

— 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 oslobađanja 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 ikatakizmu 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 prilozii u 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

gradskih centara (arh. Mirko Maretić, Zagreb); o višestrukoj nameni prostora u domovima kulture (arh. Dragan Ilić); o domovima kulture dece i omladine (B. Jerebić i S. Lukić); o urbanističkom planiranju i programiranju domova kulture (arh. Đinko Milas, Zagreb); o sociološko-političkim aspektima planiranja domova kulture (Luka Mitrović); o mogućoj polivalentnosti funkcija prostora edukacije i društvenog života (arh. A. Mutnjaković, Zagreb). Posebno je ukazano na vezu projekata i realizacije domova kulture s razvojem opšte arhitektonske misli u nas (arh. A. Pasinović, Zagreb). Analizirani su projekti i realizacije pojedinih domova od Skoplja, Bosanskog Samca, Kozare, Zagreba do Kumrovcu, a ukazano je i na konstruktivne inovacije u izgradnji domova kulture.

Privedena je i prigodna izložba. Tok razgovora i pojedine nadahnute intervencije, uključujući one arh. B. Rašice, ili glumca Žigona, ipak su se sticajem okolnosti usmerili na jedan, čini se, osobeni aspekt razmatrane teme.

Inicijalni uvod tome dao je sociolog i političar Stipe Šušar, govoreći o mogućnosti da škola u seoskom naselju može i treba da se rehabilituje kao žarište multifunkcionalnog delovanja, kao žiža kulture. Na ovo se, svojim izlaganjem na temu: škola kao edukativni kulturni centar, nadovezala Danica Nola, saradnik Centara za vanškolski odgoj u Zagrebu, a takođe i arhitekt Grujo Goljanin i arhitekt Miroslav Kolenc.

Poenta u ovom specifičnom aspektu tretirane teme svakako je u tome da se, bez obzira na programske orijentacije, na želje i potrebe, moraju uzeti u obzir objektivna materijalna situacija i datost šire ili uže sredine, da se realizuju veći ili manji, zasebno ili nezavisno koncipirani dom kulture ili društveni dom, a da se, u tom kontekstu, nameće pitanje da li je društveno opravdanije da se vrši dalja podela (odgojno-obrazovnog) i »kulturnog područja« sa svim pripadajućim organizacionim, institucionalnim i kadrovskim i materijalnim elementima.

Preporuka je da se razmišlja o integraciji, polivalentnosti sadržaja i potencijala oba pomenuta područja. Doslovce je rečeno: »Naša programsko-prostorna i kadrovska-odgojno-obrazovna stvarnost skoro u svim sredinama je škola. Upravo u školske zgrade, u poslednje vreme, smo investirali veoma mnogo. Mnogo velikih i malih, čak i velelepni vrtići i škola izgradili smo kao učilišta. Danas, za svaki dalji korak razvoja, za prihvatanje mogućih novih edukativnih činilaca, polivalentnih sadržaja i za to nužne nove organizacije rada u odgoju i obrazovanju, koncept škole-učilišta postaje koeficijent. Zato je nužno postepeno modifikovati postojeće, a nove graditi kao polivalentan, edukativni i kulturni centar s mogućim varijacijama sadržaja i delovanja.« (D. Nola).

Upućuje se na otvaranje škole prostorno i konceptualno prema mesnoj zajednici i na put povezivanja i povratnog delovanja.

Zadržali smo se, u ovom izveštaju s razgovora o domovima kulture koji je vođen u Kumrovcu, upravo na tom odnosu škole i životne sredine zato što nam se čini da je značaj te veze ispravno izvučen na svetlo i spojen s temom o domu kulture ili društvenom domu. Vojvodina je svojim srednjoročnim planom razvoja kulture usmerena na akciju: dom kulture u svakoj mesnoj zajednici.

Baš stoga što je Vojvodina otišla, kako je to u Kumrovcu uočeno, organizacijski, konceptijski i sistemski, pa i kroz brojnost i delatnost postojećih domova kulture, najdalje u jugoslovenskim okvirima, nije na odmet razmisliti o naznačenim momentima međuzavisnosti škole i kulturnog života.

Naravno, razgovori su samo uslov, osnov razumevanja i elemenat akcije. Prostor je otvoren za sve što predstavlja konstruktivni doprinos.

Radenko Jeftić je na kraju s osnovom predložio da se posle razgovora krene u razradu ideja i oživotvorenje zamisli kroz neposrednu saradnju svih zainteresovanih.

Slobodan Jovanović, dipl. inž. arh.

SLIKE MILANA KEŠELJA (Salon Tribine mladih, Novi Sad, april 1976)

U stvaralačkom trenutku kroz koji prolazi umetnička delatnost Milana Kešelja teško je bilo šta reći bez prisećanja na njegova razmišljanja u formi crteža i nekih grafičkih listova, koje nismo imali sreću da vidimo prečesto izlagane. Stoga bi pokušaj razotkrivanja faze i stepena različitosti tek minule autorove izložbe, u odnosu na taj trkom pređeni, a ponešto i prevaziđeni period, trebalo da bude zahvalno čitavim nizom fusnotno ustrojenih podataka o njegovoj pravoj prirodi i osobenostima. Da to ipak ne bude preobilno udubljuvanje u detalje, pomozimo se nekom vrstom grubo selekcije, pa recimo da u tako kratkom vremenskom periodu Kešeljev rad, između ostalog, karakteriše i sposobnost za prečišćavanjem lišenim svake sentimentalnosti, odbacivanjem načina rada koji se može da smatra tvorevinom pređenog puta.

U crtežu, koji je u Kešelja nedovoljno negovana a ipak prisutna izražajna forma, autora prepoznajemo po nelepim, naglašeno hipertrofiranim i gigantografski uvećanim videnjima delova linije. Slične amebolikim oblicima one ipak nisu ploha, premda se kreću ivicom takve asocijacije; linijom pak ostaju shvaćene na osnovu špicastih svojih završetaka, uz koje se često nađe i poneka zgrusnuta linijska intervencija. Takvom jednom crtežu mogao se olako pripisati atribut rogozbatne kompozicije robustnog izgleda. Moglo mu se zameriti pomanjkanje poetičnosti i nedovoljne gipkosti linije, ali sve to zajedno nije bilo dovoljan razlog da se kao takav stavi u stranu, ili diskvalifikuje. Ne, pogotovu zato što smo na prvim grafičkim listovima ovog autora imali priliku da uočimo usku vezu s ranijim vizuelnim istraživanjima. Bliska po asocijaciji na plohu, Kešeljeva linija sva u flekama i rasečkanim atomiziranim delovima, prerasta u figuralan predstavu priljavosive kompozicije, čime biva obogaćena. To epidemično širenje bogatstva kompozicije prenosi se na sadržinu vizuelne predstave, čije smo korene u ranijim crtežima mogli samo da naslutimo u pokušajima da se, sukobljavanju crno-belih delova »slike«, da iluzija apokaliptične atmosfere. Bez mnogo optimizma, čak oporim jezikom skaronske zajedljivosti, autor pomenutih grafičkih listova određuje bezglavni ljudskim spodobama posebno mesto u sivilu svakodnevnog urbane sredine, na taj način što njihovu bezglavost i odsustvo autonomije ličnosti potencira maksimalno osiromašenom obradom portreta. Portretisanje ovde moramo

shvatiti samo uslovno, jer ljudi koji koračaju pustim ulicama Kešeljeve arhitektonike nemaju lica niti se bilo na koji način posmatraču daje na znanje podatak o njihovoj društvenoj pripadnosti. Iz ovakvog stanja i raspoloženja svesti, autor traži dalje mogućnosti za obogaćivanje svoje vizuelne percepcije. Tako dolazimo do produkcije radova viđenih na njegovoj poslednjoj izložbi u Salonu Tribine mladih gde su te promene jasno izražene.

Kao prvo, autor napušta polje striktnosti grafičkog načina izražavanja, prelazeći na disciplinu slikarskog načina obrade kompozicije (ta promena je uočena i na nekim ranijim sivopepeljastim slikama). Tome može biti razlog njegovo usmeravanje prema koloritskom tretmanu dela, što u dosad viđenim radovima nije bio slučaj. Takva usmerenost otkrila nam je dosad prigušivanu sklonost autora ka valerskom odmeravanju likovnih snaga u jedinom sasvim izmenjenom i koloritski obogaćenom ambijentu slike. Zatim, sadržajnski je delo upotpunjeno preciznijim fondom informacija, što nikako ne umanjuje karakter njene ranije prezentacije, niti znači da su autorova razmišljanja plod trenutnog raspoloženja i plitke pomodarske usukonosti. Njegovi ljudi bez lica i dalje prolaze jedni kraj drugih večnim protokom eskalatora, ne videvši se i ne prepoznavajući se. Dosad puste ulice, iza čijih čovkova nije bilo ničega, dovedene su u stanje nemušte konverzicije s hodajućom eminencijom. Kako-tako, dijalog je uspostavljen, ali ta činjenica, svejedno, ne govori mnogo; ili je možda prikladnije reći da se time može mnogo šta objasniti u našim međuljudskim odnosima. Kešelj ne izražava tu ambiciju. Ne želi da tumači ili objašnjava. Kao i kod mnogih duša koje shvataju da se u eri tehnokratije već odavno vodi borba za prevlast mehanizacije nad čovekom i obrnuto, u njegovim razmišljanjima, dok bezglavo hoda ušančenim BLOKOM IV, ovetaju pitalice. On ih, s razlogom, i u nemoći da bitno menja tok događaja, iskazuje oštrom alegorijom, koja se sve više zaodeva duboko kritičkim stavom prema životu.

U zanatskom pogledu, novije slike Milana Kešelja teško da se mogu porediti s radovima koje je izlagao samo godinu-dve unazad. Pravo otkriće i novost, za gledaoca koji je Kešeljevo delo pratio od ranije, krije se baš u tom prigušeno izraženom koloritu, u kojem dosad nije bilo ni pomena. Melanholična obojenost atmosfere još je prisutna kao dobar razlog za likovnu povezanost s minulim načinom rada, dok se u valerskim nijansiranjima prepoznaje tanani osećaj za planiranje predloge neophodne uhlablju važnog akcenta slike. U svetlu koloritski bogate kompozicije, prisustvo zgrusnutog linijskog spleta možemo da shvatimo kao svojevrsnu valersku vrednost, pa čak i kao zamenu plošnom rešavanju pojedinih delova platna.

Ovakva upućenost na kolorit i upotrebu linije, kao i tematska opredeljenost autora prema tretmanu sopstvenog dela, otvara široke prostore za dalja istraživanja koja, ukoliko budu kao i dosad pošteđena velike pretencioznosti, mogu da se izrode u još neobičnija, spektakularnija i prijatnija iznenađenja.

Milan Milić Jagodinski

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

uređuju: dr sergej flere, dr momčilo grubač, zorica stojanović, julijan tamaš i jovan zivlak (glavni i odgovorni urednik) / tehnički i likovni urednik cvetan dimovski / sekretar radmila gikić / članovi izdavačkog saveta: lazar elhart, dr sergej flere, radmila gikić, mr mihailo harpanj (predsednik), branslav 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 50 dinara, za inostranstvo dvostruko / žiro-račun 65700-603-997 kod novosadske banke u novom sadu / lektor zorica stojanović / korektor raša perić / meter miroslav pešić / štampa »prosveta«, 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.