iskazivati svoje historijsko prisustvo, sebe kao historijskog subjekta. Gledajte: radeći ovaj film, a znamo određeni značaj njegove teme u fundusu naše historije, ja sam sasvim sigurno imao mnoge zamke. Jedna od njih je ideologizacija. Osobno mislim da ideologija kao zatvoreni sistem ne smije ni na koji način da se namjeće umjetnosti, jer onog časa kad se neke ideološke doktrine apriorno nametnu umjetničkom stvaralaštvu, one same po sebi uništavaju stvaralaštvo. Umjetničko stvaralaštvo uvijek je znatiželja, ono ne može služiti ilustriranju određenih ideoloških teza, ono mora otkrivati vlastite misaone svjetove. Ja sam u ovom filmu, ipak, išao na jednu jedinu ideološku intervenciju — tako bih je mogao nazvati, ne idejnu nego ideološku intervenciju — a to je da sam svoju kameru, svoju vizuru na cijelu radnju prebacio iz ulogu onih slojeva koji su službeno stvarali historiju, dakle, iz ugla pobjeditelja, u ugao onih koji su bili masa historije, meso historije, a ova druga istina je meni draža.

— Pri tom je Matija Gubec ostao — da tako kažemo — nedovoljno eksponirana ličnost i zbog toga je bilo i primjedbi na vaš film: da ste zapostavili Gupčevu ulogu u evociranju događaja. Kako vi odgovarate na primjedbe da je Gubec zapostavljen, i da li uopšte mislite da je on u filmu zapostavljen?

— Dodatni dio pitanja je vrlo bitan. Mislim da nije zapostavljen i da su određeni nesporazumi rezultat jedne druge dileme. Mislim da se ne radi o tome koliko Gupca, nego kakav Gubec? Bizarno je, na primjer, da su oni koji zastupaju tu primjedbu vjerovatno i zaboravili (ako su ikad stigli čitati) Senoim roman **Seljačka buna**, zaboravili su da u tom romanu ima daleko manje Gupčeve fizičke prisutnosti, nego li u mom filmu. U Senoim **Seljačkoj buni** Gubec se pojavljuje u smislu fabule, on je epizodna ličnost, a priča je bazirana oko drugih likova. Mislim da je više riječ, prema tome, kakav Gubec? Ja sam se opredjelio ne za Gupca koji je monument, koji je sinteza svih elemenata bune, nego za prvog među jednakima, a buna je rezultat svih i vremena. Po meni je Gubec misao i nosilac ideje i time veći junak nego li da je fizički junak na bijelom konju sa sabljom u ruci.

— Inače javila se i ovakva primjedba: Gubec se u filmu javlja prvi put kao igrač šaha. Na stranu što je podatak netačan, Gubec se javlja i ranije, kao prisutno lice u meteužu.

— Jeste, glasom se javlja.

— I likom!

— I likom.

— Tek kasnije on se pojavljuje za šahovskim stolom. Ali, baš zato što je bizarno i što ta scena za šahovskom tablom izaziva reagovanja gledalaca, da li biste baš o njoj mogli nešto da kažete?

— Nešto... Mogao bih sad ostati tri dana i govoriti o tome... Gledajte, ja sam na ovom filmu radio pet godina. Radeći, nisam mehanički prikupljao materijal, nego sam u isto vrijeme razrješavao i naslage tradicije u sebi samom. Postoji, na primjer, u hrvatskoj historiografiji, pa i u

povijesti umjetnosti, teza da između gotike i baroka u sjevernoj Hrvatskoj, i svim ovim krajevima, osim uz dalmatinsku obalu, nema renesanse. Meni je to izgledalo neobično i čudno, jer sam od prvog trenutka osjećao da ova buna, kao i sve seljačke bune u Evropi, pripada upravo u preporodno vrijeme, da je ona, u isto vrijeme, ne samo fizički nego i dio duhovnog preobražaja, dio oslobođanja ljudi. Nekako od početka mi se činilo logičnim da je hrvatsko-slovenačka seljačka buna sama po sebi dokaz da je moralo postojati nešto od renesansnog kretanja i previranja. Zbog toga sam morao proučavati i ideje tog vremena, a te ideje su fundamentalne — ideje koje govore o čovjeku kao slobodnoj ličnosti, u kojima se stara srednjovjekovna kršćanska metafora o tome da smo svi jednaki, na sasvim drugačiji način počne tretirati. U tim idejama čovjek, kao neponovljiva i slobodna ličnost, dolazi apsolutno u prvi plan i jako se naglašava njegov individualizam i vrijednost. Skupljajući materijale oko svega toga, dolazim do simbola, do šaha. Ne radi se samo o tome da sam kroz igru šaha htio pokazati da je Gubec misaono opredjeljen čovjek, nego sam, na primjer, naišao na ovakav podatak: u to vrijeme dolazi do stvaranja šaha u suvremenom smislu riječi. Šah je davno importiran u Evropu iz azijskih krajeva, ali u smislu jedne statičke igre, u kojoj se figure nisu micale dinamično. Upravo početkom XVI stoljeća (neću ici predaleko, ali ovo je dosta bitno), stvaraju se nova pravila šaha, pa čak ima i jedan neobičan naziv, zovu ih **alla rabbiosa**, šah na bijesan način, u kojem kraljica-dama dobiva pravo da siječe kompletnu dijagonalu, kula se isto oslobađa i ide u dva pravca, figure postaju mobilnije. Po meni, ima tu nečeg čudesno simboličnog iz duhovnog preporoda toga vremena i zato mi je ta scena posebno draga, jer sam naišao mogućnost da toj dijagonali, koju Gubec može napraviti na šahovskoj tabli kao dijete vremena, dam i socijalnu dimenziju. I onda još nešto: dok je šah statičan, on pripada plemićkim zamkovima, igra se na dvorovima. Ovaj šah postaje uistinu pučka igra, igra se na raskršćima, na križanjcima, tamo gdje se muva putujući svijet, trgovci, skitnice, prostitutke, plaćenici, taj čudni, neobični svijet renesanse. Šah postaje jako popularna igra. Svi igraju »bijesni šah«. Jedan od »bijesnih šahova« bila je i ta seljačka buna 1573.

— Da se vratimo još jednom detalju iz **Seljačke bune**. Film počinje, kako bismo danas rekli, s putujućim cirkusom, počinje s Kerempuhom, a završava s njegovim nasljednikom. Taj nasljednik Kerempuha je učesnik u buni, koji ju je preživio i nosi u sebi iskustvo bune i otpor, prenoseći ih dalje na, da tako kažemo, kerempuhovski način. Očigledna je ta metafora. Da li biste hteli objasniti tu metaforu kerempuhovskog otpora?

— Zašto glumci? Ima jedna srednjovjekovna uzrečica, koju mi je baš posebno simpatično kazati u gradu teatra i Sterijinog pozorja, koja kaže: ako želiš osvojiti grad — a pod gradom se podrazumijevaju mala i stisnuta naselja sa velikim zidovima, mentalno skućene sredine koje se boje prostora — dakle, kaže ta uzrečica: ako želiš osvojiti grad, pošalji u njega najprijetije glumce. Glumci su jedan od mobilnih elemenata tog vremena i svjesno ili nesvjesno nose dah slobode, njihovi obrazi bride od slobodnih prostora. Vjerujem da su ljudi onog vremena doživljavali glumce, koji su dolazili i donosili miris i dahove drugih prostora, onako kako naša civilizacija danas doživljava konjanika u vesternu. Donosili su svojevrsnu slobodu, a meni je bila bitna ta sloboda, taj mobilni momenat koji je odlijepio seljačica Petreka, pretvorio ga od statične u dinamičnu figuru. Naravno,

dolazi sad i momenat Kerempuha. Kerempuh nije originalna tvorevina hrvatskog naroda, već je to jedna — ja bih čak rekao — klasična figura (koju u mizu varijanti susrećemo u cijeloj Evropi, u raznim oblicima. Najdominantnija je figura Tila Ojlenšpigla ili Ulenšpigla, koja se u raznoraznim varijantama pojavljuje i koja, u trenucima kad fizički otpor nije moguć, simbolizira jedan drugi tip otpora. Kada sam prilazio temi, misam se mogao pomiriti s finalom koji bi doneo katalklizmu i poraz u svim svojim vidovima, iz jednostavnog razloga, jer to ne bi bila istina. Da se vratim malo u naše vrijeme. Mi se sjećamo u teatru dominacije Beketa i teatra apsurdna. Ja sam osjećao u sebi da, bez obzira na Beketov **Svršetak igre**, igra nije završena, a kad nije završena treba naći nova pravila igre. Kerempuh je jedan od takovih likova koji, u trenucima kad jedan oblik igre završava, pronalazi nova pravila igre. Istražujući materiju oko seljačke bune, naišao sam na najfascinantniji podatak koji me je potresao možda više od svega. Buna je završila uistinu stravom, trijumfom smrti. U buni je pobijeno na najstravičniji način, nabijanjem na kolac, četvorenjem, navlačenjem na kotače i talko dalje, oko šest hiljada stanovnika sjeverne Hrvatske koja ih je u to vrijeme imala oko šesnaest hiljada. Da damo paralelu: Zagreb, glavni grad Hrvatske, imao je početkom XIX stoljeća četiri hiljade stanovnika. U ono vrijeme mogao je imati oko dvije hiljade. Znači, praktički je kompletna populacija bila sasječena, dakle, masilnom smrću uništena. Strava je zavlada na takav način da je to vjekovima, sasvim sigurno, ostalo u duši naroda. A opet se dogodilo nešto što nije čak ni dan današnjim sasvim shvatljivo. Te iste godine, nakon tog stravičnog poraza i nakon tog užasnog pokolja hrvatskih kmetova, koncem 1573. digla se nova buna na imanju grofice Erdedi.

NAPOMENA

* Ovdje reprodukovani razgovor s Vatroslavom Mimićem vođen je 6. februara 1976. na Radničkom univerzitetu u Novom Sadu. Povod za razgovor bilo je prikazivanje Mimićinog filma **Seljačka buna 1573**. Tekst je skinit s magnetofonske trake i redigovan onoliko koliko je bilo neophodno da se izbegnu najgrublje stilске neravnine, gotovo neizbežne u neposrednom dijalogu.

Miodrag Kujundžić

DOM KULTURE, DRUŠTVENI DOM ILI NEŠTO TREĆE

Nedavno, od 22—23. maja 1976. godine u Kurovcu, u prisustvu oko 120 arhitekata, sociologa, političara, kulturologa i aktivista u domovima kulture, održani su, već tradicionalni jugoslovenski razgovori o arhitekturi. Osnovna tema bila je: dom kulture.

Dom kulture shvaćen kao »prostor sretanja, okupljanja, stvaralačke aktivnosti i društvene delatnosti stanovnika naših naselja i gradova«, kao prostor unutar kojeg se ostvaruje društveni dogovor na nivou mesne zajednice.

Uvodni referat Lasla Varge, pomoćnika Pokrajinskog sekretarijata za obrazovanje, nauku i kulturu SAPV, koji je razmotrio ulogu i značaj doma kulture u samoupravnom konceptu kulture; koreferat arhitekta Blagoja Rebe, koji je precizirao ulogu arhitekta-projektanta u izgradnji domova kulture i saopštenje arhitekta Slobodana Jovanovića na temu Dom kulture-spomenik kulture, bili su aktivi prilozi i podsticaj razgovorima. Oko tridesetak učesnika u razgovorima bilo je iz Vojvodine.

Govorilo se o domu kulture u funkciji aktuelnih kulturnih potreba i mogućnosti opreme (Milivoj Ivanišević, Zavod za proučavanje kulturnog razvoja SR Srbije); o domovima kulture kao delu funkcija