

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU  
FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI

Doktorske studije  
dramske i audio-vizuelne umetnosti



Doktorski umetnički projekat

**„Pesoa“ – multimedijalno izvodačko delo**

Autor: Ana Konstantinović

Mentor: Ivana Vujić Kominac, redovni profesor

Beograd, novembar 2022.

## ***Zahvalnost***

*Hvala mojim roditeljima Ljubici i Dejanu, i bratu Urošu za ljubav i podršku oduvek.*

*Hvala uzbudljivim umetnicima i čarobnim ljudima koji su stvarali ovu predstavu:*

*Željko, Milica, Marija, Dobrivoje, Marina, Tamara, Višnja, Milena.*

*Hvala mojoj profesorki i mentorki za večiti impuls za još jedan korak dalje.*

*Hvala mnogobrojnim prijateljima koji su me podržavali, zasmijavali i gurali napred.*

*Hvala svima koji su tehnički omogućili ovu predstavu (Mirke, Jaca, Tika).*

*Hvala na nesebičnoj podršci kulturi i umetnosti Biljani Mihajlović-Stanković i Darku Vukobratoviću.*

*Hvala Fernandu Pesoi za sve te multiverzume.*

# SADRŽAJ

Apstrakt	5
Osnovni podaci o doktorskom umetničkom projektu	7
<b>1. UVOD</b>	<b>8</b>
<b>2. TEMATSKI OKVIR</b>	<b>11</b>
2.1. Fernando Pessoa – biografija	11
2.2. Poetski okvir – stvaralački metod Fernanda Pesoe	17
2.2.1. Heteronimija	17
2.2.2. Mnogostrukost pogleda	21
2.2.3. Autorefleksivnost	22
2.2.4. Dramski pesnik	24
2.2.5. Pravci i uticaji – od romantizma do postmoderne	25
2.2.6. Granice jezika	27
2.2.7. Ezoterija i okultno	28
2.3. Tematski okvir izvođačkog dela	29
Višestruka jedinstvenost	29
<b>3. METODOLOŠKI OKVIR</b>	<b>38</b>
3.1. Metod multimedijalnosti	39
3.2. Metod procesnog pozorišta	43
3.3. Metod panpersonifikacije	46
3.4. Postdramski okvir i odrednice	53
3.4.1. Ne-hijerarhija / Parataksa	54
3.4.2. Simultanost	55
<b>4. ANALIZA KREATIVNOG PROCESA I REZULTATA RADA</b>	<b>57</b>
4.1. Autorski tim – (de)hijerarhizacija	57
4.2. Prevođenje kao izvođenje	59
4.3. Dramaturgija multimedijalnog izvođačkog dela	60

4.3.1. Dramaturgija tekstualnih materijala	60
4.3.2. Lista scena	63
4.3.3. Dramaturgija izvedbe	65
4.4. Elementi scenskog jezika	70
4.4.1. Prostor	70
4.4.2. Kostim	72
4.4.3. Video	73
4.4.4. Zvuk	78
4.5. Izvođači u multimedijalnom delu	80
4.6. Primena panpersonifikacije	87
4.6.1. Prostor izvođenja kao lik	88
4.6.2. Video kao lik	91
4.6.3. Zvuk kao lik	92
4.6.4. Kostim kao lik	93
4.7. Proces proba – faze praktičnog istraživanja	94
4.7.1. Prvi impulsi	94
4.7.2. Istraživačka faza	96
4.7.3. Kreativna faza – stvaranje izvedbenog teksta	104
4.8. Participativnost – komunikacija sa gledaocima	109
4.9. Izvedbeni tekst – analiza scena	110
4.10. Intermedijalnost – prevođenje izvođačkog dela u druge medijske formate	121
<b>5. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA</b>	<b>125</b>
<b>PRILOZI</b>	<b>128</b>
Prilog 1. Finalni tekst predstave	128
Prilog 2. Skice i tok rada	147
Prilog 3. Fotografije sa premijernog izvođenja	156
Prilog 4. Tehnička specifikacija	169
<b>PREGLED LITERATURE</b>	<b>170</b>
<b>BIOGRAFIJA AUTORKE</b>	<b>175</b>

## Apstrakt

„Pessoa” je multimedijalno izvođačko delo koje transponuje stvaralačku metodologiju Fernanda Pesoe (Fernando Pessoa) u multimedijalni scenski jezik, a u kontekstu postdramskog teatra, posebno se koristeći metodom panpersonifikacije.

Fernando Pessoa (1888-1935) bio je portugalski pisac čija posebnost je u tome što je u svom radu koristio brojne heteronime (prema nekim autorima i preko devedeset) i tako neprestano umnožavao svoje autorske pozicije. Heteronimija, kao osnovna metodološka odrednica Pesoinog stvaralaštva, dovela je do odluke da se ovim autorom bavimo kroz multimedijalnost, a u svetlu postdramske teatarske prakse, uz korišćenje metoda procesnog pozorišta (eng. *devising*).

Metod procesnog pozorišta značio je da je izvedbeni tekst nastao iz kreativnog procesa, uz dehijerarhizaciju uloga u autorskom kolektivu, ali i dehijerarhizaciju scenskih sredstava, karakterističnu za postdramsko – nema dominantnog elementa, kao što je to tekst ili izvođač u dramskom teatru, već svi elementi imaju gotovo podjednak značaj. Transponujući Pesoine stvaralačke principe, poput heteronimije i autorefleksivnosti, u scenski jezik, „Pessoa“ nastaje kao kompozicija autonomnih medijskih glasova. Kako bi se ostvarila multimedijalnost, primenjen je metod panpersonifikacije koji je značio da su elementi scenskog jezika posmatrani kao zasebni likovi, nosioci autonomnih narativnih linija i konstitutivni elementi izvedbene strukture izvođačkog dela. Rad istražuje domet primene metoda panpersonifikacije kao spone između dramskog i postdramskog pristupa. U ovom radu, metod panpersonifikacije je primenjen na video, zvuk, kostim i prostor.

Kriza homogenog subjekta i dekonstrukcija identiteta, dominantne su teme modernizma i postmodernizma i stoga izvođačko delo „Pessoa“ kao centralnu temu i paradoks scenski istražuje *višestruku jedinstvenost*.

U ovom radu opisani su tematski i metodološki okvir istraživanja i prikazana praktična analiza i rekonstrukcija kreativnog procesa rada na multimedijalnom izvođačkom delu „Pessoa“.

**Ključne reči:** multimedijalno, postdramsko, procesno pozorište (*devising*), panpersonifikacija, dehijerarhizacija, Fernando Pessoa, heteronimija

**Istraživačko-umetnička oblast:** dramske i audio vizuelne umetnosti

**Uža istraživačko-umetnička oblast:** pozorišna režija

## **Abstract**

“Pessoa” is a multimedia performance that transposes the creative methodology of Fernando Pessoa into a multimedia scenic language – in the context of postdramatic theatre, particularly with the use of the method of panpersonification.

Fernando Pessoa (1888-1935) was a Portuguese writer whose specificity is the use of numerous heteronyms in his work (according to some authors more than ninety), constantly multiplying authorial positions. Heteronymy, as a fundamental methodological determinant of Pessoa’s creative work, has led to the decision to approach this author through the method of multimediality, in the light of the postdramatic practice, while using the method of devising. Devising meant that the performance text was developed from the creative process, characterized by the dehierarchization of roles in the creative team authorial collective, but also dehierarchization of stage instruments, characteristic for the postdramatic approach – there is no dominant element, such as text or performer in the dramatic approach, but all elements have equal importance. Transposing Pessoa’s creative methods, such as heteronymy and autoreflection to the scenic language, “Pessoa“ was created as a composition of autonomous media voices. To achieve the multimediality, the method of panpersonification was applied, which means that the elements of the scenic language were treated as separate characters, carriers of autonomous narrative lines, and constitutive elements of the scenic language and the performative structure. This research explores the reach of the method of panpersonification as a possible link between the dramatic and the postdramatic approach. In the scope of this research, panpersonification was applied to video, sound, costume, and scenic space.

The crisis of the homogenous subject and the deconstruction of identity are dominant topics of modernity and postmodernity and therefore „Pessoa“ observes the notion of “multiple singularity“ as a central theme of research.

This paper describes the thematic and methodological frame of the research and presents a practical analysis and reconstruction of the creative process of the multimedia performance „Pessoa“.

**Keywords:** multimedia, postdramatic, devising, panpersonification, Fernando Pessoa, dehierarchization, heteronymy

**Artistic research area:** dramatic and audio-visual arts

**Specific artistic research area:** directing

## Osnovni podaci o doktorskom umetničkom projektu

### „Pesoa“ – multimedijalno izvođačko delo

Premijerno izvođenje praktičnog dela dokorskog umetničkog projekta:

3.novembar 2019., probna sala Narodnog pozorišta u Beogradu

Snimak je dostupan na sledećem linku: <https://youtu.be/1W1YsifvoE8>

**Rediteljka:** Ana Konstantinović

**Dramaturškinja izvedbe:** Marina Četković

**Dramaturškinja teksta:** Tamara Baračkov

**Dizajnerka videa:** Marija Kovačina

**Dizajner zvuka:** Dobrivoje Milijanović

**Scenografkinja:** Višnja Vujović

**Kostimografkinja:** Milena Grošin

### **Izvođači:**

Milica Stefanović

Željko Maksimović

Marija Opsenica (glas)

\***Korišćeni su odlomci i tekstovi iz sledećih dela:** “Knjiga nespokoja” u prevodu Vesne Stamenković, “Trafika” i “Škembici u saftu” iz zbirke pesama “Poznati stranac” u prevodu Jasmine Nešković.

# 1. UVOD

„Pessoa“ je multimedijalno izvođačko delo koje transponuje stvaralačku metodologiju portugalskog pisca Fernanda Pesoe (Fernando Pessoa) u multimedijalni scenski jezik, a u kontekstu postdramskog teatra, posebno se koristeći metodom panpersonifikacije.

Fernando Pessoa (1888 – 1935) je pisac čija posebnost je u tome što je u svom radu koristio brojne heteronime (prema nekim autorima i preko devedeset) i tako neprestano umnožavao svoje autorske pozicije. Heteronimija, kao osnovna metodološka odrednica Pesoinog stvaralaštva, dovela je do odluke da se ovim autorom bavimo kroz multimedijalnost, a u svetlu postdramske teatarske prakse, uz korišćenje metoda procesnog pozorišta (eng. *devising*), razmatrajući moguće upotrebe i domete metoda panpersonifikacije kao spona između dramskog i postdramskog pristupa.

*Višestruka jedinstvenost* je centralna istraživana tema i paradoks, a odnosi se na pitanja krize homogenog subjekta i relativizaciju i dekonstrukciju identiteta, kao dominantne teme modernizma i postmodernizma. Ovim kreativnim radom istražuje se na koji način se polifonost i višestrukost subjekta kao i fleksibilnost identiteta može izraziti različitim umetničkim medijima, i to u izvođačkim umetnostima gde oni simultano deluju.

## ***Predmet i umetnički cilj rada***

Predmet istraživanja je stvaralački metod Fernanda Pesoe, sa posebnim osvrtom na heteronimiju i temu *višestruke jedinstvenosti*, kao i mogućnost transponovanja tog metoda u scenski jezik. U tom smislu, posebno se istražuje metod panpersonifikacije, koji posmatra elemente izvođačkog dela kao likove u dinamičkom odnosu, omogućavajući njihovu autonomnost.

Kao umetnički cilj, ovo istraživanje imalo je stvaranje multimedijalnog izvođačkog dela „Pessoa“ u kome simultano postoje autonomni medijski glasovi, tako da ono deluje na nekoliko ravni – čulnoj, kognitivnoj, emotivnoj, i da sa publikom komunicira stavljajući u gledaoca u poziciju da sam bira doživljajnu i narativnu liniju i tako komponuje predstavu iz jedinstvene perspektive.

## ***Metode koje će se u istraživanju primeniti***

Tokom rada na istraživačkom projektu posebna pažnja pridavana je fazama u prelasku sa dramskog (psihologizirajućeg, lineranog) ka postdramskom (multimedijalnom,



fragmentarnom) pristupu rada na izvođačkom delu. Metod panpersonifikacije bio je primenjen u pojedinim etapama rada na ovom delu. Pojam uvodi Dušan Sabo u knjizi „Jezik pozorišne režije: metoda paradoksalnih scenskih radnji“, a on se odnosi na „stvaranje likova od svih učesnika i elemenata predstave.“ (Sabo:145-147). To je značilo da su određeni elementi scenskog izraza, u ovom slučaju prostor, kostim, zvuk i video, posmatrani kao likovi za sebe, kao i u odnosu sa drugim likovima, odnosno elementima.

U stvaralačkom procesu korišćena je metodologija procesnog pozorišta (eng. *devising*) koje podrazumeva stvaranje izvedbenog teksta predstave kroz proces, kolektivno stvaralaštvo i dehijerarhizaciju uloga, kao i korišćenje raznovrsnih tehnika i strategija u kreativnom radu kako bi se tema istražila sa što više aspekata.

U svetlu postulata postdramskog pozorišta, cilj multimedijalnog izvođačkog dela „Pesoa“ nije stvaranje iluzije, već omogućavanje uslova za iskustvo neposrednosti i aktuelnosti. Ovakvo pozorište podrazumeva poigravanje sa, ili čak razaranje, pojmova kontinuiteta i jedinstva, te ističe fragmentarnost, takođe karakterističnu za stvaralaštvo Fernanda Pesoe, posebno u „Knjizi nespokoja“, koja je u velikoj meri korišćena kao tekstualni materijal u ovom delu.

Postdramski teatar, rušeći hijerarhiju kreativnog procesa u dramskom pozorištu, teži ka delu koje je višeslojno – u kome svaki scenski element ima svoj glas, omogućavajući autonomiju svakog od medija. Izvođačko delo nastalo na ovaj način, sa autonomnim tokovima koji simultano teku, postavlja i pred gledaoce pitanje izbora – on ili ona sami stvaraju predstavu, birajući između ponuđenih doživljaja i simultanih narativa.

### ***Umetničko istraživački doprinos***

Potičući iz dramskog sistema obrazovanja, glumci i reditelji u radu u postdramskom teatru nailaze na subjektivne (nemogućnost promene mišljenja) i objektivne (nemogućnost komunikacije sa saradnicima) barijere. Ovaj rad pokušava da istraži moguću metodologiju koja može da pomogne u tome da se premosti jaz koji postoji između ova dva dominantna načina mišljenja o pozorištu koja se često tretiraju kao suprotstavljena. Istraživano je da li je moguće iz referentnog okvira dramskog (linearnost, narativ, psihologizacija lika), preko primene koncepta panpersonifikacije, doći do multimedijalnog izraza i fragmentarne strukture postdramskog.

Doprinos ovog rada je u istraživanju faza u radu koje vode ka stvaranju multimedijalnog izvođačkog dela kroz procesno pozorište, kao i provera dometa praktične primene pojma panpersonifikacije kao koraka u premošćavanju shvatanja lika kao karaktera (dramsko) do lika

kao dela multimedijalne sredine (postdramsko). Umetnički cilj rada je formiranje autonomnog izvođačkog dela „Pesoa“, koje je u svojoj biti antihijerarhijsko, multimedijalno i poetsko.

### ***Struktura rada***

Rad se sastoji od uvoda, tri poglavlja, zaključka i priloga.

U poglavlju *Tematski okvir* predstavljene su biografija Fernanda Pesoe i osnovne odrednice njegove poetike i metodološkog pristupa književnom radu, sa posebnim osvrtom na heteronimiju. U drugom delu ovog poglavlja predstavljena je centralna tema i paradoks koji je bio predmet istraživanja u izvođačkom delu „Pesoa“ – *višestruka jedinstvenost*, kao i osvrt na druge važne i povezane teme poput dekonstrukcije i krize subjekta.

Poglavljje *Metodološki okvir*, mapira najvažnije metode, pristupe i strategije korišćene u kreativnom radu na multimedijalnom izvođačkom delu „Pesoa“ – metod multimedijalnosti, metod procesnog pozorišta i metod panpersonifikacije, kao i neke od drugih pristupa poteklih iz postdramskog teatra važnih za nastanak ovog dela – parataksa i simultanost.

Poglavljje *Analiza kreativnog procesa i rezultata rada* opisuje tok praktičnog umetničkog istraživanja i kreativnog procesa u radu na predstavi „Pesoa“, prikazuje rezultate primene metoda panpersonifikacije i izlaže zamisli i namere iza izvedbenog teksta.

U okviru poglavlja *Zaključna razmatranja* sumiraju se rezultati istraživanja i predlažu nova polja daljih promatranja u istraživanim oblastima.

U okviru priloga mogu se pronaći finalni tekst predstave, tehničke specifikacije korišćene audio i video opreme, skice i fotografije nastale tokom procesa kreativnog rada, kao i fotografije sa premijernog izvođenja.

## 2. TEMATSKI OKVIR

U ovom poglavlju predstavljen je tematski okvir izvođačkog dela „Pessoa“ i to kroz osvrt na biografiju i stvaralaštvo autora Fernanda Pesoe, kao i razmatranje korpusa tema i motiva koji su bili istraživani.

Prvi deo poglavlja povezuje izbor detalja iz Pesoine biografije sa njegovom poetikom – izlažući moguće socio-psihološke uticaje na formiranje stvaralačkih principa. Takođe, u ovom poglavlju se predstavlja izbor opštih pojmova i koncepata koji su se u kreativnom radu isticali kao dominantne osobine Pesoine umetničke metodologije značajne za prenošenje u izvođačku formu.

Drugi deo poglavlja ističe najvažnije poetsko-tematske okvire samog izvođačkog dela „Pessoa“ sažete u centralnom paradoksu-temi višestruke jedinstvenosti, kao i poetska razmatranja u odnosu na neke od centralnih tema postmoderne – pre svega pitanja identiteta, subjekta i njegove multiplikacije i dekonstrukcije

Specifičnost rada na predstavi „Pessoa“ bila je u tome da se izvođačko delo nije bavilo predstavljanjem biografije, ili nekog od Pesoinih dela, već prevođenjem odnosno transponovanjem samog načina mišljenja i poetike, odnosno primenom Pesoinog književnog stvaralačkog metoda na scenski jezik. U tom smislu, tematski i metodološki okvir su neraskidivo povezani, a osnovni principi Pesoinog stvaralaštva istovremeno su i principi rada na izvođačkom delu.

### 2.1. Fernando Pessoa – biografija

Izbor iz biografije koji čini ovo poglavlje, mora se uzeti kao samo jedna od interpretacija, deo mozaika, trag diskursa koji čini Fernanda Pesou kao autora. Biografija Fernanda Pesoe, uključuje još bar sedamdesetak razvijenih biografija njegovih heteronima – one su isprepletane i razdvojiti jednu od svih ide uprkos samoj srži ovog autora.

Blisko Pesoinom stvaralačkom metodu, u skladu sa Bartovom (Roland Barthes) teorijom i proglašenjem *smrti autora*, autorstvo, a pogotovo u toj meri radikalno autorstvo poput Pesoinog, definiše se kroz jezik, stil i sam čin pisanja, kroz diskurzivnost, a nikako kroz ličnu biografiju. Uprkos tome, radi šireg konteksta, ovde će biti iznete neke od informacija koje su za autorski tim bile značajne u okviru kreativnog procesa kao inspiracije, izvori informacija i putokazi.

„Da bismo objasnili Pesou i možda neutralisali nemir koji nam prenosi, govorimo o njegovim previranjima i traumama, emocionalnom nedostatku, Edipovom kompleksu, potisnutoj homoseksualnosti. Možda je sve to prisutno, a možda ništa od toga: ali nije stvar u tome i nije važno. Ono što je bitno, kako nam je sam rekao, jeste da je *književnost, kao i svaka umetnost, priznanje da život nije dovoljan.*“ (Tabuki:1)

Fernando Antonio Nogueira Pessoa (Fernando António Nogueira Pessoa, 1888 – 1935) je portugalski pesnik, dramski pisac, prevodilac, filozof, esejista, teoretičar književnosti, astrolog. Njegovo stvaralaštvo je u velikoj meri obeležilo portugalsku, ali i svetsku književnost 20. veka.

Porodica u kojoj je Fernando Pessoa rođen 1888. godine, bila je katolička i građanska. Kršten je u bazilici pored kuće, pa možda zato na nekoliko mesta u pesmama pominje zvona svog rodnog sela, a na jednom mestu, uz njemu svojstvenu paradoksalnost i humor piše – “selo mog rođenja bio je trg Sao Karlos” – ovaj trg jedan je od centralnih trgova Lisabona.

Bio je veoma blizak sa majkom Marijom Madalenom, koja je bila obrazovana žena, govorila je engleski i francuski jezik, svirala klavir, pisala stihove. Njegov otac Žoakim, radio je u Ministarstvu pravde, ali je bio i muzički kritičar, a posebno je voleo operu.

Roditelji su od malena u njemu usadili ljubav prema umetnosti, poeziji i muzici, a zanimljiva je činjenica da su živeli prekoputa pozorišta, možda baš zbog interesovanja njegovog oca za operu.

Važna ličnost u njegovom detinjstvu bila je baka po ocu, Dionizija, koja je u starosti imala “napade ludila” tokom kojih bi bacala i lomila predmete u kući. Danas se pretpostavlja da je bila dementna, ali ove slike ostaće urezane u Pesoino sećanje, kao i osećaj saučesništva – baka mu je jednom rekla: “Bićeš kao ja, jer to je krv, i celog života ćeš imati mene kao saveznika, jer život je ludilo, a ti ćeš znati kako da to ludilo živiš.” (Tabucchi, 1999: 94) Moguće je da je ovaj odnos kasnije uticao na Pesoinu odluku i hrabrost da se upusti u eksperiment stvaranja više verzija sebe, bez straha od ludila koje mu je već bilo poznato.

Kada je Fernando imao četiri godine, rodio se njegov brat Žorž. Nastupa traumatičan period – njegov otac umire od tuberkuloze pola godine kasnije. Fernando, majka i brat preselili su se u manju kuću. Nažalost i mlađi brat je preminuo ne napunivši godinu dana. Susret sa smrću u ranom detinjstvu je veliko emotivno iskustvo koje je zasigurno odredilo i prolaznost i smrt kao

neke od glavnih tema kojima će se baviti. Ovaj događaj doveo je do razvoja njegovog života u novom smeru i iz praktičnih razloga.

Naime, ubrzo nakon toga, njegova majka upoznala je vojnog činovnika po imenu Žoao Migel Roza, sa kojim je stupila u brak. Kako je Roza dobio nameštenje konzula u Durbanu (Južna Afrika), Pesoina majka se premišljala da li da sina povede na venčanje i u prvu posetu. Prema nekim biografima, Fernando je želeo da ide sa njom i tada je napisao svoju prvu pesmu:

*Evo me u Portugalu,  
zemlji gde sam rođen,  
iako je vrlo volim,  
tebe volim više.*

Pesoa se, sa majkom i ujakom, preselio u Južnu Afriku, gde je živeo do svoje 17. godine. Durban je tada bio britanska kolonija, a većina stanovništva dolazila je iz Evrope. Pohađao je katoličku školu koju su vodile francuske i irske kaluđerice. Zatim je išao u srednju školu u Durbanu, koja je bila veoma cenjena. Bio je odličan učenik i stekao je humanističko i klasicističko obrazovanje, a tokom školovanja je razvio interesovanja za književnost, filozofiju i istoriju.

Možda najvažniji uticaj školovanja u Durbanu na Pesoino dalje stvaralaštvo jeste poznavanje jezika. Pesoa je odlično govorio i poznao engleski jezik, koji će postati prvi jezik na kome će se književno izražavati. Logika engleskog jezika prisutna je i u njegovoj kasnijoj prozi i poeziji. Odrastanje u bilingvalnom ili čak multilingvalnom okruženju omogućilo mu je da razvije specifičan pristup jeziku, kao i da piše na engleskom podjednako dobro kao i na portugalskom. Sva njegova rana književna dela, do 1902-1903 pisana su na engleskom jeziku, kome se i kasnije često vraćao, kada bi osetio da tako može da bolje izrazi ono što želi.

Završio je srednju školu ranije, pa je godinu dana (1901-1902) proveo u Portugalu. Nakon toga pohađao je kratko trgovačku školu, ali je sanjao da upiše akademiju umetnosti i ode u Englesku. Međutim, iako je imao najbolje ocene u svom razredu, nisu ga primili na univerzitet zbog jedne godine koju je proveo van škole. Tako su se njegovi snovi i planovi da bude veliki engleski pisac odjednom srušili. Posvetio se portugalskom.

Zanimljivo je da, iako je dugo živeo u Africi – skoro 11 godina, celo svoje detinjstvo, veoma je retko pominje u svojim delima. Dve godine pred smrt, Pesoa je na radiju čuo pesmu *Un soir a Lima* koju je njegova majka često svirala u Durbanu. To je izazvalo lavinu sećanja i Pesoa je

napisao nekoliko pesama o svom afričkom domu i detinjstvu. Motiv klavira i sviranja takođe je veoma prisutan u njegovim pesmama i prozi, a vezuje ga za sećanje, nostalgiju, prolaznost: “(...) ja sam te dirke na kojima se nižu skale, o, užasni, lični klaviru zvuka moga sećanja. I uvek, baš uvek, kao da se jedan deo mog uma otcepio od mene, odjekuju, odjekuju, odjekuju skale (...)“ (Pessoa, 2017:462)

1905. preselio se u Lisabon gde je živeo sa tetkom i rođacima. Politička situacija u Portugalu je bila veoma loša, siromaštvo je bilo u porastu, a društvena napetost velika. To su bile poslednje godine monarhije i vreme promena je bilo na vidiku. Pojavljuju se republikanske i antiklerikalne ideje. Pessoa nije bio politički aktivan kada je došao u Lisabon, ali brzo će se zainteresovati za ideje republikanaca, verujući da je revolucija neophodna. 1908. kralj je ubijen, a 1910. došlo je do revolucije i monarhija je ukinuta. Pessoa, koji je u načelu podržavao republikanski pokret, nije odobravao nasilje koje je upotrebljeno – to ga je veoma razočaralo i povukao se iz političkog života. I u svojim delima, retko se bavio političkim događajima, njegova interesovanja bila su više u sferi filozofskog, metafizičkog i poetskog.

Pohađao je umetničku akademiju u Lisabonu, koju nije završio jer mu nije odgovarao način školovanja – bio je nezadovoljan pristupom profesora. U ovom periodu, Pessoa mnogo vremena provodi u biblioteci, sistematski čitajući filozofske knjige i tekstove, mnogo više nego prozu ili poeziju. Tada se pojavljuje njegova večito prisutna težnja za metafizikom. U periodu adolescencije i prilagođavanja na novu sredinu, Pessoa u filozofiji traži odgovor na metafizička pitanja. Već tada se razvija još jedna od najvažnijih odlika njegovog stvaralaštva – stalna autorefleksivnost. Iako je bio zanesen idejama koje je upoznao, stalno je održavao distancu sa koje je posmatrao sebe. U svoj dnevnik upisuje “moram da čitam više poezije kako bih izbrisao uticaj ili se suprotstavio ovom filozofskom čitanju”. Njegov pristup filozofiji nije akademski, već poetski, on postaje filozofski pesnik. Otkriva interesovanje za vezu između misli i poezije, što će kasnije nazvati svojim *dramskim instinktom*. Gotovo sva njegova kasnija dela odlikuju se dijalogom između misli i poezije, kao i transformacijom jednog u drugo.

1909. godine počinje da živi sam, dobivši nasledstvo od bake Dionizije. Odlučuje da sa tim novcem osnuje sopstvenu izdavačku kuću – kupuje neophodne mašine i osniva „Ibis tipografiju“. Inače, Ibis je egipatska sveta ptica koja za Pesou označava vezu sa magijom, ali i vezu sa pisanjem – ona je simbol boga Tota koji je pisac bogova i ovaj motiv se pojavljuje u

njegovoj poeziji i prepisci. U okviru sopstvene izdavačke kuće, želeo je da objavljuje svoje tekstove, ne zaviseći ni od koga. Nažalost, ovaj poduhvat pretvorice se u jedan od nekoliko neuspešnih poslovnih poduhvata u njegovom životu. „Ibis tipografija“ nikada nije proradila kako treba i brzo je zatvorena.

Pessoa je govorio engleski i francuski jezik što je bila retkost u Lisabonu, pa je tako počeo da radi kao strani dopisnik u nekoliko međunarodnih kompanija. 1908. piše “plan života” – računa u koliko kancelarija mora da radi da bi zaradio dovoljno novca i da bi onda mogao da se posveti pisanju. Ovo je još jedna važna odlika Pesoinog metoda, on se prepušta poeziji, snu, mističnom, ali sve vreme zadržava praktičan pogled na stvari. Iako potiče iz građanskog sloja, nije zaštićen od susreta sa svakodnevnim, uobičajenim životom i ljudima.

Narednih 20 godina, radio je za mnogobrojne kancelarije u Lisabonu, što mu je pružilo uvid u činovnički život koji će Bernardo Soares tako precizno opisati u “Knjizi nespokoja”.

Iako je često kuburio sa novcem, uvek je izgledao elegantno. Njegova odeća bila je nalik na uniformu *Everyman*-a sa početka 20. veka – odelo, košulja, šešir, prepoznatljivi brkovi i okrugle naočare. Zanimljivo je i da reč “pessoa” na portugalskom znači ličnost, osoba (neki od biografa smatraju da je neko iz porodice preuzeo to karakteristično prezime zbog mogućeg arapskog ili jevrejskog porekla). Pessoa je na osnovu spoljašnjeg izgleda delovao kao *Everyman*, a u pisanju je zaista i pokušao da bude *every man* (*svaki čovek*).

Retko je putovao, skoro da nije napuštao Lisabon, što objašnjava izuzetno prisustvo ovog grada u svim njegovim delima. Poznavao je i razumeo Lisabon, a njegova mašta bila je toliko snažna da je uspevala da ispuni prostor koji bi nastao usled povremenog osećanja monotonije i skučenosti. Pessoa je svoj trag ostavio u barovima Lisabona, gde se sastajao sa drugim umetnicima modernistima. Često je pio ili, kako je zapisao na jednoj sopstvenoj fotografiji na kojoj pije za šankom napisao, bivao uhvaćen *in flagrante delicto*.

Od detinjstva stidljiv i povučen, nije imao mnogo prijatelja, ali postoji nekoliko značajnih ljudi koji su obeležili njegov život – Mario de Sa-Karneiro (Mário de Sá-Carneiro), Ofelija Keiroš (Ophelia Queiroz) i Alister Krouli (Aleister Crowley).

Osećanje pripadnosti nacionalnoj pesničkoj sceni, Pessoa stiće kroz prijateljstvo sa pesnikom Mariom de Sa-Karneirom. Upoznali su se 1912. i njihovo prijateljstvo trajalo je dugo,

intenzivno su se dopisivali i zajedno započeli nekoliko modernističkih projekata. Njih dvojica imali su isti pogled na svet – misija njih kao pesnika bila je da dovedu Portugal na nivo drugih evropskih zemalja. U tu svrhu osnivaju časopis “Orfej” koji je okupio portugalske moderniste. Objavljena su dva izdanja 1915. i 1916. Sa-Karneiro je imao veliki uticaj na Pesou, dok je živeo u Parizu govorio mu je o avangardi koja ga je inspirisala. Sa-Karneiro se divio Pesoinoj sposobnosti da bude neko drugi. 1916. na dan svog samoubistva, Sa-Karneiro se sa Pesoom oprostio rečima – *jedno dugačko zbogom od tvog jadnog Sa-Karneira*. Osećanje pripadnosti pesničkoj sceni, modernizmu, kao i razvoj ambicija za objavljivanje dela bili su rezultat ovog odnosa. Prisustvo teme i motiva samoubistva takođe će obeležiti neka njegova dela, pa i delove „Knjige nespokoja“.

Ljubavni život Fernanda Pesoe uključivao je, koliko je poznato, samo jednu ženu – Ofeliju Keiroš. Radili su zajedno u jednoj od trgovačkih kompanija, bila je iz građanske porodice, pametna i zabavna. Ofelija je bila jedina žena prema kojoj je Pesoa pokazao romantična osećanja. Njihova korespondencija trajala je godinama, ali intenzivno u dve etape po nekoliko meseci –1920. i 1929. Ofelija je prihvatila igru heteronima – Alvaro de Kampuš joj je pisao i ona je odgovarala. U pismu u kome se od nje oprašta, Pesoa navodi književnost kao najveću ljubav i preokupaciju kojoj će posvetiti život. Neki od Pesoinih biografa doveli su u pitanje njegovo seksualno opredeljenje, pronalazeći insinuacije koje se odnose na homoseksualnost. Da li upravo zbog autocenzure ili iz spontane zainteresovanosti za metafizičko, u njegovom radu primetna je i sputana telesnost i gotovo odsustvo seksualnosti i drugih tema vezanih za romantične odnose. Nekoliko poslednjih izdanja biografija, pogotovo obimno delo specijaliste za Pesou Ričarda Zenita (Richard Zenith) iz 2021. iznosi značajna promatranja o njegovoj uključenosti u tokove kvir kulture početkom 20.veka u Portugalu.

Iskrena zainteresovanost za astrologiju i okultno bila je prisutna u Pesoinom životu. Mnogi od njegovih heteronima imali su i sopstvene natalne karte. Zanimljiv odnos imao je i sa Alisterom Kroulijem, čuvenim okultistom. Pesoa se zainteresovao za Kroulijevo pisanje pa ga je kontaktirao, došlo je do korespondencije i sreli su se 1930. Pesoina zainteresovanost za okultno dovela ga je u ovaj neobičan odnos, a moguće je da je i učestvovao u nekom od Kroulijevih okultnih rituala. Postoji legenda po kojoj je Pesoa pomogao Krouliju da inscenira sopstvenu smrt – pad sa stene na obali okeana u Portugalu – kako bi prevario javnost.



Tokom Pesoinog života, objavljeno je 12 njegovih tekstova u časopisima i samo jedna knjiga – “Poruka” („Mensagem“, 1934). Najveći deo njegovog dela je ostao neobjavljen i pronađen je posle njegove smrti u škrinji u sobi u kojoj je živeo.

Pesoa je preminuo 30.11.1935. od akutnog pankreatitisa, verovatno prouzrokovanog upotrebom alkohola. Poslednja rečenica koju je pred smrt zapisao, na engleskom jeziku bila je “I know not what tomorrow will bring.“ („Ne znam šta će sutra doneti.“)

## **2.2. Poetski okvir – stvaralački metod Fernanda Pesoe**

Pesoin veoma kompleksan stvaralački metod karakteriše upotreba velikog broja heteronima, stalna autorefleksija i introspekcija, kao i metafizička razmatranja, ali i humor i okultizam. Neke od centralnih petlji njegovog stvaralaštva su pitanje krize subjekta, razgradnje i izgradnje identiteta, dihotomija misli i osećanja, egzistencijalna pitanja usamljenosti i prolaznosti, ali i razvijena maštovitost kao prostor slobode.

Fernando Pesoa daje impresivan pogled na svest čoveka dvadesetog veka, onog na granici moderne i postmoderne čije su teme kriza subjekta, promena od jednostrukosti ka višestrukosti individue. Istraživao je i ostavio brojne zapise o filozofiji, posebno o starogrčkim misliocima, istoriji, prosvetiteljstvu, teoriji evolucije, simbolizmu, nemačkom romantizmu, astrologiji, ezoteriji i drugim temama – njegova interesovanja bila su veoma široka. U svemu što je radio, pokušavao je da obuhvati ceo svet i sve njegove varijacije.

Njegova ogromna književna zaostavština od preko 25.000 odlomaka, fragmenata ili završenih dela još uvek nije u potpunosti istražena, a neka dela se tek sada objavljuju u uređivanim izdanjima.

U ovom poglavlju biće predstavljeni oni pojmovi i principi koji će biti okosnice scenskog jezika i pristupa u radu na multimedijalnom izvođačkom delu „Pesoa“.

### **2.2.1. Heteronimija**

„Zatim, dok prolazim pored kuća, vila, koliba, u sebi proživljavam sve živote ljudi koji u njima borave. Proživljavam sve te intimne živote u isti mah. Ja sam otac, majka, deca, rođaci, sluškinja i sluškinjin rođak, u isto vreme i svi zajedno, zahvaljujući posebnoj tehnici koju sam razvio kako bih istovremeno mogao da doživim različita osećanja, da istovremeno – i to kako

spolja, dok ih posmatram, tako i iznutra, dok ih osećam – proživim živote više ljudi.“ (Pessoa, 2017: 232)

Pessoa tvrdi da je njegov određujući stvaralački metod – heteronimija, koren imao još u detinjstvu. Razvoj ovog metoda započeo je sa pojavom *viteza koji odbija* – Ševalije de Pa (*Chevalier de Pas*, od konstrukcije za negaciju u francuskom jeziku – *ne ... pas*), a nastavlja se sa preko 70 (prema nekim autorima čak i preko 90) drugih heteronima i poluheteronima, kako ih sam Pessoa naziva, ustanovljujući ovaj književni koncept. Heteronimi nisu isto što i pseudonimi, i Pessoa izričito odbija da ih tako naziva. Heteronimi nisu puka lažna imena, već prave ličnosti, autori za sebe koji imaju razvijene biografije i književne stilove, a čak i međusobne odnose.

U nekoj meri sličan, ali ne do ove mere razgranat princip pseudonima primenjivao je Seren Kjerkegor (Søren Kierkegaard) tokom 19.veka u svojim književnim i filozofskim delima, ali nema postojećih informacija da je Pessoa ikada čitao Kjerkegora, mada neki autori ističu i postojanje zajedničkih tema interesovanja između ova dva autora.

Heteronimi su veoma raznoliki, među njima su Marija Hoze – grbava devojka i autorka ljubavnog pisma, Rafael Baldaja – astrolog i filozof, Faustino Antuneš – psihijatar koji se brine za Pesoino zdravlje, Karl P. Efield – svetski putnik koji je radio u rudnicima zlata u Australiji i pisao putopise, kao i mnogi drugi. Ipak, izdvajaju se tri centralna i u potpunosti razvijena heteronima – Alberto Kaeiro (Alberto Caeiro), Rikardo Reiš (Ricardo Reis), Alvaro de Kampuš (Álvaro de Campos), kao i jedan poluheteronim, kako ga sam Pessoa naziva – Bernardo Soareš (Bernardo Soares). Može se reći da svaki od njih predstavlja jedan aspekt Pesoine estetike, njegovog poetsko – filozofskog projekta, iako njihovo poreklo nije bilo uvek racionalno i unapred konceptualizovano. U pismu napisanom 13. januara 1935., Pessoa govori o nastanku heteronima:

“(...) bio je 8.mart 1914 – otišao sam do visokog ormara s fiokama, uzeo list hartije i stoječki počeo da pišem, kao što radim kad god mogu. I sastavio sam trideset i nešto pesama iz jednog pokušaja, u nekoj vrsti ekstaze koju ne umem da opišem. Bio je to trijumfalan dan u mom životu i takav više neću imati. Počeo sam od naslova „Čuvar stada“. Potom je u meni usledila pojava nekog koga sam istog časa nazvao Alberto Kaeiro. (...)” (Pessoa, 2013:167)

Kaeiro je učitelj, a tu su i njegova dva učenika, potpuno različita, jedan je klasicista – Reiš, a drugi modernista – Kampuš. Reiš je u filozofskom smislu stoik, a Kampuš je ničeanski određen, on se bori protiv predrasuda svog vremena. Na širem planu, oni se mogu tumačiti kao simboli borbe između racionalnosti i instinkta, misli i osećanja. Za učitelja Kaeira Pessoa kaže da “se vraća korenima, početku”. Predstavlja paganizam, “primitivnu formu grčkog načina filozofiranja kroz poeziju”.

“Svu silovitost svoje dramske depersonalizacije uložio sam u Kaeira; svu svoju mentalnu disciplinu, zaogrnutu u sopstvenu osobenu melodičnost, u Rikarda Reiša; a u Alvara de Kampuša uložio sam sve emocije kojih sam se odrekao i koje nisam oživeo.” (Pessoa, 2013:164)

U slučaju učitelja Alberta Kaeira – njegova je tema povratak prirodi, paganizam, on tvrdi „sunce je sunce“ i prihvata stvarnost takvom kakva jeste, pronalazi poetsko u samom činu posmatranja. On je „bard jednostavnosti koga su Kampuš, Reiš i sam Pessoa citirali kao velikog učitelja poezije“. (Morris, 2022, para 3.)

Alvaro de Kampuš bio je futurista, biseksualac i nosio je monokl. On stvara ode posvećene Voltu Vitmanu, i čuvenu veliku Pomorsku odu, ali i savremenu poeziju, koja inkorporira atmosferu i zvuke grada, ima sklonosti ka promišljanju budućnosti, ali u njegovoj poeziji ima i najviše autorefleksije i introspekcije kao i opisa osećanja.

Kada govorimo o Rikardu Reišu, ako bismo pojednostavili shvatanje njegovog stvaralaštva i istakli najznačajnije osobine – on piše kratke, klasicističke, apstraktne, geometrijske pesme, teme su često filozofske i metafizičke. On je monarhista, klasicista i kako sebe opisuje neopaganista. (Morris, 2022, para 3.)

Između ovih heteronima postoji i interakcija, oni učestvuju u književnim raspravama koje opisuje sam Fernando Pessoa (ortonim, kako sebe naziva) i razmenjuju pisma. Svako od njih ima razvijenu biografiju, pa čak i natalnu kartu, kao i druge osobine – fizički izgled, istoriju, ciljeve i želje.

Pesoini heteronimi, svaki za sebe, predstavljaju skup stavova, ideja i osećanja obeleženih jedinstvenim pogledom na svet. Zavisno od perspektive, stanovišta sa koga se posmatra svet, sa koga Pessoa, i mi čitaoci posmatramo svet vođeni njegovim izrazom, nastaje i menja se diskurs, stil pisanja, sintaksa, metrika, tematika, rečnik, nekada čak i jezik u doslovnom smislu – Aleksandar Srć (Alexander Search) pisao je na engleskom jeziku, dok su ostali pisali na portugalskom.

Postavlja se pitanje šta je starije – stil i izraz ili zamisao heteronima i njihove biografije, i u tom smislu gde je poreklo ovog metoda. Čini se da ni tu nema jednostavnog odgovora. Ponekad je lik koji bi Pessoa primetio u svojoj okolini ili u samom sebi dobijao glas i govorio iz svoje jedinstvene perspektive, dok bi u drugom slučaju, same reči i stil formirali ličnost koja je kasnije nastavljala svoj kreativni život kao heteronim. Da li autori – heteronimi stvaraju diskurs ili i sami nastaju iz diskursa? Pitanja porekla diskursa o kojima su pisali Mišel Fuko (Michael Foucault) u delu „Šta je autor?“, Rolan Bart u delu „Smrt autora“, Delez i Gatari (Gilles Deleuze & Félix Guattari) kroz svoj rad, kao i drugi poststrukturalisti, Pessoa je istraživao već na samom početku 20. veka.

“Kako pišem u ime ove trojice? Kaeira, iz čistog i neočekivanog nadahnuća, a da i ne zna ili čak podozreva da nameravam da pišem u njegovo ime. Rikarda Reiša, posle jedne kratke meditacije koja je iznenada poprimila konkretan oblik u vidu jedne ode. Kampuša, kad osetim iznenadan nagon za pisanjem, a ne znam šta. (Moj poluheteronim Bernardo Soareš, koji na sijaset načina podseća na Alvara de Kampuša, uvek se pojavljuje kad sam sanjiv ili dremljiv, tako da su moje odlike inhibicije i logičkog rasuđivanja privremeno obustavljene (...).” (Pessoa, 2013:171)

Bernardo Soareš, autor „Knjige nespokoja“, prema Pesoi bio je poluheteronim, jer su njihove biografije veoma slične, ima svoj identitet, ali je u velikoj meri preklapljen sa Pesoinim stavovima, utiscima i osećanjima. Obojica su bili kancelarijski službenici, kao i povučene neženje, živeli su u centru Lisabona i stvarali velike količine književnih radova u svojoj usamljenosti. “Knjiga nespokoja” je skup dnevnčkih zapisa Bernarda Soareša i sadrži misli, opise osećanja i maštanja koja se mogu pripisati i samom Fernandu Pesoi, ali napisane delimično konzervativnim, melanholičnim stilom. Nakon dugog procesa istraživanja raznorodnih tekstova Fernanda Pesoe, „Knjiga nespokoja“ je u poslednjoj fazi stvaranja bila u najvećoj meri predmet scenskog istraživanja u izvođačkom delu „Pessoa“ i o njoj će više reči biti u narednom poglavlju o tematskom određenju dela.

Pessoa kao pesnik govori i piše o heteronimima, ali oni stvaraju sami za sebe, on kaže “Nijedan nisam ja, ali ja sam njihov skup.” (Molder, 2021: 228)

### 2.2.2. Mnogostrukost pogleda

“Zadatak svakog savremenog pesnika jeste da se širi, usložnjava, intelektualizuje sopstvenu senzibilnost, da što je potpunije moguće postane *resonateur* svih sila univerzuma, života i duha. Na palati njegovog nadahnuća prozori treba da su otvoreni na sva četiri zida, bilo da gledaju na Sever misticizma, Istok jednostavnosti, Zapad dekadencije ili Jug uvek cvatućeg života.” (Pesoa, 2013:326)

U 20. veku akcenat sa prikazanog prelazi na sam pogled – perspektivu iz koje se posmatra i komunicira. Kod Pesoe je ovaj princip razvijen do krajnjih granica – veliki broj mogućih pogleda otelotvoren je kroz različite heteronime, dok je introspekcija stalno prisutna. Nikad sklon jasnom određivanju sebe i svojih stavova, Pesoa se uvek zadržavao u onom graničnom prostoru, prostoru liminalnog, u kome su sve mogućnosti otvorene. Njegov pogled obuhvata i kontradiktorne pozicije, nikada nije fiksiran, već nasuprot, konstantno preispitivan.

Princip multiplikacije je u njegovom delu, osim na subjekat i autorske pozicije, primenjen i na tretman vremena. Pesoa ume da “proširi” vreme, tako da snažnim fokusom na jedan trenutak otkrije sve simultane poglede koji se u tom jednom trenutku ukrštaju. Opisujući osećanja i događaje detaljno, iz svih perspektiva, on otkriva slojevitost realnosti.

Biti “mnogostruk kao svemir” i kretati se kroz sve moguće realnosti – to je njegova želja. Kroz pesme i prozu, Pesoa istražuje i dodiruje i pitanje multiverzuma. Spoznati i osetiti sve nivoe ljudskog života, sve paralelne realnosti koje sapostoje u istom trenutku – to je njegov cilj.

Ovakva raznovrsnost u temama i izrazu čini klasifikaciju arhive Fernanda Pesoe veoma kompleksnim zadatkom, pogotovo imajući u vidu da njegov opus čini preko 25.000 zapisa. Među zapisima koji su pronađeni u njegovoj sobi, na istoj stranici nalazile bi se recimo crtice o njegovim razmišljanjima o nekoj političkoj temi, u uglu stranice bila bi kratka oda Rikarda Reiša, a u drugom uglu delić pesme Alberta Kaeira ili nekog od manje poznatih heteronima. Mnoštvo različitih informacija bilo bi simultano prisutno i na papiru, ali i u njegovoj autorskoj svesti.

Velika količina nesređenog materijala je izazov za priređivače njegovih dela. Možda je to bila i konačna autorska odluka – Pesoa je želeo da ostavi čitaocima mogućnost da stvore svog Pesou, nije želeo da postoji kao jedan, okamenjen, jasan, već da nastavi da se multiplicira i nakon smrti.

Tokom stvaranja izvođačkog dela „Pessoa“ ova mnogostrukost zadržana je upravo kroz simultano postojanje autonomnih medijskih linija, kao i kroz pozicioniranje publike u prostoru, omogućavajući što više različitih pogleda gledaocima.

### 2.2.3. Autorefleksivnost

„Ova knjiga samo je jedno stanje duše, proučeno sa svih strana, pređeno s kraja na kraj.“ (Pessoa, 2017:109)

Autorefleksivnost i introspekcija istovremeno su i teme i metod Pesoinog stvaralaštva. Autorefleksivnost je u najširem smislu metod koji može obuhvatiti njegove druge kreativne strategije poput heteronimije. Jedno od mogućih tumačenja je da i sami heteronimi nastaju iz autorefleksivnosti, iz potrebe da autor razume sebe, da razume *svakog sebe*, a tako i ceo svet.

„Zato u potpunosti poznajem sebe, a budući da u potpunosti poznajem sebe, u potpunosti poznajem i čitavo čovečanstvo.“ (Pessoa, 2017:132)

Pitanje identiteta i njegove reprezentacije jedno je od najznačajnijih pitanja modernizma, kao i postmodernizma. Pessoa preispituje svoju subjektivnost, ili je bolje reći sve svoje subjektivnosti. Kako piše Ričard Zenit postoji Pessoa osoba i Pessoa heteronim, dakle, prisutan je autor u okviru autora koji sam sebe posmatra. Ova fluidnost subjekta i identiteta, fragmentarnost slike o sebi i svetu – sve su to odlike postmodernizma čiji je Pessoa vesnik. U njegovom stvaralaštvu upravo pogled i perspektiva zamenjuju stabilni subjekat, a pogled je kod Pesoe vrlo često introspekcija, usmeravanje pogleda ka sebi, uz stalne promene ugla gledanja i osciliranje između pogleda napolje i pogleda unutra.

Pessoa je posmatrač raznih verzija sebe. Jedan od čestih, a vrlo verovatno i najčešći motiv u njegovoj poeziji i prozi je motiv prozora. Pesoin prozor podseća na čuveni Magritov (René Magritte) prozor sa slike – autor je istovremeno u slici i van nje, subjekat je i objekat, Pessoa posmatrač je uvek prisutan.

„(...) A onaj ko u meni to shvata nalazi se iza mene, kao da se naslanja na mene naslonjenog na prozor, i preko mojih ramena, ili možda glave, očima prisnijim od mojih posmatra kišu koja lagano pada, već pomalo u talasima, pretvarajući u filigran pramenove tamnog, vlažnog vazduha.“ (Pessoa, 2017:319)

Međutim, uvek zadržavajući mnogostrukost pogleda, Pessoa i u ovom pogledu održava ambivalenciju. Kao što je siguran da sasvim poznaje sebe, tako je istovremeno i siguran da nikada zaista neće moći sebe da vidi spolja, ili rečima Bernarda Soareša:

“Nikad mi nije pošlo za rukom da sebe vidim spolja. Nema tog ogledala koje će nam pokazati kako izgledamo spolja, jer nas nijedno ogledalo ne može izvući iz nas samih. Potrebna je druga duša, drugi način gledanja i razmišljanja. Kad bih bio glumac projektovan na filmsko platno, ili bih na ploče snimio svoj glas, siguran sam da bih ostao jednako neupućen u to kakav sam sa one druge strane, jer, sviđalo se meni ili ne, i bez obzira na to šta ostavim urezano na snimku, zauvek ostajem ovde unutra, na visokim zidinama okruženom imanju sopstvene svesti o sebi.” (Pessoa, 2017:303)

U kontekstu autorske autorefleksije i književnog pristupa, Pessoa i sam često i detaljno piše o svom metodu, on je sopstveni kritičar i teoretičar svog dela. I u ovom pogledu, ponovo je prisutno raslojavanje, autor se izdiže na još jedan metanivo, u kome sam analizira sopstveni kompleksan stvaralački metod. Pessoa (pogotovo poluheteronim Bernardo Soareš) često piše o pisanju, sam čin pisanja postaje tema dela, a pozicija autora preispituje se iznutra, iz samog diskursa.

U kontekstu stvaralačkih pristupa, pojam autorefleksije se može definisati: „a) postavljanjem procesa produkcije rada na mjesto djela, čin produkcije djela se redefiniše u samo djelo i (b) završeni rad (slika, tekst) formalno specificira stupnjeve i korake realizacije djela, a pojavnost rada se ukazuje kao: (1) trag procesa iz koga se proces može konceptualno rekonstruirati i (2) specifikacija procesa, tj. rad specificira i na drugostupanjskoj razini eksplicira karakter i prirodu procesa nastanka djela.“ (Šuvaković: 85)

Ova vrsta autorefleksivnog pristupa – postavljanje procesa rada na mesto dela, delo kao trag procesa – preuzeta iz Pesoine metodologije transponovana je u scenski jezik tokom nastanka izvođačkog dela „Pessoa“, o čemu će više biti reči u poglavlju 4.3.3. *Dramaturgija izvedbe*.

„Pretpostavka da nije bitno djelo ili konačni rezultat nego egzistencijalni čin, iskustvo i svijest, temelji se na stavu da je umjetnost istraživanje, način života ili igra, a djelo samo jedno od pomoćnih sredstava istraživanja, življenja ili igre. Karakteristična je pozicija da problem, inspiraciju i zadatak treba egzistencijalno prevladati, a ne preobraziti u proizvod. U tom smislu je G. C. Argan ukazao na razvoj moderne umjetnosti u smjeru istraživanja. Prema Arganu rezultat ne mora biti dostignut ili možda nije vrijedan spomena ili je prevladan u času kada se

smatra da je dostignut, tj. proces se verificira kao model mišljenja, rada, ili ponašanja.“ (Šuvaković:85)

S obzirom na to da Pessoa gotovo ništa od svojih dela nije objavio za života, Pesoine pesme, drame i velika “knjiga” kako je nazivao neuređene odlomke Knjige nespokoja, ostali su baš to – trag procesa, istraživanje, način života.

#### **2.2.4. Dramski pesnik**

“U suštini – iza nehote maske pesnika, logičnog mislioca i tako dalje – ja sam dramatičar. Moja spontana težnja ka depersonalizaciji, koju sam u svom pismu pomenuo kao objašnjenje za postojanje mojih heteronima, prirodno dovodi do ove definicije. (...) Ja neprestano menjam ličnosti, neprestano uvećavam svoju sposobnost da stvaram nove ličnosti, nove oblike mog tobožnjeg razumevanja sveta, ili preciznije toga da svet može da se razume.”(Pessoa, 2013:176)

Ovaj opis ističe gotovo glumačku esenciju Pesoine ličnosti. On stalno “igra” različite likove, iz njih misli, oseća, piše. Istovremena depersonalizacija i multiplikacija sebe kroz maštu, to su osnove njegovog rada. Čini se da Pessoa stvara koristeći glumačke tehnike – stvara likove, otelotvorujući u sebi specifičan pogled na svet, a onda iz te perspektive (koja skoro uvek podrazumeva i osećanja i misli i fizikus lika) on gotovo automatski piše. Napisano u naletu inspiracije, Pessoa kasnije revidira i popravlja, svestan forme ka kojoj teži.

Mnogo je toga dramskog u njegovom pristupu – može se reći da je svaki heteronim dramski lik, njegovo sveukupno delo monolog, a da svih 72 (ili više) heteronima zajedno čine jednu širu priču, dramu u kojoj sudeluju, susreću se, utiču jedan na drugog, žive, pa čak i umiru.

O sistemu heteronimije, i sam Pessoa kaže da je to drama podeljena na ljude umesto na činove.

“Sve što znam jeste da autor ovih redova (nisam siguran da li i ovih knjiga) nikad nije imao samo jednu ličnost i nikad nije razmišljao, to jest osećao, ni na koji drugačiji način osim na dramski – što će reći, kroz izmišljene osobe, ili ličnosti, koje su daleko sposobnije od njega da osete ono što treba osetiti.” (Pessoa, 2013:56)

Kroz ovakav pristup Pessoa nalazi mogućnost da oseti sve ono što nije proživeo, da ispita svoje granice, da ide dalje od svog iskustva. Koristeći maštu, jezik i fleksibilnost da zauzima različite pozicije i poglede na svet, Pessoa živi sve moguće živote.



Opisani pristup u nekim detaljima podseća na osnovne postulate psihodramske tehnike, a koja je bila jedna od inspiracija za stvaralačke vežbe u toku kreativnog procesa rada. Psihodrama je grupni akcioni psihoterapijski metod koji se oslanja na teoriju, filozofiju i metodologiju Jakoba Levi Morena (Jacob Levy Moreno), nastala je u Beču 1921. U psihodrami, ljudsko biće se shvata kao nosilac velikog broja različitih uloga (subjektivnih i objektivnih) između kojih se opredeljuje na fleksibilan način. Ovaj metod, osim u terapijske svrhe, može se koristiti i kao kreativna tehnika u radu sa glumcima, što čine autori poput Tomija Janežiča, Borisa Liješevića i drugih. Elementi ove tehnike bili su korišćeni i u radu na predstavi „Pessoa“. Sledeći odlomak, koji je Pessoa napisao 1932., gotovo da opisuje postulate teorije psihodrame:

“Svako od nas predstavlja nekolicinu, skupinu, mnoštvo samoga sebe. Zato onaj ko prezire svoju okolinu, nije isti onaj koji joj se raduje ili od nje pati. U prostranoj koloniji našeg bića ima sasvim različitih ljudi, koji na razne načine misle i osećaju. U ovom istom trenu dok ovo pišem, u zasluženom predahu od posla koga danas i nema mnogo, ja sam onaj koji pažljivo zapisuje ovih nekoliko upečatljivih reči, ja sam onaj koji je srećan što trenutno ne mora da radi, ja sam onaj koji posmatra nebo tamo napolju, koje se odavde ne može videti, ja sam onaj koji o svemu ovome razmišlja, ja sam onaj koji još pomalo hladnim rukama zadovoljno opipava svoje telo. I čitav ovaj moj svet pun ljudi koji su jedni drugima stranci, poput raznovrsnog ali gustog mnoštva baca jednu jedinstvenu senku – senku ovog tela koje mirno stoji i piše, pognuto nad visoki sto kolege Boržesa gde sam došao da potražim upijač koji sam mu pozajmio.” (Pessoa, 2017:532)

Principi multiplikacije i simultanosti koji se opisuju u ovom odlomku, biće deo kreativnih strategija u radu na multimedijalnom izvođačkom delu „Pessoa“.

### **2.2.5. Pravci i uticaji – od romantizma do postmoderne**

Za Pesou se može reći da je “u isti mah najromantičniji i najpostmoderniji pesnik u svom razdoblju”. (Pessoa, 2013: 393) U njegovom stvaralaštvu prisutni su elementi modernizma – pre svega, individualizam i eksperiment, kao i postmodernizma – pluralizam, kriza subjekta, dekonstrukcija, otvorenost umetničkog dela i teorije interpretacije, ali i odjeci romantizma – ekspresija lirskog subjekta, opsednutost snovima i sanjanjem. U radu na izvođačkom delu „Pessoa“ biće istaknute veze između postmodernističkih odlika Pesoinog rada i postdramskog teatra, a koje se u najvećoj meri odnose na strategije diskontinuiteta i fragmentarnosti.

„Duh vremena tokom Pesoinog života bio je obeležen velikim promenama i dezintegracijom, krajevima carstava i počecima novih sistema u umetnosti, arhitekturi, politici, filozofiji i nauci. Od Rusije do Meksika, Lav Trocki je proglašavao stalnu revoluciju pozivajući na međunarodni revolucionarni politički ustanak; u Bernu, Cirihu, Pragu i Berlinu, Albert Ajnštajn pisao je revolucionarne radove i specijalnu teoriju relativnosti u nauci; u isto vreme u Lisabonu, Pessoa je na parčetu papira beležio misao “biti mnogostruk kao svemir”. Sve je postalo radikalna refleksija samog sebe; svi žanrovi i pokreti bili su preispitivani iznutra. To nigde nije bilo jasnije nego u književnosti i slikarstvu: o tome svedoče izuzetno majstorstvo, pastiš, inkorporiranje i odbacivanje starih stilova i struktura da bi se stvorile nove forme umetnosti, kao što su radovi Pikasa ili Džojsova.

Toliko toga je postajalo fragmentirano, različito i autonomno; u isto vreme, tu su bili veliki masovni pokreti i nova radikalna sredstva kontrole putem rastućih fašističkih i komunističkih sistema. Pessoa je stvarao na vrhuncu eksperimentalnog književnog modernizma. On je bio deo iste generacije književnih pionira poput Džejmsova Džojsova, Ezre Paunda, Virdžinije Vulf, Roberta Muzila, Franca Kafke, Luiđija Pirandela, Gertrude Štajn i T.S. Eliota, koji su svi istraživali “raspad ujedinjene svesti ranijih umetnika”. (Molder, 2021: XVII)

Zahvaljujući Pesoinom veoma opširnom obrazovanju iz oblasti društvenih nauka, književnosti i umetnosti, na njegov rad uticali su starogrčki filozofi, antički mitovi, Šekspir, Milton, simbolisti – Bodler, Malarme, zatim Volt Vitman, Luiš de Kamoiš, Mario Sa-Karneiro, ali podjednako i Frojd, Čarls Darvin i okultisti. O navedenim ličnostima, Pessoa je pisao eseje, oglede i prikaze, podvrgavajući ih svom metodi analize iz izrazito subjektivne perspektive ili iz više njih. Sasvim je sigurno da je, kroz svoje pisanje, u heteronime ugradio i elemente pogleda na svet svih navedenih ličnosti, a nekima je čak i posvetio pojedina dela.

U vreme moderne kojoj je osećao da pripada, ponekad sebe i nazivajući modernistom, Pessoa je već postmoderan. Primenjujući principe multiplikacije, raslojavanja i dekonstrukcije subjekta, specifičan odnos prema vremenu i prostoru, on kao da u poeziji primenjuje zakone teorije relativiteta ili čak kvantne fizike. Pratio je naučna i psihološka istraživanja svog doba, ali se čini da je pisao ispred svog vremena, veoma blisko savremenim psihološkim teorijama koje ličnost više ne posmatraju kao kontinuum i jedinstvenu celinu.

Sklon analizi, Pessoa voli i klasifikacije. Od početka svog stvaralaštva, on teoretiše nad onim što stvara i što želi da stvara. Pratio je razvoj avangarde u Evropi, ali je takođe i sam kreirao i opisao pravce (“izme”) za koje je smatrao da su važni za umetnički kontekst. Neki od njih su: Paulizam – bio je vezan za tekstove i vizualnost dekadentizma na početku 20.veka u Portugalu i povezan sa obnovom simbolizma u portugalskoj književnosti.

Intersekcionizam je bio povezan sa jezikom avangarde, to je neka vrsta reakcije na kubizam, tačnije princip reprezentacije u kubizmu, nudeći “intersekciju” (presek) planova i referenci bez ikakve ujedinjujuće figure ili principa.

Senzacionizam je bio najistaknutiji projekat Pesoinog teoretskog rada u oblasti estetike i filozofije i predstavlja shvatanje da je senzacija osnova svake svesti. Mi smo senzacije koje naša svest osmišljava. “Osetiti sve na svaki način” – kaže Alvaro de Kampuš, a to i jedan od centralnih motiva Pesoinog rada.

#### 2.2.6. Granice jezika

„Analizirajući se tako u predvečerje, shvatam da se moj *stilski sistem* zasniva na dva principa, i istog trena, u dobrom maniru izvrsnih klasika, gradim te principe na osnovnim temeljima svakog stila: reći ono što osećaš upravo onako kako i osećaš – jasno, ako su osećanja jasna; skriveno, ako nisu; zbrkano, ako su zbrkana; shvatiti da je gramatika oruđe, a ne zakon.“ (Pessoa, 2017:342)

Većita dihotomija između misli i osećanja prisutna je u većini Pesoinih dela, a pogotovo u „Knjizi nespokoja“ Bernarda Soareša i poeziji Alvara de Kampuša. Kako misliti o osećanjima i kako osećati misli? U razumevanju ove dihotomije postoji poetska težnja ka jasnoći i istinitosti – ka tome da se svako osećanje ili misao iskažu što iskrenije i direktnije, bez one neizbežne razlike, osećanja izolacije, bez onog „razmaka između sebe i svog odela“: „Osećam se tako izolovano od svega da osećam razmak između sebe i svog odela“. (Pessoa, 2017: 34)

Jedan od tih razmaka, jednu od prepreka Pessoa vidi upravo u samom jeziku kojim se tako minuciozno bavi. Mučila ga je ograničenost jezika, nemogućnost da se neposredno iskustvo prenese drugima u svojoj celosti kroz jezik. Ovo pitanje pokušavao je da reši stalno tražeći metode koje će mu omogućiti da dođe bliže istini, da pronade novu perspektivu, adekvatan stil i odgovarajući jezik kojim može da govori o raznolikim stanjima ljudske duše i širokom opsegu ideja, tako da i drugi mogu da ga razumeju:

„Umetnost se sastoji iz toga da druge navedemo da osete ono što mi osećamo, da ih oslobodimo od njih samih, nudeći im sopstvenu ličnost kao posebnu vrstu oslobođenja. Ono što osećam, u svom suštinskom obliku u kojem ga osećam, apsolutno se ne može preneti nikome; a što dublje nešto osećam, to je to nešto manje prenosivo. Zato, kako bih mogao nekome da prenesem ono što osećam, moram da svoja osećanja prevedem na njegov jezik, odnosno da ono što osećam pretočim u takve reči da će on, dok ih čita, osetiti isto što osećam i ja. A kako sama umetnost pretpostavlja da taj neko nije tek ova ili ona ličnost, već svaki čovek, odnosno ličnost koja je zajednička svim ljudima, ono što ja na kraju krajeva moram da učinim jeste da svoja osećanja pretvorim u tipično ljudsko osećanje, iako ću na taj način iskvariti samu prirodu onoga što sam osetio.“ (Pessoa, 2017:454)

Pessoa koristi heteronime, njihove različite jezičke registre, pa čak i lingvistički različite jezike kako bi svoja iskustva, misli i osećanja izrazio što vernije, a u duhu u prethodnom poglavlju pomenutog senzacionizma, ali čini se da je stalno suočen upravo sa granicama jezika da dočara iskustvo i osećanja u svoj njihovoj punoći.

Kakva je zaista moć jezika i da li on može da pomogne da se prevaziđe granica između pojedinaca ili ipak svi jedni drugima ostaju *Drugi* – ima li prave komunikacije između dve osobe ili je sve večiti solipsizam? Duboka egzistencijalna usamljenost i osećaj izolacije utkani su u samu suštinu Pesoinog stvaralaštva. *Drugi* se nikada ne može zaista razumeti, a osećanja se nikada ne mogu izraziti rečima (mislama) i upravo to inspiriše Pesou da stvara. Ovo je jedna od tema kojom se izvođačko delo „Pessoa“ bavi i to osim kroz tekst (scene poput *Drugi*, *Fantazija*, *Duvandžija*), takođe i kroz sapostojanje dva usamljena tela na sceni, kroz nestabilne pokušaje komunikacije među izvođačima i scenskim elementima, kroz promenu registara scenskih jezika, koji se kreću od improvizacije na licu mesta do precizno određenih ili koreografisanih odlomaka.

### **2.2.7. Ezoterija i okultno**

Vreme nakon prvog svetskog rata bilo je vreme pesimizma u Evropi. Racionalizam je bio u krizi i ezoterizam se pojavio kao važan faktor za mnoge intelektualce i pripadnike avangarde. Pessoa je imao veliko interesovanje za ezoteriju i okultno – istraživao je automatsko pisanje, astrologiju, tarot, tehnike inicijacije, alhemiju, teozofiju, magiju. Čak oko 10% njegovog ukupnog dela moglo bi da se okarakteriše kao ezoterično.

Bio je veoma umešan u astrološkim istraživanjima, čak je predvideo i godinu svoje smrti. Poznato je njegovo interesovanje i za alhemiju, tarot kao i susreti sa Alisterom Kraulijem, o

čemu je više reči bilo u poglavlju 2.1. Okultizam je možda bio u drugom planu njegovih interesovanja, ali je uvek bio prisutan i donosio još jedan začudni nivo u kompleksnom tkanju njegovog stvaralaštva. Ovi principi su na sličan način prisutni u izvođačkom delu „Pesoa“ kroz jednu od linija video rada – kontinuiranu projekciju u prikrajku scenskog prostora.

Čini se da je njegova imanentna težnja za raslojavanjem stvarnosti, za umnožavanjem perspektiva, u stvari njegova duboko lična potreba da istraži sva moguća sopstva. U toj težnji, on se ne zadržava samo na opipljivoj, materijalističkoj realnosti, već zalazi u polja ezoterije, astrologije, psihologije, u polje sna. Snovi i sanjanje su česta tema njegovih tekstova i pesama. Ideja da čovek može da se u potpunosti preda snu, da može sasvim da se odvoji od svoje materijalnosti, od svoje telesnosti i zakona biologije bila je za njega veoma intrigantna. Pesoa je u tom smislu večiti alhemičar koji traži načine da u potpunosti razume, oseti i iskusi ovu, ali i da dosegne druge realnosti.

### **2.3. Tematski okvir izvođačkog dela**

#### **Višestruka jedinstvenost**

*Nisam ništa.*

*Nikad neću biti ništa.*

*Ne mogu želeti da budem ništa.*

*Ako se to izuzme, imam u sebi sve snove sveta.* (“Trafika”, Pesoa, 2011:151)

Multimedijalno izvođačko delo “Pesoa” nije zasnovano na biografiji ili adaptaciji nekog od pojedinačnih dela Fernanda Pesoe, već pokušava da pronikne u sam stvaralački metod ovog autora i zatim ga transponuje u scenski jezik i izvedbeni format. Principe koje sam Pesoa primenjuje na književnom tekstu autori su primenili kao deo višemedijskog tkanja izvođačkog dela. Pitanje heteronimije obeležilo je u najvećoj meri i tematski i formalno ovo scensko istraživanje, pa se tako tema dela može izvesti iz promišljanja ovog pojma.

Alan Badju (Alan Badiou) Pesoino stvaralaštvo posmatra kao mogući filozofski model, smatra da “moramo zaključiti da filozofija nije – barem još uvek nije – uslovljena Pesoom. Njena misao još uvek nije vredna Pesoe.” (Badiou:36).

Badju je skovao termin koji bismo mogli prevesti kao “višestruka singularnost” (eng. *multiple singularity*), a koji će poslužiti kao centralni istraživani paradoks i tema scenskog dela “Pesoa”.

Singularnost je jedan od važnih pojmova savremene filozofije, koji pokriva veoma širok opseg i zalazi duboko u pitanja ontološkog. Identitet, subjekat i singularitet često su upoređivani u filozofskim istraživanjima Sartra, Deleza i Badjua. U svrhu ovog rada, Badjuova konstrukcija će poslužiti samo kao inspiracija za rad na izvođačkom delu. Pojam singularnost biće preveden kao jedinstvenost, što je jedan od mogućih prevoda. Pojam tim prevodom svakako gubi svoju filozofsku višeslojnost, ali postaje poetski konkretniji i dobija nijansu specifičnosti koja je važna za scenski jezik.

Tema višestruke jedinstvenosti se u izvođačkom delu ne istražuje u dramskom smislu, ne razvija kroz uzročno posledične veze, niti kao linearni narativ, već se promatra kroz izbor različitih autonomnih umetničkih formi i medija, iz mnoštva uglova.

Navedena tema je uzrok primenjenog metoda multimedijalnosti, ali je direktno istraživana i kroz sadržaj tekstualnih materijala. Umnožiti se da bi se osetio život u svim mogućim oblicima – to je česta tema tekstualnih materijala koji su korišćeni, utkana u sva Pesoina dela.

Na prvi pogled, Pesoino stvaralaštvo je maštovito, raznoliko, razvijeno, razigrano – ali tokom kreativnog istraživanja postalo je jasno da je ono što se krije iza ove težnje, ili ono što je u sukobu sa ovom težnjom, upravo borba sa prolaznošću i sa konačnošću. Istražiti sve moguće živote postaje izazov baš zato što je vreme koje čovek ima za to istraživanje ograničeno – jedan život za sve moguće živote. Svest o smrti je dakle veoma prisutna sporedna tema, kao i svest o stalnoj prolaznosti – prolaznosti istorije, ali i svakog pojedinačnog trenutka. Ova tema obeležava mnoge tekstualne odlomke (kao što su *Duvandžija*, *Kancelarijski pomoćnik*) ali je istraživana i kroz medije, pre svega kroz zvuk koji je panpersonifikovani lik “onoga koji se seća”. Sećanje i prolaznost kao dominantne teme posebno dolaze do izražaja u scenama u kojima je istaknuta simultanost ili repeticija.

Tema višestruke jedinstvenosti duboko povezana sa maštanjem, sanjanjem sa pronalaženjem tehnika kroz imaginaciju i umetnost da se prevaziđe, uveća, umnoži ovaj jedan vidljivi život. Kroz svoj jezik Pessoa koristi augmentaciju, projekciju, igru na rubu iracionalnog. U tom smislu, fantazija, mašta i sanjarenje deo su atmosfere izvođačkog dela, ali su i posebno istraživani kroz video kao panpersonifikovani lik “ posmatrača”, kroz izlazak iz prostora – realan ili metaforički.

Povezujući višestruku singularnost sa heteronimijom, Badju piše: “Može se, naravno, isprva pomisliti da je uzrok ovog mog ubeđenja heteronimija. Radije nego da bude autor dela, Pessoa

je izložio jednu čitavu književnost, književnu konfiguraciju u okviru koje su upisane sve suprotnosti i svi intelektualni problemi veka. (...) Heteronimi (Kairo, Kampuš, Reiš, “Pessoa lično”, Soares) suprotstavljeni su anonimnosti u tome što oni ne polažu pravo na Jednog ili na Sve, već u samom nastanku uspostavljaju mogućnost višestrukosti. Zato oni, bolje nego knjiga, sastavljaju univerzum. Jer pravi univerzum je istovremeno mnogostruk, ispunjen mogućnošću i netotalizirajući.” (Badiou:44)

Pessoa dodatno multiplikuje multiplicirano i stvari postaju složenije kada se uvodi *ortonim* pod imenom Fernando Pessoa, pa tako i samog sebe uvodi u igru heteronima. Osim toga postoji i poluheteronim Bernardo Soares, koji i sam Bernardo Soares na nekoliko mesta piše o sopstvenim heteronimima (podheteronimi). Ovakav pristup čini hijerarhiju autorstva u heteronimiji nemogućom, a heteronimiju postavlja kao rizomatičnu strukturu – to je sistem koji ima više ulaznih tačaka i koji je nemoguće jasno kategorisati. Jedinstvenost svakog od heteronima nema poseban značaj ako se nema svest o višestrukosti – o mnoštvu autorskih entiteta ili poluentiteta.

Većiti san da proživi sve moguće živote, sanjarenje o onome što je bilo ili što bi moglo biti, kao i raslojavanje trenutka na hiljade slojeva, i naravno heteronimija – sve su to odrazi teme *višestruke jedinstvenosti*. Sve te višestrukosti propuštene su kroz ili su potekle iz iste svesti – Pesoe, ali je istovremeno upravo one sačinjavaju.

Jedan od heteronima, Alvaro de Kampuš, u pesmi „Proticanje sati“ piše:

„Umnožio sam se da bih osećao sebe.

Da bih osećao sebe trebalo je da osetim sve,

Rasplinuo sam se, neprestano sam se razlivao,

Razgolitio sam se, predao,

I u svakom kutku moje duše stoji oltar različitom bogu.“ (Pessoa / Kampuš, 2011: 276)

„Umnožio sam se da bih osećao sebe“ – Badju u ovom stihu vidi suštinsku odliku Pesoinog rada, a u tom paradoksu potencijalno i „skandal“ i preokret zapadne logocentrične filozofije. Multiplikujem se da bih osetio singularnost – činim sebe višestrukim da bih osetio jedinstvenost – to je *coincidentia oppositorum*, ovde je u istom trenutku Pessoa i mnoštvo i jedinstvo. (Thurston, 2008:177). Pessoa je paradoks, jedinstvo suprotnosti – u tom smislu on nije niti autentičan niti ironičan, niti iskren niti razigran, niti Vitman niti Vajld, niti portugalc niti britanac, ali je i sve to istovremeno.

Značajne filozofske teme 20. i 21. veka, takođe se prepliću i preklapaju sa ovom temom, a pre svega to su pitanja relativizacije i krize identiteta, kao i dekonstrukcije subjekta.

U periodu modernizma, a pogotovo postmodernizma, strukturalističko shvatanje identiteta kao jedinstvene monolitne strukture, dovedeno je u pitanje, a ovo osporavanje koherentnosti ne odnosi se samo na umetnost, već na svaki totalitarizujući sistem. Subjekt se u toku istraživačkog i kreativnog rada na izvođačkom delu "Pesoa", tretirao kao u sledećem odlomku u kome Šuvaković govori o nestabilnosti i rađanju diskursa: "Modernizam je, u svom razvoju, u jednom trenutku bio suočen sa pitanjem subjekta. Zapravo, status, hegemonija, moć, centriranost, homogenost modernog subjekta uspostavljana kroz renesansu, kroz 18. vek prosvetiteljstva, kroz 19. vek buržoaskog društva i realizma, sa ekspresionizmom, početkom 20. veka biva uzdrman. Zapravo taj subjekt se više ne vidi kao neka sigurna, ponuđena celina. (...) Mišel Fuko je to postavio na taj način rekavši da je subjekt došao do svog kraja. Ali to ne znači da je došao čovek do svog kraja, kako su ga često optuživali. To znači zapravo da je subjekt ono presečište, secište, čvorište u kome se susreću različiti tekstovi, različite slike, različite figure, različiti diskursi koji određuju to trenutno, nestabilno i otvoreno ja. (...) To je zapravo vreme u kome je Rolan Bart pisao svoju *Smrt autora* (...) u kojim se pitao ko je taj koga mi čitamo iz teksta? Da li je to pisac? Ne, zapravo Bartov je odgovor bio da je subjekt onaj koji čita, koji gleda, koji sluša." (Šuvaković, 2011)

Dekonstrukcija subjekta koju Pesoa sprovodi ne samo putem heteronima, već i kroz pojedinačna dela, rastvarajući njihovu strukturu do krajnjih granica, dovodi do novog shvatanja identiteta kao otvorene, fluidne, višestruke rizomatske tvorevine. Pesoino heteronimijsko autorstvo dovodi u pitanje individualni subjekt, a tendencija ka autorefleksiji donosi većito prisustvo metanarativa i metasubjekta.

"S Pesoom subjekt postaje sopstveni objekt, uzimajući sebe kao svoje drugo." (Pesoa, 2013: 231).

Razarajući subjekat, Pesoa razara jedinstveni pogled na svet, raslojava stvarnost koju opisuje. U njegovim delima vreme je relativno, redosledi događaja nisu jasni, a razvoja linearnog narativa nema.

Iako se Pesoa opire klasifikaciji, mogu se pronaći odlike poststrukturalizma u načinu na koji je stvarao. Kako Ričard Šekner sažima: "poststrukturalisti se suprotstavljaju svim pojmovima



univerzalnog, originalnog ili prvog. Za poststrukturaliste, svaki čin, iskaz ili ideja su performativni.” (Šekner, 1992: 252). Elementi te performativnosti mogu se pronaći u “dramskom pesništvu” o kome je bilo reči u prethodnom poglavlju. Takođe, performativnost samog jezika, tačnije diskursa kao mesta iz koga se izvodi subjekat, još jedna je poveznica između poststrukturalizma i Pesoinog stvaralaštva. Tema višestruke jedinstvenosti kod Pesoe se upravo ostvaruje kroz jezik i performativnost.

“Teorije strukturalizma i poststrukturalizma su se pretežno bavile pitanjem statusa i funkcija subjekta, kao i pitanjima o nastanku, smrti, kraju, nestajanju ili dekonstrukciji subjekta u tekstu, kulturi i društvu. (...) Suvremeni filozofi (Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-Francois Lyotard, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Alain Badiou) polaze od toga da nije dovoljno problematizirati jedan identitet (rasni, rodni, etnički, klasni) nego da se mora preispitivati istovremenost mnogostrukih identiteta kojima određeni subjekt raspolaže, koje prihvata, koje izvodi ili od kojih odustaje. Sa stanovišta teorijske psihoanalize izražavanje, preuzimanje, izvođenje ili konstruiranje određenog identiteta je bitno koliko i odustajanje od nekog drugog identiteta. U tom svjetlu subjekt se može definirati kao mnogostrukost izražavanja, izvođenja, raspolaganja, prihvatanja i konstruiranja aktualnih ili potencijalnih identiteta.” (Šuvaković: 270).

Može se reći da Pesoa pripada i modernizmu i postmodernizmu, još jednom ga nalazimo u prostoru liminalnog. Njegova dela kao temu imaju tugu, anksioznost i nestabilnost razrušenog koncepta identiteta ili nestabilne jedinstvenosti, ali i višestrukost, otvorene mogućnosti, nova polja izbora. Višestruka jedinstvenost kao tema tako je istovremeno i polje žala za izgubljenom stabilnošću, kao i ushićenje novim mogućnostima. Za Pesou, identitet nije definitivan, već je zasnovan na konstantnom procesu dekonstrukcije i rekonstrukcije, to je nikad dovršeni proces identifikacije i postajanja subjektom. Ova značajna karakteristika procesualnosti Pesoinog stvaralaštva ogleda se u fragmentarnoj strukturi izvođačkog dela, otvorenosti pojedinih scena za improvizacije, kao i načinu konstruisanja prostora i pozicijama publike.

Značajan pojam za stvaranje scenskog jezika multimedijalnog izvođačkog dela “Pesoa”, kao i jedan od vodećih koncepata tokom istraživačke faze povezan sa obrađivanom temom jeste pojam dekonstrukcije. “Dekonstrukcija je kritika jakog cjelovitog diskursa koji teži jednoj istini i utvrđenom metajezikom i teorijskom poretku. U diskursu dekonstrukcije ne čuje se samo jedan glas (boga, gospodara, stvoritelja, muškarca, oca) nego više raznorodnih, međusobno

različitih i odloženih (differAnce) glasova koji problematiziraju, relativiziraju, oponašaju i odlažu jaki logocentrični subjekt zapadne metafizike. (...) U tom smislu teorija dekonstrukcije dobiva značajni produktivni poetički potencijal kojim se modernistička osjetilna (optička, vizualna) centriranost djela izmješta u polje nestabilnih, decentriranih mogućnosti suočavanja vizualnih, verbalnih, prostornih, tjelesnih tekstova.” (Šuvaković: 131)

Značaj dekonstrukcije u ovom scenskom istraživanju ogleđa se u decentriranosti i autonomiji medijskih linija, simultanosti scenskih događaja, kao i načinu na koji je promatrana pozicija izvođača – lika – izvođačkog tela. “Jedna od teorijskih premisa dekonstrukcije u režiji dramske klasike je i “stilska i žanrovska samostalnost znakovnih sistema” čiji međusobni dijalog, ponekad i sukob, treba dešifrovati da bi se ispravno percipirala (smislena) višeznačnost pozorišnog čina.” (Medenica: 236).

Govoreći o principima dekonstrukcije, Medenica navodi kako se u “tradicionalnoj” režiji interpretacija postavlja pre inscenacije, dok je u slučaju dekonstrukcije obrnuta situacija. Scenski znakovi ne služe kao interpretacija već postavljene tematsko-značenjske celine već se autonomno stvaraju, a smisao nastaje tek nakon njihovog sučeljavanja. Proces rada na izvođačkom delu “Pessoa” u velikoj je meri bio zasnovan na ovim principima – svaki od autora imao je sopstveni kreativni proces a celina dela nastala je upravo kroz susrete različitosti.

Medenica takođe navodi da razlog za koncept svakog od scenskih znakova potiče od reditelja ili nekog od članova autorskog tima, ali je “važno da taj razlog u scenskoj realizaciji nije doveden do kraja, nema obavezujući značaj” (Medenica: 53). U tom pogledu može se uspostaviti korelacija sa principom procesnog pozorišta, koje je bilo jedan od primenjenih metoda rada na izvođačkom delu “Pessoa”, kao i sa pitanjima dehijerarhizacije kreativnog procesa, o čemu će više reći biti u 4. poglavlju ovog rada.

*Višestruka jedinstvenost*, dakle, podrazumeva i elemente dekonstrukcije i imanentno propitivanje subjekta i identiteta. Međutim, u Pesoinom slučaju, ne dolazi do rascepa, destrukcije ili fragmentacije subjekta odnosno identiteta, već do njihove multiplikacije i usložnjavanja – strategije višestrukosti dodaju slojeve značenja i subjekt se destabilizuje upravo kroz to umnožavanje, kroz višestrukost, a ne kroz razaranje. Dekonstrukcija se postiže usložnjavanjem sredstava. U tom smislu, za ovo istraživanje korišćena je multimedija kao sintaksa scenskog jezika. Kroz zastupanje autonomnih simultanih medijskih linija, došlo je do neminovne dehijerarhizacije stvaralačkog procesa, pa je tako Pesoin metod uspeo da prodre čak i do organizacionih aspekata ovog izvođačkog dela.

Iz osnovne teme, mogu se izdvojiti i druge sporedne teme koje su bile važne u pojedinim scenama ili fazama istraživanja, poput:

multiplikacija autorstva – stvaralačke persone

raslojavanje stvarnosti – višeslojnost prostora i vremena

vreme kao relativnost – sećanje

mašta kao projekcija unutarnjeg na spoljni svet – mašta kao pounutrenje posmatranog sveta

Opisani misaoni i emotivni korpus tema koje obeležavaju Pessoa stvaralaštvo, a kojima se autorski tim bavio tokom istraživačkog i kreativnog procesa, dovele su do odluke da najzastupljeniji izvor tekstualnih materijala bude “Knjiga nespokoja” poluheteronima Bernarda Soareša.

Pesoa je ovu knjigu pisao godinama, ona nije dovršena, a zapisi su pronađeni nakon njegove smrti, kao hiljade nepovezanih stranica u nekoliko sanduka sa beleškama. Fragmente koji su obeleženi oznakom LdD (port. *Livro do Desassossego*) su u formu knjige komponovali istraživači i kritičari, nakon Pesoine smrti. Dva najznačajnija izdanja „Knjige nespokoja“ uređena su na dva različita načina od strane najvažnijih izučavalaca Pesoinog stvaralaštva: Heronimo Pisaro (Jeronimo Pisaro) odlomke je spajao hronološki, dok je Ričard Zenit (Richard Zenith) redosled pravio tematski. “*Knjiga nespokoja* je savršeni primer fragmentacije i dislociranja u modernom umu, puna je odlomaka izuzetne poetske i jezičke lepote, filozofskih paradoksa, kvazi-mističnih vizija i prisećanja konkretnih mesta i lica ljudi. To je delo koje se može otvoriti na bilo kojoj strani, a svako izdanje je drugačije, jer je bilo nemoguće konstruisati tekst koji je Pesoa zamislio, jer ni on sam nije znao redosled u završnom delu.” (Molder, 2021: XX) Neki od odlomaka su dugački, a neki sasvim kratki – najkraći se sastoje od samo jedne rečenice. Zanimljivo je pomenuti da su početni odlomci ovog dela, tokom prvih godina njenog nastanka, bili dodeljeni heteronimu Vinsentu Gedešu, ali je Pesoa kasnije odlučio da autor knjige ipak bude Bernardo Soareš. Neki kritičari ovu knjigu smatraju laboratorijom heteronimije, ogleđom o pitanjima identiteta, drame i višestrukosti. Ovaj nedostatak strukture i gotovo modularni karakter samog dela, prenesen je u prve istraživačke faze projekta – fragmenti su tretirani kao zasebne celine, potekle iz jednog pogleda na svet. Narativnost, kauzalnost i celovitost nisu bili u fokusu istraživanja u prvim fazama rada, već upravo fragmentarnost, otvorenost, augmentacija, mašta i autorefleksija.

„Knjiga nespokoja“ je dnevnik činovnika u osiguravajućem društvu, maštovitog melanholičnog usamljenika u Lisabonu. Može se reći da je „Knjiga nespokoja“ životno delo Fernanda Pesoe, a napisana je kao roman bez priče, niz beleški, zapažanja, utisaka, anegdota. Ona otkriva unutarnji svet Bernarda Soareša, kao i spoljnje uticaje na njega, kroz niz izuzetno ličnih, a često i kontradiktornih impresija. Prepuna je anksioznosti, strahova, ali i mašte, hermetičnih vizija, kao i utisaka o svakodnevnom životu građana i građanki Lisabona.

Ona je dnevnik – intimni, duboko lični, ranjivi, autorefleksivni zapisi, predstavljeni su u formi romana koja je egzibicionistička, pisana sa ciljem da je ceo svet čuje. U (ne)strukturu ovog dela utkane su sve teme navedene u ovom poglavlju. Usamljenost je centralna tema, a sa čije su dve strane razigrana, bezgranična mašta i nespokojni strah od drugih. Večito je prisutna i tema prolaznosti, proticanja vremena – smrt koja vreba uvek se može pojaviti u sledećem odlomku, kao iznenadna misao ili vrtlog koji Soareša nosi u dubine promišljanja i osećanja. Osim toga, sećanje i igra sa vremenom su čest motiv – vreme se proširuje (jedan trenutak opisan je na nekoliko stranica), ili se sažima (ceo život u jednoj vožnji tramvajem). Kako je i u kojoj meri subjekt određen sećanjem – to je još jedno od pitanja koje je dominantno u Knjizi nespokoja, a koje je ovo višemedijsko delo scenski istraživalo. Pored tekstova koji ove teme direktno obrađuju, neka od sredstava istraživanja bila su i unapred snimljena video projekcija suprotstavljena živom snimku ili realnom izvođenju, neznatne varijacije i iščašenja u snimljenom video ili audio materijalu u odnosu na prisutni prostor i telo, kao i principi repeticije i igra sa transformacijom zvuka uživo na sceni.

“Kroz prizmu lika filozofa-knjigovođe, narator ove knjige pokreće sve perspektive i kontradiktorne teme koje se mogu naći u radovima ostalih heteronima – sudbina i sloboda, biće i ništavilo, osećajnost i svest, sopstvo i ne-sopstvo, stvarnost i iluzija, sećanje i sanjanje – uz sve njihove prateće metafore i paradokse. Neki teoretičari ovu knjigu nazivaju ispovestima ne-sopstva u praznom dnevniku koji govori o ne-događajima života bez radnje. Ova knjiga fragmenata bila je životni projekat u formi ličnog filozofskog dnevnika. Pesoa u njoj izlaže svoje ključne ideje, zajedno sa estetskim razradama koje u rukama drugih heteronima postaju pesme, drame, priče, eseji. Ne postoji jedno izdanje koje nas može približiti ukupnosti Pesoe, ako tako nešto uopšte postoji, više nego ova knjiga.” (Jackson: 169)

Atmosfera “Knjige nespokoja” izrazito je melanholična, ranjiva do ganuća, često i samosažaljiva, Moglo bi se reći da je obeležena specifično portugalskim pojmom – *saudade*. Ovaj koncept ima razna tumačenja poput “melanholične nostalgije za nečim što se možda nije ni dogodilo, kao i osećaj ubeđenja da se ono za čime smo nostalgični više nikada neće dogoditi.

Portugalski pisac Manuel de Melo *saudade* opisuje kao "zadovoljstvo koje se pati, bolest koja se uživa" (Garsd, para.4) .

„Osećanja koja najviše bole, emocije koje najviše peku, upravo su one najapsurdnije – žudnja za nemogućim stvarima, upravo zato što su nemoguće, žal za nečim što nikada nismo imali, želja da se nešto dogodilo, tuga što nismo neko drugi, nezadovoljstvo postojanjem u ovom svetu.“ (Pessoa, 2017:428)

Činjenica da kod Pesoe, kao i u ovom izvođačkom delu, metod jeste tema i obrnuto – da tema postaje deo stvaralačkog metoda, može se sažeti na sledeći način:

“Ova knjiga nije knjiga o životu, ona *su životi*.” (Molder, 2021:252) ili kako sam Pessoa kaže “ova knjiga nije njegova: ona jeste on.” (Pessoa, 2017:47)

### 3. METODOLOŠKI OKVIR

Metodološki okvir istraživačkog i umetničkog rada u pripremi multimedijalnog izvođačkog dela “Pessoa” sastoji se u primeni metoda vezanih za postdramske pozorišne prakse – metoda procesnog pozorišta (eng. *devising*), zatim specifičnog metoda panpersonifikacije, kao i metoda multimedijalnosti. Pored ova tri sveprožimajuća metoda, u pojedinačnim segmentima rada bili su primenjeni i drugi pristupi i principi vezani za teoriju i praksu postdramskog teatra. U ovom poglavlju detaljnije će biti pojašnjen svaki od navedenih metoda.

U ovom radu ispitivalo se da li je moguće poći od referentnog okvira dramskog (psihologizacija lika, linearni i homogeni narativ), pa zatim uz primenu metoda *panpersonifikacije*, a kroz procesno pozorište, napraviti sponu do multimedijalnog izraza i fragmentarne dramaturgije postdramskog. Cilj ovog umetničkog rada bio je stvaranje multimedijalnog izvođačkog dela „Pessoa“, kao i ispitivanje mogućnosti praktične primene metoda panpersonifikacije u nastanku multimedijalnog izvođačkog dela, a u svetlu postdramskog teatra.

Metodološki pristup neraskidivo je povezan sa predmetom i temom ovog umetničkog istraživanja, a to je stvaralački metod Fernanda Pesoe, čije su odlike date u poglavlju 2.2. ovog rada, a od kojih su najvažnije heteronimija, dekonstrukcija identiteta i mnogostrukost pogleda. Višestruka jedinstvenost, kao izabrana tema izvođačkog dela dovela je do odluke da se u radu primeni multimedijalnost kao osnovni metod i uticala je na pristup u istraživačkom i kreativnom radu.

Pored određujućih teorijskih okvira i koncepata, prakse pojedinih izvođačkih kolektiva i umetnika 20. i 21. veka uticale su u velikoj meri na kreativne odluke i proces rada na izvođačkom delu „Pessoa“. Neki od uticajnih pristupa bili su oni koje sprovode Hajner Gebels (Heiner Goebbels), Forsd Entertainment (Forced Entertainment), Komplisite (Complicité), Nidkompani i Jan Lauers (Needcompany & Jan Lauwers), Vuster grup (Wooster Group), Euđenio Barba i Odin teatar (Eugenio Barba & Odin teatar), kao i En Bogart i SITI kompanija (Anne Bogart & SITI company). Multimedijalnost, procesno pozorište i postdramski pristup karakterišu prakse ovih umetnika i umetničkih kolektiva, i njihovi uticaji utkani su u sam proces i rezultat rada.

Sara Bej Čeng (Sarah Bay Cheng) u knjizi “Mapiranje intermedijalnosti” („Mapping intermediality“), primenjuje metodologiju mapiranja, pri čemu poglavlja knjige postavlja kao portale koji vode ka ključnim pojmovima, elaboraciji tih pojmova i primerima iz savremene izvođačke prakse. Ona u predgovoru navodi da se koristila Delezovskim principom

re/deteritorijalizacije, pri čemu je cilj bio stvaranje mreže međupovezanih pojmova. Delimično preuzimajući navedeni model predstavljanja, ovo poglavlje rada mapiraće osnovne metode, pristupe i pojmove na kojima se zasnivalo scensko istraživanje u okviru rada na multimedijalnom izvođačkom delu “Pessoa”.

Mapa metoda i pojmova koji su se pokazali značajnim u procesu stvaranja, kao i u analizi izvođačkog dela “Pessoa” uključuje i međusobno povezuje koncepte multimedijalnog, procesnog pozorišta (*devising*), simultanosti, fragmentarnosti, dekonstrukcije, postdramskog, dramskog, panpersonifikacije, dehijerarhizacije, paratakse.

Metodi, pristupi i principi međusobno se prepliću, pojašnjavaju, produbljuju i dopunjuju. Među njima se mogu stvarati razne konceptualne veze, a neki od dubleta ili tripleta koji se mogu istraživati zajedno u saglasju ili kroz kontrast su dramsko/ postdramsko, panpersonifikacija/ polifonija, procesno pozorište/ multimedijalno/ dehijerarhizacija, simultanost / fragmentarnost, dekonstrukcija/polifonija/fragmentarnost – ova mapa mogla bi da uključi ove, kao i bezbroj drugih međupovezanosti koje je autorski tim otkrivao kroz kreativni rad.

### **3.1. Metod multimedijalnosti**

“Multimedijalnom umjetnošću nazivaju se umjetnički radovi u čijoj je realizaciji upotrijebljeno više medija koji pripadaju različitim umjetničkim disciplinama (likovnim umjetnostima, književnosti, filmu, kazalištu, glazbi). Tipični oblici multimedijalne umjetnosti su fluksus, heppening, performans i ambijentalna umjetnost. (...) U multimedijalnoj umjetnosti bi se u idealnom slučaju poništile granice između umjetnosti, tehnologije i života. Razlikuju se sljedeći pristupi: (1) jednim umjetničkim djelom se djeluje na različita osjetila promatrača, (2) u jednom umjetničkom djelu se sintetiziraju različite umjetnosti u medijskom i konceptualnom smislu (zamisao totalnog umjetničkog djela, mixed media), (3) sintezom više medija stvara se nova umjetnička disciplina, (4) povezivanjem više različitih medija ostvaruje se spektakl u kojem se objedinjuju aspekti prostornih i vremenskih umjetnosti, (5) jedan definirani i utvrđeni medij razvija se i proširuje uključujući aspekte novih medijskih tehnoloških rješenja (prošireni mediji) i (6) uspostavljaju se odnosi dvaju ili više medija čime se kao umjetničko djelo izlaže međusobni odnos različitih medija.“ (Šuvaković: 386)

Uzimajući navedenu definiciju koju daje Šuvaković, može se reći da je u radu na multimedijalnom izvođačkom delu “Pessoa” u najvećoj meri korišćen pristup 1) delovanja na različita čula posmatrača, i 6) uspostavljanje odnosa dva ili više medija čime se kao delo izlaže odnos ovih medija.

Kompleksno je pitanje kako i da li se u pozorištu mogu primenjivati koncepti proširenih medija ili *mixed media*, jer su prema nekim tumačenjima ove karakteristike utkane u sam pojam pozorišta, imajući u vidu sintetičku prirodu ove umetnosti. Ovo pitanje postavljali su pozorišni teoretičari i stvaraoци još od Vagnera (Wagner), Kreiga (Craig), Artoa (Artaud), Brehta (Brecht) – najčešće ipak imajući u vidu upravo sintezu različitih umetnosti kao krajnji cilj. Međutim, postoje razlike u dramskom i postdramskom pristupu multimedijalnosti u pozorištu, a koji se sastoji upravo u odnosu prema sintezi, odnosno njenom uskraćivanju. „U postdramskom kazalištu, očito je sadržan zahtjev da na mjesto sjedinjavajuće i zaključujuće percepcije mora stupiti otvorena i raspršena.“ (Leman:107)

Leman čak govori o tome da je linija razgraničenja između dramskog i postdramskog nastala uvođenjem medija koji donose novi diskurs u pozorištu kroz otklon od mimetičkog. (Leman:22) Prema njegovom tumačenju, iako su eksperimentalisti uvodili nove forme izvođenja, one su ostajale u domenu mimetičkog sve dok novi mediji nisu podstakli pozorišni diskurs ka transformaciji ka postdramskom.“ (Sidiropoulou:116)

U najdirektnijem smislu, multimedijalni teatar “označava dela koja mešaju živo izvođenje sa mašinama i/ili medijalizovanim formama, kao što su kompjuterska tehnologija, televizija, video, film i projekcija slajdova. (...) Multimedijalna predstava ima za cilj da proširi i unapredi izvođenje kroz istraživanje punog dometa izražajnih medija na raspolaganju. Postavljajući jedno uz drugo živo i mehaničko ili medijalizovano, istražujući pitanja koja je analizirao Valter Benjamin u kasnim 1930-tim, takođe postavlja pitanja izvođenja uživo i prisustva, ali i propituje estetiku i društvene potencijale savremene tehnologije i medijske kulture, kao i izvođenja uživo.” (Allain & Harvie, 2014: 211-212)

Za ovaj rad od posebnog su značaja teorija i praksa Hajnera Gebelsa koji multimedijalnost posmatra kao kompleksniji pojam. On pre svega smatra da svaki medij treba da ima autonomiju u okviru nehijerarhijskog umetničkog dela koje uključuje više narativa. Vodeći se tom idejom, u radu na delu „Pessoa“, multimedijalnost je bila posmatrana u svetlu konstitutivnog značaja pojedinačnih medija u stvaranju i rastvaranju strukture i izvedbenog teksta (a ne kao dopuna ili ilustracija tekstu). Multimedijalnost scenskog izraza je kod Gebelsa u velikoj meri zasnovana na muzičkim konceptima, s obzirom na to da je i on sam kompozitor. U tom smislu, shvatanje multimedijalnosti u ovom radu, u izvesnom smislu može preuzeti neke od karakteristika muzikalizacije koje daje Resner (David Roesner):



„Muzikalizacija ne služi samo kao sredstvo uvođenja strukturalnog reda, već kao oruđe „protiv interpretacije“, protiv nametanja jednog određenog pogleda ili načina razumevanja publici. Ona oslobađa različite elemente pozorišne komunikacije, dozvoljavajući im da usvoje ili izmene muzičke potencijale kontrapunkta ili polifonije. Ona dozvoljava dijaloge ili polifone razgovore između različitih glasova pozorišta koji idu dalje od teksta, ne tako što ih podređuje već tako što ih prepušta razigranoj višestrukosti povezivanja i suprotstavljanja. (...) U pozorištu u kome se koriste repeticija, pauze, odsustvo fokusa, višestrukost lika, cirkularni osećaj vremena, publika se suočava sa fragmentacijom i nepredvidljivošću.“ (Roesner: 16)

Gotovo sve navedene odlike bile su primenjene u radu na delu “Pessoa”, a ovaj pristup je istovremeno posledica tematskog okvira – višestruke jedinstvenosti, opisanog u prethodnom poglavlju rada.

Gebels, kao i Kristof Martaler (Christoph Marthaler) u svom radu često se oslanjaju na muzičke koncepte kao što je polifonija. Ova ideja nezavisnosti i autonomije svakog od “glasova” koji doprinose scenskom delu, nasuprot dominaciji jednom vodećem glasu, u osnovi je našeg razumevanja multimedijalnog pristupa kako je primenjen u radu na multimedijalnom izvođačkom delu “Pessoa”.

Shvatanje multimedijalnosti kao davanja posebnog autonomnog glasa svakom od scenskih elemenata dalje se povezuje sa specifičnim metodom panpersonifikacije koji je primenjen u radu, a o kome će više reči biti u narednim poglavljima. Medijski autonomni glasovi koji su u ovom delu posebno obrađivani su narativne linije koje se odnose na video, zvuk, prostor i kostim – o svakom od ovih panpersonifikovanih likova biće više reči u narednim poglavljima.

Primena metoda multimedijalnosti, osim što odgovara tematskom okviru i opusu Fernanda Pesoe, ima potencijal da temeljno preispita postulate kreativnog procesa u izvođačkim umetnostima. Multimedijalnost podrazumeva preispitivanje hijerarhija i uvođenje novih dramaturgija izvedbe, dok istovremeno izaziva gledaoce da samostalno stvaraju smisao dela. Ovo istraživanje ima posebnog značaja ako se posmatra u svetlu razlike između dramskog i postdramskog pristupa.

Gebels nudi veoma korisno mapiranje *strategija odsustva*. Moglo bi se reći da su istraživački i kreativni proces rada na izvođačkom delu “Pessoa” bili vođeni ovim idejama.

“Odsustvo može da se razume kao:

- Nestajanje glumca/izvođača iz centra pažnje (ili čak uopšte sa scene)
- Podela prisustva među svim uključenim elementima

- Polifonija elemenata, na primer nezavisni “glas” svetla, prostora, teksta, zvuka, kao u fugama J.S.Baha
- Podela gledaočeve pažnje pomoću “kolektivnog protagoniste” sa izvođačima koji često kriju svoj pojedinačni značaj, recimo tako što okreću leđa publici
- Razdvojenost glasa od tela kod izvođača, odnosno zvuka od instrumenta kod muzičara
- Desinhronizacija onoga što se čuje i onoga što se vidi, ili podela na vizuelnu i akustičnu scenu
- Stvaranje prostora između, prostora otkrića, prostora u kojima osećanja, mašta i promišljanje mogu zaista da se dogode
- Napuštanje dramske ekspresivnosti (“drama se ne dešava na sceni”, kaže Hajner Miler)
- Prazan centar: u bukvalnom smislu, kao prazna scena, ili na primer odsustvo centralnog vizualnog fokusa i odsustvo onoga što zovemo jasnom “temom” ili “porukom” komada;
- Odsustvo priče ili – parafrazirajući Gertrudu Štajn – “Bilo šta što nije priča može biti komad”, “Kakva je korist od pričanja priče kada ih je već toliko mnogo i svako zna toliko mnogo njih i priča toliko mnogo njih... zašto pričati još jednu?” (Goebbels, 2015: VI.)

Multimedijalni teatar, onako kako ga koncipira Gebels, neminovno znači i primena metoda procesnog pozorišta jer podrazumeva autonomni rad više autora, ne postoji centralni tekst (literarni, muzički, vizuelni) koji je linija vodilja, već su stvaralačka polja otvorena za svaki medijski izraz ponaosob. Gebels govori o strategijama dehijerarhizacije kroz procesno pozorište, kao i o odnosu prema publici u ovakvoj vrsti pozorišta. “Svaka hijerarhizacija (...) je u svojoj suštini totalitarna, pri čemu umetnost nije izuzetak. Totalitarnost u pozorištu ne zaustavlja se u publici. Ona frontalno skače sa proscenijuma kako bi patronizirala publiku (...) Nema mesta za individualno iskustvo.” (Roesner:18)

Na ovaj način, kroz rad na izvođačkom delu “Pessoa”, metod multimedijalnosti bio je usko povezan sa metodom procesnog pozorišta, u izvesnom smislu su neodvojivi i povezani sa drugim pristupima i pojmovima poput dehijerarhizacije, paratakse i drugih.

Uz pojam multimedijaskog, usko je vezan, a ponekad se i naizmenično koristi, pojam intermedijaskog. Elementi intermedijaskog pristupa prisutni su u ovom radu pre svega u transponovanju Pesoinog metodološkog pristupa iz domena književnosti u scenski jezik, tačnije kroz prevođenje Pesoine heteronimije u multimedijalni scenski izraz. Takođe, nakon izvođenja

doktorskog projekta scenska forma transponovana je u formu kratkog eksperimentalnog filma gde o čemu je više reči u poglavlju 4.10.

Prema Šuvakoviću “intermedijskim se naziva umjetničko djelo u futurizmu, dadi, konstruktivizmu, nadrealizmu, neodadi, fluksusu, konceptualnoj umjetnosti, postkonceptualnoj umjetnosti i postmoderni koje nastaje premještanjem umjetničkog koncepta (zamisli, projekta) iz jednog oblika medijske realizacije u drugi, odnosno, povezivanjem više medija u jednoj realizaciji. (...) Djela performance arta su intermedijska jer nastaju povezivanjem različitih medija teatra, likovnih umjetnosti, video umjetnosti, književnosti, glazbe.” (Šuvaković: 279)

Primena ovog metoda u prvi plan ističe i pitanje neposrednosti i medijatzacije – što je posebno bilo istraživano u odnosu na telo izvođača koje je prisutno na nekoliko ravni – tu i sada u scenskom prostoru izvođenja, ali i kao medijatzovana slika tela ili zvuk, nekada ranije snimljen, a nekada medijatzovan na licu mesta. Ovaj postupak doprinosi i transponovanju Pesoinih metoda mnogostrukog pogleda, kao i autorefleksivnosti kroz stvaranje metanarativa. Usled velike izloženosti medijima i velikoj količini informacija, sa promenom svesti gledalaca, dolazi se do paradoksa – u pozorištu, gde smo navikli da cenimo prisustvo i neposrednost, danas se često čini “stvarnijim” medijatzovani glumac. “Kako je medijatzovano zamenilo neposredno u kulturalnoj ekonomiji, neposredno je samo po sebi inkorporiralo medijatzovano, tehnološki i epistemološki. Posledica ove implozije je to da prividno sigurna opozicija sada postaje mesto nemira. Pitanje je dakle “kako pozorište promišlja tu ikonografiju koja potiče iz nedodirljivog i nefizičkog sveta”. (Auslander: 44)

### **3.2. Metod procesnog pozorišta**

Prevod već ustaljenog termina u međunarodnim savremenim pozorišnim praksama koji na engleskom jeziku glasi “devising”, i dalje je nestabilan u literaturi na srpskom jeziku. U ovom radu, odabran je prevod “procesno pozorište” (ili procesni teatar) jer se ova sintagma može naći u nekim od već objavljenih dokumenata i publikacija, dok istovremeno pripada neformalnom pozorišnom diskursu. Mogućnost prevoda kao “kolektivno stvaralaštvo” u ovom radu nije primenjena jer se može smatrati da je kolektivno stvaralaštvo samo jedan od pristupa koji se može primeniti u procesnom pozorištu – delo nastalo iz procesnog pozorišta može uključiti samo jednog autora ili mnoštvo njih.

U slučaju primene metoda procesnog pozorišta (“devising”) sav scenski materijal – tekstualni i netekstualni – nastaje iz kreativnog procesa rada, tokom proba, uz saradnju različitih članova

autorskog tima. U slučaju primene metoda procesnog pozorišta, ne postoji unapred zadati predložak, pogotovo ne u formi dramskog teksta. Kako je izvedbeni tekst rezultat kreativnog procesa, u prevođenju smo odabrali termin “procesno pozorište”, iako ne obuhvata pun obim značenja reči “*devising*” koji ona ima u engleskom jeziku – osmišljavati, izumeti, začeti, stvoriti ni iz čega. Takođe, aktivna forma reči u trajnom sadašnjem vremenu (*devis-ing*), adekvatno odražava nedovršenost, procesualnost koja je srž samog metoda, mada se u literaturi povremeno koristi i u svršenom, prošlom obliku (*devis-ed*).

Ovakav prevod u skladu je sa pojašnjenjem pojma koje daju Hedon i Miling u predgovoru knjige „*Devising Performance*“: “ (...) istražujemo one pozorišne trupe koje koriste procesno pozorište (*devising*) odnosno saradničku kreaciju (eng. *collaborative creation*) da bismo opisali način rada u kome početni tekst – komad ili partitura izvođenja – ne postoji pre nego što počne stvaralački proces. Naravno, stvaranje ili upotreba teksta vrlo se često dogodi tokom neke od različitih faza procesa u zavisnosti od cilja samog dela. (...) U svakom slučaju, za trupe koje su ovde proučavane, procesno pozorište znači stvaranje predstave ispočetka, bez unapred postojećeg teksta, od strane same umetničke grupe.” (Heddon & Milling, 2005:2)

Elementi za potencijalnu definiciju metoda procesnog pozorišta su sledeći: pozorište fokusirano na proces rada, pozorište u kome tekst izvedbe ne postoji pre početka rada, pozorište bez fiksiranih funkcija i uloga članova kreativnog tima (dehijerarhizacija) u kome postoji i fleksibilnost u primeni različitih tehnika rada kao i izbor različitih materijala koji su polazište za stvaranje predstave (ne samo dramski tekstovi).

Procesni teatar i kolektivno stvaralaštvo nisu strogo vezani za postdramske prakse, već se mogu smatrati imanentnom odlikom svakog pozorišnog procesa, bar u nekoj meri. Kolektivnost se može naslutiti i u opisu inscenacije koji daje Svetozar Rapajić: “Tako proces inscenacije teče mnogo šire i dalje od samog projektovanja, probanja, utvrđivanja i izvođenja predstave (što se inače, simplifikovano kao u svim definicijama, često navodi kao posao režije). Od kolektivnog sećanja učitanog u svesti reditelja, njegovog stečenog obrazovnog, emocionalnog i fikcionalnog iskustva, preko korelacije tog doživljaja u simbiozi sa istim ili različitim nijansama iskustava svih drugih brojnih saradnika na realizaciji postavke, preko interaktivne recepcije učitanjem predstave u gledalište, ali i gledališta u predstavu tokom živog izvođenja, do postepenog naknadnog preobražavanja u sećanju nekadašnjih gledalaca i nastanka naših ličnih inscenacija nekadašnjih inscenacija.” (Rapajić: 202).

Kolektivno stvaralaštvo je svakako jedan od određujućih pristupa u procesnom pozorištu. Autorski tim koji se služi metodom procesnog pozorišta radi na drugačiji način nego u tradicionalnom procesu, autonomija svakog autora je istaknuta, a često se propituje ili ruši uobičajena hijerarhija. Ova dehijerarhizacija uloga u procesu u vezi je sa postdramskim uklanjanjem dramskog teksta sa vrha piramide važnosti, ali je i odraz šireg konteksta:

“Procesno pozorište može biti shvaćeno kao “postojanje zajedničkog nepoverenja prema univerzalnim objašnjenjima (koja uobičajeno imaju status “temeljnih”) i pratećim sigurnostima znanja”. Ova široko anti-temeljna perspektiva korespondira sa velikim brojem kritičkih diskursa: poststrukturalističkim, postmodernističkim, postkolonijalističkim (...)” (Heddon & Milling: 191).

U tom smislu može se primetiti veza sa Pesoinim stvaralaštvom koje se takođe opire dominantnim diskursima, neprestano održavajući ambivalentnost u promišljanju i izrazu. Kao deo postmodernističkih praksi, procesno pozorište kao metod ima mnogo šire značenje i poreklo, ono može da predstavlja i društveni model i preispituje korene hijerarhije i temelje pozorišta kao šireg društvenog i ideološkog fenomena.

“Procesno pozorište može biti: društveni izraz nehijerarijskih mogućnosti; model nehijerarijske saradnje i zadrugarstva; ansambl; kolektiv; praktični izraz političke ili ideološke određenosti; sredstvo preuzimanja kontrole nad sredstvima rada; dekomodifikacija umetnosti; posvećenost totalnoj zajednici; posvećenost totalnoj umetnosti; negacija razdora između umetnosti i života; brisanje jaza između gledaoca i izvođača; nepoverenje u reči; otelotvorenje smrti autora; sredstvo promišljanja savremene društvene stvarnosti; sredstvo iniciranja društvene promene; beg od pozorišnih konvencija; izazov za pozorišne stvaraoce; izazov za gledaoce; ekspresivni, kreativni jezik; inovativnost; rizik; inventivnost; spontanost; eksperimentalnost; ne-literarnost.” (Heddon & Milling: 5)

Procesno pozorište kao metod opire se definicijama jer upravo je fluidnost njegova srž – svaki materijal, ili tema, ili impuls od koga se počinje zahteva drugačiji pristup u radu. Kako se tokom proba koriste raznovrsne tehnike i pristupi, poput kolaža koji se sklapa i tumači u trenutku nastanka, ovaj metod može biti veoma rizičan u pogledu rezultata, jer se oslanja na spontano stvaralaštvo u velikoj meri. Sa druge strane, upravo ta osobina daje velike mogućnosti za inovativnost i kreativnost, a o ovom neobičnom procesu piše Tim Ečels (Tim Etchells), član i jedan od osnivača kolektiva *Forced Entertainment*:

„Ako je u srcu procesa režije u pozorištu najčešće interpretacija teksta i fiksiranje određenih značenja u njemu, scenska postavka jedne od mnogih mogućih interpretacija —onda smo možda mi imali u vidu nešto sasvim drugačije — pozorište ili predstavu kao prostor u kome se različita viđenja, različiti senzibiliteti, različite namere mogu sudarati.

U neobjavljenom eseju Džon Ešford (John Ashford) je jednom nazvao eksperimentalno pozorište ‘kompromisnom umetnošću, odvratnim, promjenljivim, prljavim, kompetitivnim, saradničkim poslom’, i mi smo uvek voleli taj citat, prepoznajući u njemu veliki nered našeg sopstvenog procesa, ali smo takođe cenili tu finu reč kompromis – nema čistih jedinstvenih vizija u našem radu, nema minimalističkih “kontrol frik” (*control freak*) autorskih linija jer kroz saradnju – improvizacije, kolaž, spajanje raznorodnih kreativnosti – dobija se, sve u svemu, svet koji je sve više u neredu – radnje, pristupi i namere se nadmeću.” (Etchells:55)

Procesno pozorište jeste metod koji korespondira sa metodologijom Pesoinog stvaralaštva, kao što smo videli u 2. poglavlju – više ravnopravnih autora stvara jedno izvođačko delo, baš kao što je Pessoa u svoj književni rad uključivao mnogostruke poglede. Kako je početna inspiracija i tematski okvir bio sam metod Pesoinog stvaralaštva, pre svega pojam heteronimije, početni materijali za rad uključivali su tekstove različitih heteronima, Pesoine tekstove kao i tekstove o Pesoi, filozofske tekstove, ali i fotografije, filmove, muziku i druge materijale, a izvedbeni tekst nastajao je kroz nekoliko faza u saradnji celokupnog autorskog tima. U poglavlju 4. *Analiza kreativnog procesa i rezultata rada* biće više reči o nastanku izvedbenog teksta, kao i o pojedinačnim i konkretnim tehnikama koje su korišćene tokom istraživačkog i kreativnog rada, a kroz metod procesnog pozorišta.

### **3.3. Metod panpersonifikacije**

Panpersonifikacija je pojam koji uvodi Dušan Sabo u knjizi „Jezik pozorišne režije: metoda paradoksalnih scenskih radnji“, gde ga definiše kao: “shvatanje da je sve u predstavi nekakav lik (...) stvaranje likova od svih učesnika i elemenata predstave. Panpersonifikacija podrazumeva da je na sceni sve sa svim u vezi i time otvara mogućnosti za stvaranje novih likova. Reditelj postavlja akcione veze među (elementima predstave) tražeći odgovor na pitanje šta radi jedno u odnosu na drugo? Na sceni ne postoji ništa, a da ne bi zaigralo. To će reći značilo i menjalo značenje. (...) Uvođenje pojma i primena panpersonifikacije takođe je jedan od načina da se rediteljska mašta hrani obiljem konkretnih veza među elementima predstave,

pretvarajući ih sve najpre u likove, a zatim kroz njihovo delovanje u značenjski složeni dramski aspekt događanja." (Sabo: 145-147).

U ovom radu ispitivani su dometi i moguće primene panpersonifikacije kao metoda rada u postdramskom pozorištu, tačnije kao spone između dramskog i postdramskog promišljanja izvođačkih pozicija i elemenata scenskog jezika. Dakle, uz primenu panpersonifikacije, pojedinačni elementi scenskog izvođačkog dela tumače se kao likovi ili glasovi koji su nosioci sopstvene narativne linije, a mogu imati osobine, razvoj i odnose sa drugim elementima predstave.

Pitanje lika je jedno od velikih i centralnih tema dramskog i pozorišnog stvaralaštva uopšte i u svojoj kompleksnosti prevazilazi okvire ovog rada. Pre nego što izložimo neke od mogućnosti primene ovog metoda, odredićemo teritoriju koja će u ovom radu biti smatrana likom.

### *Tretman lika u svetlu metoda panpersonifikacije*

Panpersonifikacija se može posmatrati u svetlu dramskog teatra, ili u svetlu postdramskog teatra. Dramski lik je kompleksan sistem znakova, fenomen koji zaslužuje opširnu analizu i kojim su se bavili mnogi teoretičari iz najrazličitijih perspektiva kroz istoriju pozorišta, sa stanovišta dramaturške analize, ali i praktično, kroz raznovrsne tehnike glume. Dramski lik uobičajeno je definisan klasicističkim i Aristotelovskim okvirima narativa, a podrazumeva stabilnost, jedinstvo, celovitost i razvoj i najčešće se njegovoj analizi pristupa kroz psihologizaciju. Najveći broj glumačkih metoda i pristupa lik posmatra u dramskom smislu.

U ovom radu, bavićemo se panpersonifikacijom kao metodom rada u postdramskom teatru – smatraće se da svaki element scenskog jezika može biti lik, i to lik definisan kao nosilac autonomne narativne linije, ili kao glas – element diskursa, a ne u svetlu psihologizacije ili ilustracije.

Sabo nudi sledeću definiciju lika: „Likom smatramo svaki scenski aktivan entitet koji poseduje status, ulogu i osobine u dramskom događaju. Sve što se pojavi u polju igre i sa ove tri osobine artikuliše kroz scenu potencijalni je lik. Stoga je reditelj posao da već postojećim likovima u komadu pridruži ostale: scenografski, kostimografski, zvučni, svetlosni...“ (Sabo:63)

Lik je, dakle, učesnik u scenskom događaju i u ovom radu ćemo biti fokusirani specifično na lik shvaćen kao nosilac autonomne narativne linije u izvođačkom delu.

Primenom ovog metoda, može da nastane veliki broj likova poput scenskog prostora, kostima, zvuka, videa i drugih, koji mogu učestvovati u događajima, sprovoditi radnje i stupati u odnose

sa drugim likovima, ali ne u svetlu psihologije, već u svetlu narativnih linija koje su deo kompozicije.

Svi elementi scenskog jezika posmatrani kao likovi postaju ravnopravni učesnici u scenskom događaju, imaju podjednako važnu narativnu liniju, deluju kao polifonija glasova. To istovremeno znači, da je svaki lik, odnosno sve čemu je dodeljen status lika, ravnopravni učesnik ili saučesnik u događaju, dakle da je komunikacija dvostrana – svi likovi mogu uticati jedan na drugog. Ovo je u suprotnosti sa tumačenjem scenskih elemenata kao ilustracije ili efekta, jer tada značenje ide samo u jednom smeru i nema povratne komunikacije.

Dakle, u slučaju panpersonifikacije, postoji dvosmerna relacija, odnos (ne u psihološkom smislu) između elemenata, i u tom smislu se tretiraju kao likovi koji sapostoje u scenskom prostoru i podjednako su važni kao konstituenti scenskog značenja. U ovom slučaju takođe se pojavljuje dehijerarhizacija, o kojoj je bilo reči i u okviru metoda procesnog pozorišta i multimedijalnog metoda. U ovom slučaju, po sredi je dehijerarhizacija pozicije izvođača kao jedinog nosioca lika kao što je uobičajeno u dramskom pozorištu.

### ***Dodela statusa lika***

Primenom panpersonifikacije broj lica je praktično bezgraničan (prostor, kostim, svetlo, zvuk...) jer se može beskonačno raslojavati, kao na primer, materijal (somot, saten, lateks...) ili boja (plava, crvena, srebrna...), ili se mogu posmatrati pojedinačni delovi prostora (ulaz, izlaz, ugao...), horizontalna osa i vertikalna osa scene, i tako dalje. Iz tog razloga, u slučaju primene metoda panpersonifikacije, značajan prostor dobija rediteljsko dramaturška odluka – šta će sve dobiti status lika. Ova odluka može proizilaziti iz istraživanog tematskog korpusa, sastava autorskog tima, eksperimentalnih težnji, primenjenog teoretskog pristupa ili drugih elemenata rada.

O semiotici lika, pisali su i Solomon Markus (Solomon Marcus) i An Ibersfeld (Anne Hubersfeld). Neke od njihovih uvida koji mogu biti korisni u slučaju upotrebe panpersonifikacije, a posebno u svetlu razgraničenja statusa lika, predstavimo u ovom odlomku.

U tekstu *Strategija dramskih lica*, Markus predlaže sledeće kriterijume za određivanje statusa lica:

- 1) Prisustvo ili odsustvo replike
- 2) Ljudsko ili neljudsko



- 3) Živo ili neživo
- 4) Prisutnost ili odsutnost glumca
- 5) Učestvovanje ili neučestvovanje u radnji
- 6) Prihvatanje gledaočevog ugla posmatranja ili ugla posmatranja samog lica
- 7) Stalnost ili promenljivost statusa lica
- 8) Dramski značaj
- 9) Način percepcije
- 10) Način shvatanja pozornice
- 11) Obavezno individualna svojstva lica ili prihvatanje kolektivnih lica takođe

Kako i sam Markus predlaže, prikazana semiotičko-strukturalna analiza može biti od posebne koristi u tumačenju izvođačkih dela koja ne koriste izgovoreni tekst ili dijalog kao osnovnu gradivnu jedinicu. U tom smislu, ovaj metod kompatibilan je sa metodom procesnog pozorišta. U svetlu panpersonifikacije, a u slučaju postdramskog pozorišta, mogu se uvoditi i novi kriterijumi razgraničenja statusa lica koji bi mogli da inspirišu odnose među različitim scenskim elementima. Korišćenje panpersonifikacije kao pristupa, zajedno sa strategijom dramskih lica, značilo bi mogućnost da lista elemenata koji mogu imati status scenskog lica može biti beskonačno proširena, pa tako može uključiti i neljudske i čisto medijske elemente, prostorne odrednice, zvukove i drugo. Lista nekih od mogućih razgraničenja, koja nikako nije sveobuhvatna može biti:

#### **Prostor kao lik**

- prisutnost ili odsutnost izvođača u pojedinačnim delovima prostora
- prisutnost ili odsutnost igrajućih objekata u delovima prostora
- osvetljenost ili neosvetljenost delova prostora
- stalnost ili promenljivost prostora

#### **Kostim kao lik**

- prisustvo ili odsustvo scenskog kostima u scenskom prostoru
- učestvovanje ili neučestvovanje kostima odnosno kostimiranog lika u scenskoj radnji
- stalnost ili promenljivost kostima u toku scenskog događaja

#### **Izvođač – Lik**

- jedinstvenost ili različitost likova koje isti izvođač predstavlja
- jedinstvenost ili različitost izvođača koji predstavljaju isti lik

## **Zvuk**

- Medijalizovan ili nemedijalizovan glas
- Samostalnost ili simultanost zvučnih scena (drugi glas, muzika, efekti)
- Prisustvo ili odsustvo izgovorene replike
- Prisustvo ili odsustvo izvora zvuka u scenskom prostoru
- Pripadnost ili nepripadnost zvuka nekom od likova
- Poreklo zvuka na sceni ili van nje

## **Video**

- Postojanje ili nepostojanje interakcije sa izvođačima
- Prisutnost ili odsustvo u scenskom prostoru
- Prisutnost ili odsustvo lica u okviru videa
- Prisustvo ili odsustvo izgovorene replike u okviru videa

## **Svetlo**

- Promenljivost ili stalnost osvetljenja
- postojanje ili nepostojanje interakcije sa izvođačem
- postojanje ili nepostojanje interakcije sa prostorom

Ukoliko bi se svaki od ovih elemenata tretirao kao „lice“ odnosno lik prema principu panpersonifikacije, mogla bi se uspostaviti nova vrsta dinamike koja ne bi bila fokusirana samo na odnose između izvođača, ili izvođača i teksta, već bi uključivala i sve druge scenske elemente. Takav pristup mogao bi da konstituiše nova polja značenja koja bi bila od koristi savremenim pozorišnim stvaraocima, pogotovo u postdramskom pozorištu.

Sa semiološke tačke gledišta, An Ibersfeld na nekoliko mesta u knjizi „Čitanje pozorišta“ opisuje pozorišnu predstavu kao informacionu polifoniju (prema Rolanu Bartu) ili kao kompleksan sistem znakova raznolike prirode čiji je lik sastavni deo. O pojmu lika Ibersfeld piše: „Lik je u pravom smislu riječi poetsko mesto. U oblasti predstave on je sabirna tačka raznolikih znakova. Stoga smatramo da je (tekstualno-scenski) pojam lika u svom odnosu prema tekstu i prema predstavi pojam kojeg se semiologija pozorišta ne može da liši čak i kad se on više ne smatra *supstancom* (ličnošću, dušom, karakterom, jedinstvenim pojedincem), već samo *mestom*, geometrijskim mestom raznolikih struktura, sa dijalektičkom funkcijom *posredovanja*. Umesto da u liku vidimo istinu na osnovu koje se konstruiše organizovan diskurs

ili metadiskurs, njega bez sumnje treba smatrati tačkom susreta relativno nezavisnih funkcionisanja.“ (Ibersfeld:95)

Iako Ibersfeld ovde govori o liku u kontekstu dramskog teksta i glumca koji ga, na ovaj ili onaj način, izvodi na sceni, za nas je posebno korisno i inspirativno razumevanje lika kao mesta presecanja. Ovaj koncept pojavljuje se i u delu Rikarda Reiša, jednog od Pesoinih heteronima – „ja sam samo mesto gde se misli ili oseća“ (Pessoa, 2003: 137).

Prema Ibersfeld, upravo se kroz razgradnju koncepata vremena, prostora i lika može razbiti klasični teatarski model. Pišući o rediteljskim pristupima koji su srodni dekonstrukciji, Medenica navodi kako, od svih ovih elemenata, „Ibersfeld smatra da je najefikasnija razgradnja lika, što je ujedno i od najveće koristi za ovu argumentaciju. Najkraće rečeno, ovde reditelj negira postojanje individualne psihologije koja prethodi govoru dramskog lika. Ukoliko ne postoji psihologija pre govora, ličnost pre lika, to dalje znači da ne postoji ni celoviti preegzistentni smisao dela, tvrdi autorka.“ (Medenica: 47–48)

### ***Od dramskog ka postdramskom***

Prepreke koje nastaju pri sukobu psihologizirajućeg pristupa pozorištu i multimedijalnog pristupa, na primeru metoda Stanislavskog opisuje Gebels: „Rad na formi izvođačkog dela može voditi ka ozbiljnim konfliktima. Psihološki realizam Stanislavskog postavlja glumca u centar pozorišta, ne u smislu objektivnog, spoljnog realizma, već kroz glumčevu unutarnju viziju koherentne, realistične i moguće situacije. U glumačkom radu, koji je za Stanislavskog ekvivalent internalizacije dramskog teksta, pojam motivacije je u svojoj srži vezan za određivanje i jasnoću organske situacije (...). Ako su gradivni elementi pozorišta jasno određene (analizirane) situacije, podeljene u organski lanac radnje i protiv-radnje, koje su zasnovane na glumčevom individualnom i relacionom razumevanju ritma i strukture, to će zasigurno postaviti prioritet u odnosu na ostale dramaturške i muzičko-dramaturške parametre pozorišne sfere. Tako recimo, pokušaj da se zaustavi ono što glumac percipira kao organsku situaciju, da bi se stvorio prostor za muzički komentar, donosi mogućnost konflikta. Konflikt nastaje u polju identifikacije, „jedinstva“ glumca i uloge.“ (Goebbels, 2015: III.13)

Već samim uvođenjem koncepta panpersonifikacije kao sočiva koje oblikuje ideje scenske postavke u začecju stvaralačkog procesa, postavljen je osnov za dalje multimedijalno istraživanje. Čak i bez posledica po scensko izvođenje, samo dovođenjem u svest metoda panpersonifikacije, način promišljanja scenskih događaja za sve članove autorskog tima obojen

je ovom multifokalnošću i proces rada se od početka odvojio od dramskog tumačenja lika, događaja i situacije.

Iako termin *panpersonifikacija* u sebi sadrži koren reči *persona* što bi moglo da navede na pomisao da je zasnovan na psihologizirajućem i individualističkom pristupu, upravo prefiks *pan* stvara paradoks jer višestrukost razrušava centriranost subjekta. Svi elementi postajući subjektom u stvari ruše hijerarhizaciju pojedinačnog dominantnog subjekta i tako destabilizuju mogućnost psihologizacije i subjektivizacije. Ovakav pristup u direktnoj je korelaciji sa tematskim okvirom ovog dela – višestrukom jedinstvenosti kako je opisana u poglavlju 2.2.

Na ovaj način se kroz primenu u osnovi dramskih postulate, ulazi u polje postdramskog. Polazeći od konceptata kao što su lik, razvoj i linija lika, narativ, primenjuje se procedura umnožavanja (sve može biti lik) koja onda paradoksalno destabilizuje navedene koncepte. Ovaj princip reflektuje i stvaralačku metodologiju Fernanda Pesoe – autorstvo je kod njega preispitivano i poljuljano upravo umnožavanjem autora odnosno autorskih pozicija.

U tom smislu, metod *panpersonifikacije* u uskoj je vezi sa opštom dehijerarhizacijom koja karakteriše procesno pozorište, a predstavlja i jednu od važnih odlika postdramskog pristupa. Povezanost ovog ili sličnih metoda sa procesima dehijerarhizacije, može se opaziti još u promišljanjima Kena Djuia (Ken Dewey) koji je tokom šezdesetih godina 20. veka, zajedno sa Alanom Keprouom (Alan Kaprow) učestvovao u razvoju *hopeninga*. Hedon i Miling kontekstualizuju Djuijev rad:” Djuj je želeo da ‘pronađe ne-književnu osnovu za kompoziciju u pozorištu’, gde bi svaka komponenta ili materijal imali ‘svoj sopstveni identitet’ koji bi imao veze sa materijalnim prisustvom pre nego sa funkcijom. (...) Djuj je bio zainteresovan za to da se svi materijali tretiraju kao objekti i kao mogućnost za iskustva i susrete ili radnje. Osim toga, Djuj je smatrao da su sve komponente jednake, mada je isticao da je osoba “svesni element”, “onaj koji može biti najaktivniji u situaciji i koji može da aktivira”. (...) Djuj je želeo da izazove hijerarhijsku strukturu koja je tipično bila deo koda pozorišnog procesa, a u kome bi jedna osoba preuzimala vođstvo. Zalagao se za “saradnju i podelu odgovornosti”, sa ciljem da definiše “pozorišnu formu za demokratiju”. Njegov cilj da omogući da svaka komponenta u predstavi zadrži svoj identitet bila je deo ove ideje “demokratije”. (Heddon & Milling: 70).

Multimedijalnost kao metod još više usložnjava mogućnosti korišćenja *panpersonifikacije* u kreativnom radu. Pored materijalnih objekata na sceni, medijske narativne linije mogu se razvijati u vremenskoj ili prostornoj ravni, na planu vizuelnog ili akustičkog ili drugih čula.

Nakon što se pojedinim elementima dodeli status lika u svetlu panpersonifikacije, nastupa sledeća faza – stvaranje odnosa među elementima i kompozicija finalnog dela. Uspostavljanje svakog od likova i njihov razvoj u izvođačkom delu „Pessoa” odvija se postepeno, u svakoj od scena – počinje se glasom (*Prolog*), zatim se uvodi telo izvođača (projekcija uživo u *Prologu*), pa tekst (*Jutro*), a onda se u pojedinačnim scenama detaljnije razrađuju video (*Tramvaj*), zvuk (*Šoljica*) i tako dalje. Ovaj proces kompozicije detaljnije je opisan u 4. poglavlju. Ovakav pristup inspirisan je poetikom Hajnera Gebelsa. U knjizi „Estetika odsustva“, kao i u masterklasu u video formi, Gebels opisuje rad na čuvenoj predstavi „Eraritjaritjaka“ (2004), gde pojedinačnim elementima scenskog jezika daje status lika, postepeno ih uvodeći u scenski događaj:

“(…) prvih pola sata predstave *Eraritjaritjaka* služi tome da se kvazi-uredno predstave svi elementi, jedan za drugim, pre nego što jedan drugog napadnu kako se ide ka kraju predstave. Svako od njih ima svoj početni individualni ulazak: na početku, kroz koncert gudačkog kvarteta, muzika; zatim, ulazak tela glumca; bestelesni jezik kroz Kanetijeve reči; prostor igre, koji se, potpuno beo, sam razmota; svetlo, koje radi šta želi; prva rekvizita, mala kuća, kao protagonista sopstvene scene; tek onda pojavljuje se scenografija – fasada velike kuće; najzad, medij samog pozorišta – u dugačkom monologu; i konačno film, koji prati glumca van pozorišta i dodaje boju u ovu mešavinu – do tog trenutka sve je bilo crno-belo. Kako su pojedinačni elementi detaljno uvedeni na ovaj način, gledaoci su ohrabreni da prave veze među njima tokom trajanja predstave, iako to ne znači da elementi gube svoju nezavisnost tokom tog procesa.” (Goebbels, 2015: I.1.)

Panpersonifikacija kao metod ima posebnu vrednost u primeni na izvođačkom delu „Pessoa” – sam Pessoa razvija sličan princip uslozňjavanja kroz heteronimiju. U okviru rada na izvođačkom delu „Pessoa”, metod panpersonifikacije bio je pored izvođača, primenjen na scenski prostor, kostime, zvuk i video, pa bi se moglo reći da su izvođači imali kao partnere i scenski prostor, kostime, zvuk i video projekciju. Tokom proba autorski tim razmatrao je narativne linije svakog od ovih scenskih elemenata, kao i različite mogućnosti uspostavljanja međusobnih odnosa, o čemu će više reći biti u poglavlju 4.6. Primena panpersonifikacije.

### **3.4. Postdramski okvir i odrednice**

Pojam postdramskog definisan je, sa jedne strane, kroz niz odrednica koje sažima Leman, a sa druge strane kroz suprotstavljenost dramskom teatru. U ovom radu pod dramskim teatrom

smatra se realistička dramska struktura, a kao njene najvažnije odlike uzimaju se one koje navodi Selenić: uverljivost kroz sličnost sa fenomenima stvarnog života (realistička konvencija ne treba da bude primećena), u hijerarhiji realističke drame na prvom mestu je karakter (za razliku od Aristotelovske gde je to priča), princip kauzalnosti povezuje prošla, sadašnja i buduća zbivanja, okolina i milje u kome karakteri deluju u velikoj meri određuju dramu. (Selenić:12)

Većina navedenih karakteristika nije prisutna u postdramskom pozorištu, odnosno često se pristup bazira na suprotstavljanju navedenim principima. U uvodu *Leksike moderne i savremene drame*, Sarazak (Jean-Pierre Sarrazac) krizu dramske forme posmatra kroz četiri glavne krize: „kriza fabule, naravno – što će reći istovremeno nedostatak i rasepkanost radnje – što dovodi do procvata aktuelnih dramaturgija „fragmenta“, „materijala“, „diskursa“. Kriza lika, koji, zaboravljen, potisnut, daje prostor Figuri, recitatoru, glasu. Kriza dijaloga, a u korist pozorišta čiji su konflikti smešteni u samo srce jezika, govora. Kriza odnosa scena-sala praćena poricanjem tekstocentrizma samim tekstom.“ (Sarazak:19).

Polazeći od ovih osnova, može se reći da je multimedijalno izvođačko delo „Pesoa“ nastalo na principima postdramskog, sadrži pokazatelje sve četiri krize, a gotovo nijednu osobinu navedenu u opisu dramskog pozorišta.

Poglavlje Lemanova knjige “Postdramsko kazalište”, *Postdramski kazališni znakovi*, donosi niz pojmova važnih za postdramske prakse, od kojih ćemo u ovom poglavlju ukratko izdvojiti one koji su posebno značajni za kreativni proces i analizu izvođačkog dela “Pesoa”, a to su “parataksa / ne-hijerarhija” i “simultanost”.

### **3.4.1. Ne-hijerarhija / Parataksa**

“Prožimajući princip postdramskog kazališta jest dehijerarhiziranje kazališnih sredstava.” (Leman: 112)

Kao što smo videli u opisima metoda multimedijalnosti, metoda procesnog pozorišta i metoda panpersonifikacije parataksa, ne-hijerarhija odnosno proces dehijerarhizacije je jedan od vodećih principa rada na izvođačkom delu “Pesoa”. Dehijerarhizacija je prisutna i u pogledu organizacije kreativnog rada, kao i u pogledu tumačenja scenskih sredstava. Opis koji daje Leman, uključuje neke od važnih odrednica tokom stvaranja izvođačkog dela “Pesoa”:

“(…) različiti žanrovi povezuju se u jednoj izvedbi (ples, narativno kazalište, umjetnost performansa...); sva se sredstva upotrebljavaju s jednakom važnošću; igra, stvari, govor

usporedno upućuju u različitim značenjskim smjerovima i prisiljavaju na ujedno opušteno i brzu kontemplaciju. (...) Ovdje sve ovisi o tome da se *ne razumije odmah*. Naprotiv, opažanje mora ostati otvoreno da na posve neočekivanim mjestima očekuje veze, korespondencije i odgovore koji ono prije rečeno stavljaju pod sasvim drukčije svjetlo. Tako značenje principijelno ostaje – odgođeno.” (Leman:113)

### **3.4.2. Simultanost**

Sapostojanje više medija u okviru izvođačkog dela “Pessoa” istaklo je simultanost kao prostorno-vremensku odrednicu i važan pristup u dramaturgiji izvedbe. Simultanost je procedura realizacije različitih elemenata multimedije u scenskom prostoru, pomoću koje se paralelni tokovi autonomnih medijskih linija povezuju, kako Barba (Eugenio Barba) opisuje u sledećem odlomku.

“Priča kroz reči, bilo pisane ili izgovorene, mora obavezno urediti događaje jedan za drugim, prateći vektor vremena. Priča koja se uobličuje u pozorištu može nasuprot tome, prikazati dva ili više različitih događaja u istom vremenu i prostoru. (...) Jedna je stvar pripovedati spontanost, druga primeniti je kao reditelj, a treća iskusiti je kao gledalac. Jedna je stvar reći da dok desna ruka miluje, leva traži nož sakriven ispod stolice na kojoj ljubavnik sedi. Sasvim je druga stvar to videti (...) Kada sam postavljao različite događaje simultano, komponovao sam priču koja je bila artikulisana prema pravilima prostora, umesto pravila vremena. Mogao sam da povežem nezavisne događaje i situacije čak i kada je njihova jedina poveznica bila to što su sadržani u istom prostoru. Simultanost je povezivala različite događaje.

Različite linije radnje odvijale su se paralelno. Ponekad bih namerno postavljao jednu od njih napred, a drugu u pozadini. Ponekad bih dozvoljavao gledaocu da izabere koju liniju da prati, a koju da zanemari. Alternacija između unapred uređene hijerarhije i slobodne hijerarhije, između glavnih i sporednih radnji, bila je jedan od ritmova na koje sam obraćao pažnju u svakoj sceni. (Barba, 2009:102)

Dramaturgija izvedbe izvođačkog dela “Pessoa” imala je u vidu participativnost gledalaca, čak iako je narativ nelinearan, a struktura fragmentarna. Gledaoci sami stvaraju veze između različitih narativnih linija, čak i ako su te veze veoma labave, ili nevidljive, činjenica da se scenski događaj odvija u jednom prostoru i vremenu, dovodi do stvaranja veza. Gledaoci su mašine za proizvodnju smisla, kognitivni sistem čoveka uvek tumači, povezuje, i neizbežno teži da kauzalno razumeva bez obzira na tanke niti koje izvođačko delo nudi.

Pitanje sećanja i odnos prema vremenu takođe su bili važan deo ovog scenskog istraživanja. Pessoa kroz poeziju, rečima pokušava da se igra vremenom, proširujući ga i sažimajući. Čini se da je njegova želja da izloži pred čitaoca sve slojeve jednog trenutka istovremeno, kao i sve trenutke odjednom. Pessoa kao da svojim radom otvara pitanje multiverzuma. U tom smislu, simultanost u scenskom izrazu bila je sredstvo kojim se tretiralo scensko vreme.

“Simultanost takođe oblikuje vreme sredstvima sažimanja: postavljajući jednu radnju, jedno telo, jedan prostor naspram drugog, reditelji mogu da simuliraju efekat brzine. Upotreba tehnologije može da aktivira manipulaciju simultanosti do ekstrema, radikalizujući, zgušnjavajući i rastežući vreme više nego bilo koji drugi medij.” (Sidiropoulou: 114)

Medijatizovano scensko okruženje i multimedijalna scenska događajnost, dovode u pitanje prioritete pažnje i posmatranja. Kako bi se održala policentričnost prostora, u velikom delu predstave “Pessoa” na sceni se odvijaju simultani događaji manjeg ili većeg obima. Postavlja se pitanje da li se prioretizuje neposredno ili medijatizovano, da li gledalac smatra bliskijim živo telo u prostoru “tu i sada” ili je dominantno medijatizovano telo koje se približava kroz detalj filmske slike ili nivo zvuka. Da li je dakle pogled i sluh gledaoca neminovno usmeren prvo na medijatizovane događaje, ili kako se pita Auslander: “Da li našu pažnju usmeravamo na živa tela ili su naše oči prikovane za ekran, kao što bi Benjaminov postulat naše želje za blizinom predvideo?” (Auslander: 42)



#### **4. ANALIZA KREATIVNOG PROCESA I REZULTATA RADA**

U ovom poglavlju će biti rekonstruisan istraživački i kreativni proces rada na multimedijalnom izvođačkom delu „Pessoa“ i sve njegove faze, uključujući i rad sa članovima autorskog tima. Kroz posmatranje sprovedenog kreativnog procesa otkriće se mehanizmi rada i izložiti mapa stvaranja strukture ovog dela nastalog metodom procesnog pozorišta. Zatim će ukratko biti analizirana moguća značenja scena u završnoj verziji izvođačkog dela, sa posebnim osvrtom na izvođačke pozicije i medijske linije videa, zvuka, prostora i kostima kroz prizmu metoda panpersonifikacije. Kroz rekonstrukciju nastanka multimedijalnog izvođačkog dela „Pessoa“ biće u praksi prikazana i upotreba koncepta panpersonifikacije kao i promatrani njeni mogući dometi u odnosu na ovu studiju slučaja.

U slučaju analize dela “Pessoa”, kako je u srži tematskog okvira i metodološkog pristupa polifonost narativa, dekonstrukcija i multiplikacija subjekta, koncepti iz domena dramskog pozorišta poput – centralni događaj, osnovni sukob, razvoj lika nisu adekvatni. Kao multimedijalno delo blisko performansu, “Pessoa” se bazira na postdramskim postulatima i odbacuje tehnike mimetičkog. Međutim, centralni metod panpersonifikacije koristi se kao hibridni pojam potekao iz dramskog konteksta, ali sa ciljem stvaranja postdramskog dela, pa u tom smislu nije moguće posmatrati ovo delo kao strogo pripadajuće jednom od ova dva pristupa. Odlike postdramskog su vidljivije, ali tragovi dramskog su i dalje prisutni. Zanimljiv pogled na ovu dihotomiju i mogućnost suživota dva naizgled suprotstavljena pristupa daje Avra Sidiropulu:

“(…) da li “tajna” postignuća i trajnog uticaja pojedinih produkcija, možda zaista leži u načinu na koji reditelji prihvataju, i u svoju korist manipulišu, tenzijom između semiologije rediteljske postavke i fenomenologije izvođenja. U rezonantnim autorskim radovima, dvoznačna veza između ova dva večita neprijateljska saputnika koji su i dalje najčešće posmatrani kao suprotstavljeni pojmovi, funkcionisala je manje kao polaritet, a više kao neophodna, zahtevna ali i nagrađujuća kohabitacija. (...) autori koji nameravaju da ujedine inherentnu dualnost pozorišta kao semiološkog/mimetičkog polja i fenomenološkog mesta izvođenja, imaju mnogo više prostora i mnogo više oruđa na raspolaganju. (Sidiropulu:8)

##### **4.1. Autorski tim – (de)hijerarhizacija**

Istraživanje kolektivnog rada i pitanja hijerarhizacije uloga i samog procesa karakteristično je za procesno pozorište. Međutim, poreklo i inicijacija procesa podrazumevala je donošenje prvih određujućih proto-odluka – one o stvaranju kolektiva tj. izboru autorskog tima i one o izboru

polazišne tačke kreativnog istraživanja – stvaralaštva Fernanda Pesoe. Može se reći da je hijerarhizacija zadržana na ovom nivou, i to u veoma čvrstoj formi jer je rediteljka kao autorka projekta u najvećoj meri uticala na kreativni proces kroz izbor početne tačke istraživanja i članova umetničkog kolektiva. Može se reći da je ova rediteljska odluka bila najautonomnija i istovremeno u najvećoj meri uticala na uslove i razvoj kreativnog rada, pa tako i na rezultat. Inicijativa celokupnog procesa povezana je sa tradicionalnom ulogom i uobičajenom pozicijom reditelja kao (jedinog) donosioca važnih odluka.

Čak i kada se pozicija reditelja ne postavi na vrh piramide, već recimo u centar kruga ili kao prvi među jednakima – kroz postupak nekoga ko započinje proces donošenjem ovih proto-odluka, upis hijerarhije i pozicija moći ostaje prisutna. Kris Boldvin (Chris Baldwin) piše: “*više nego što je na vrhu hijerarhijske strukture, reditelj je u centru kao tačka oslonca tokom proba, omogućavajući da svi rade zajedno*” (Bicat&Baldwin, 2002:13).

Avra Sidiropulu (Avra Sidiropoulou) tvrdi da iako raste broj trupa koje se bave procesnim pozorištem, one koje su “komercijalno uspešne među njima i dalje se vladaju prema strogoj hijerarhiji koja reditelja vidi kao majstora komada.” Govoreći o SITI kompaniji (SITI company), ona uočava da “iako je izvedbeni materijal zajednički prikupljen, improvizovan i kreiran od strane svih članova ansambla, na kraju krajeva, rediteljka En Bogart (Anne Bogart) je ta koja sve to kanališe u finalni scenski produkt. Sličan princip postoji i u trupi Komplisite (Complicité), gde je Sajmon MekBarni (Simon McBurney) finalni arbitar.” (Sidiropoulou:93)

Iako je kolektivni rad bio osnova funkcionisanja autorskog tima u ovom izvođačkom delu, moguće je debatovati o tome da li je zaista verovatno potpuno rušenje hijerarhije. U nekom od daljih istraživanja kolektivnih procesa bilo bi zanimljivo ispitati baš tu početnu poziciju – reditelj kao inicijator. Kakva je mogućnost ili nemogućnost krajnje dehijerarhizacije u tom pogledu?

Prema Aronsonu (Arnold Aronson) potpuna dehijerarhizacija nije moguća: “većina grupa funkcioniše prema modelu totalitarne faze komunizma: postoji kolektiv glumaca, ali te grupe imaju autokratske, čak diktatorske vođe u formi reditelja vizionara, koji u suštini, zamenjuju dramskog pisca kao kreativni izvor tekstova.” (Heddon & Miller: 61)

Većinu članova autorskog tima rediteljka je poznavala iz prethodnog zajedničkog kreativnog rada i izbor kolektiva je napravljen prema njihovim sklonostima i specifičnim iskustvima u radu. Komunikacija u okviru tima je u procesnom pozorištu izuzetno bitna, ona čini gotovo

jedinu sigurnu, jasnu strukturu oko koje se grana ceo kreativni proces. Važno je bilo da svi članovi tima pronađu tačke interesovanja i lične inspiracije u liku i stvaralaštvu Fernanda Pesoe, njegovim heteronimima i tekstovima, kao i u kreativnom radu drugih članova tima, kako bi svi ravnopravno učestvovali u kreativnom procesu.

Već u izboru dva izvođača (umesto jednog ili mnoštva) otvara se mogućnost za različite scenske odnose (suprotstavljenost, dijalog, par, podela, ogledalo...). Istovremeno, u ovoj odluci ogleda se princip dekonstrukcije identiteta. Takođe, izbor autora iz oblasti dizajna zvuka i dizajna videa, usmeravao od je početka proces na audio-vizuelnu multimedijalnu formu.

Radeći na multimedijalnom izvođačkom delu, autorski tim uzimao je u obzir to da je dramaturgija procesa uvek vidljiva u dramaturgiji izvedbe. Pristup koji kolektiv primenjuje tokom stvaralačkog procesa, isti je onaj koji će indirektno doživeti i osetiti gledalac. Pozorište je kolektivni čin i struktura relacija u okviru tima, procesi pregovaranja, saradnje i produkcije u osnovi su dramaturgije izvođačkog dela, prisutni i pre nego što se prva ideja uobliči ili izvede pred publikom. Zato je trag procesa duboko utkan i neizbrisiv iz samog izvođenja pred publikom. Hajner Gebels na sličan način vidi važnost dramaturgije autorskog tima: "Postoji neodvojiva, ali potcenjena veza između načina na koji je delo stvarano i estetskih rezultata. Iz same predstave može se videti kako je reditelj radio, i to ne samo sa glumcima, već i koliko je autoritativan (ili neznački ili ilustrativan) način na koji su ostali elementi tretirani, a iza kojih uvek stoje tehničari, saradnici i drugi umetnici. (...) Način rada je u isto vreme uzrok i posledica pokušaja da se uravnoteže pozorišni elementi, pri čemu nije važno promovisati sopstveni ego ili postaviti svoju viziju sveta, već je važno da se stvore potrebni uslovi za polifoniju estetskih rezultata, koja za cilj ima da otključa zadovoljstvo u tekstu ili muzici za publiku, tako da je ne optereti jednom jedinstvenom interpretacijom ili vizijom, već da ostavlja što više mogućnosti za pristup materijalu." (Goebbels, 2015: VI:15)

## **4.2. Prevođenje kao izvođenje**

Pesoa je autor koji je izrastao iz jezika i koji je gradio višestruku jedinstvenost upravo kroz jezik, i kao takav izazov je za prevodioce. Priprema ovog doktorskog umetničkog rada počela je pre nego što je "Knjiga nespokoja" (odakle je većina tekstualnog materijala upotrebljenog u finalnoj verziji dela) objavljena na srpskom jeziku. Rediteljka i dramaturškinje radile su u prvom trenutku sa tekstovima na engleskom jeziku, kao što su i kasnije tokom procesa mnogi radni materijali bili dostupni samo na engleskom jeziku. Na srpskom jeziku bile su dostupne

pesme u nekoliko objavljenih zbirki, nekoliko radova u književnim časopisima, kao i knjiga koja je sadržala raznovrsne materijale uključujući i nekoliko pisama i drugih spisa. Tako je višestrukost jezika i glasova u procesu rada bila prisutna od samog početka.

Pre početka rada sa autorskim timom, rediteljka je imala nekoliko važnih razgovora o informacijama utkanim u Pesoin jezik sa Vesnom Stamenković, koja u tom trenutku samo što je završila prevod “Knjige nespokoja”. Razgovori su bili o registrima koje obuhvata Pesoin rad – od onog metafizičkog do birokratskog, o sličnostima i veoma detaljnim razlikama među diskursima heteronima, o raskošnom rečniku, različitim stilovima koje je neophodno istančano razviti tokom prevođenja kako bi se nijanse ove autorske dekonstrukcije prevele u drugi jezik. Jedna od važnih tema bila je i atmosfera “Knjige nespokoja”, ta duboko melanholična nijansa misli i emocija koje se kroz nju provlače, opsesija prolaznošću i tiho prisustvo smrti, dok je sa druge strane tu i humor, nekada zvonak i dečiji, a nekada duboko ironičan. U trenutku pre početka kreativnog procesa, razgovori sa Vesnom Stamenković bili su najbliži razgovoru sa samim piscem i zato su bili značajan impuls za početak kreativnog rada.

Sa druge strane, prevođenje kao metod ili metafora, bilo je prisutno i kasnije, u scenskim improvizacijama, u transponovanju ideja kroz različite medije, kao i u ideji samog dela da se književni metod jednog autora prenese na scensku strukturu i izvedbeni jezik. Prevođenje jeste izvođenje, a scenski izraz uvek u sebi sadrži prevod. Multimedijalno izvođenje je kompleksan semiotički sistem u kome se znaci prevode iz jednog medijskog jezika u drugi, a često se komunikacija uspostavlja na više kanala u cilju stvaranja izraza u kome više različitih jezika grade kompleksnu scensku strukturu.

### **4.3. Dramaturgija multimedijalnog izvođačkog dela**

Dramaturški rad na ovom izvođačkom delu podrazumevao je dva segmenta – dramaturgiju tekstualnih materijala i njihovu organizaciju, kao i dramaturgiju multimedijalnog dela – dramaturgiju izvedbe. Izvedbeni tekst uključuje pisane izvore, audio i video zapise, koreografisane scene, improvizovane scene i drugo. U tom smislu, dve članice autorskog tima bavile su se ovim srodnim, ali ipak različitim segmentima kreativnog rada.

#### **4.3.1. Dramaturgija tekstualnih materijala**

Dramaturgija tekstualnih materijala podrazumevala je odabir odlomaka i tekstova koji će biti korišćeni, kao i stvaranje tekstualne strukture dela. U radu metodom procesnog pozorišta,

dramaturški principi neraskidivo su povezani sa rediteljskim odlukama, ali i radom svih autora. U procesu koji nije zasnovan na dramskom tekstu, dramaturška struktura gradila se kroz kreativni rad – improvizacije, pokušaje i pogreške.

Dramaturška struktura je bila omeđena izborom tekstova iz ogromnog, gotovo nesagledivog opusa Fernanda Pesoe. Proces rada bio je zasnovan na ne-dramskom materijalu – uključivao je odlomke iz različitih dela, pesme, pisma, teorijske tekstove, ali i fotografije, zvučne i video materijale.

Konačni izbor tekstova bio je uslovljen principima kolektivnog rada u okviru procesnog pozorišta.

Međutim, pitanje hijerarhije postojalo je već i u prvoj pripremnoj fazi rada. Prvi širi izbor tekstova značio je da su rediteljka i dramaturškinje donele izvesne odluke bez uticaja ostatka autorskog tima, i to odluke o izboru materijala, koje će u značajnoj meri uticati na smer rada svih autora.

Prvi širi izbor tekstova napravile su rediteljka i dramaturškinje nakon više meseci istraživanja Pesoinog opusa. On se sastojao od preko 200 stranica raznovrsnih tekstova – pesama, pisama, dokumenata, kao i velikog broja odlomaka iz “Knjige nespokoja”. Ovaj izbor je i dalje karakterisala otvorenost i mogućnost višestrukih pravaca daljeg razvoja, jer su odlomci tematski i formalno bili veoma raznorodni.

Tokom ove faze istraživanja došlo je do raslojavanja na dva veća korpusa tekstova – tematski srodni sa jedne strane (višestrukost, usamljenost, hermetičnost, nespokoj, želja za svim mogućim životima, mašta), a sa druge strane oni “metodski” – autorefleksivni koji govore o samom metodu kreativnog rada nekog od heteronima ili samog Pesoe.

Obe vrste tekstova bile su od izuzetne koristi u daljem radu. Može se reći da su “metodski tekstovi” više uticali na finalni koncept dramaturgije izvedbe, dok su tematski tekstovi bili oni koji su ponudili mogućnosti za scensku razradu i improvizacije.

Ovaj prvi širi izbor tekstova bio je od važnosti za stvaranje zajedničkog komunikacijskog koda među autorima. Iako većina tekstova nije sadržana u završnoj strukturi, mnoge karakteristike bile su prevedene u scenski jezik – pojedini motivi, slike, metafore, reference, ali i ritam i atmosfera odlomaka postali su deo kreativne komunikacije umetničkog tima. Širi izbor tekstova odredio je u velikoj meri vokabular scenskog izraza i medijskih linija u predstavi.

Sledeća faza izbora tekstova dogodila se tokom prve istraživačke faze proba, kada je primenjeno praktično istraživanje tekstova u prostoru, uz učešće celokupnog kreativnog tima. Tekstovi su korišćeni kao impulsi za improvizacije u kojima su korišćeni telo, glas, zvuk, video, kostim i prostor.

Ovaj period rada bio je verovatno najizazovniji u toku celog procesa. Potreba za čvrstom dramaturgijom, strukturom, skeletom koji bi se zatim nadogrudio, dekonstruisao, menjao, dopunjavao i preispitivao, postala je izražena veoma rano u procesu. Istovremeno, scenski jezik i saglasje svih medija tek je bilo u fazi uspostavljanja, pa nije bilo mnogo toga što bi u dramaturškom ili izvedbenom smislu moglo da bude oslonac za praktičan scenski rad i improvizacije. Ipak, istrajavanje u ovoj ranjivoj fazi bilo je važno za ceo tim, jer je ona postepeno donela spontane, organske i usaglašene kreativne odluke.

Najuži izbor tekstova nastao je nakon tri nedelje praktičnog istraživanja tokom ove faze proba. Sadržao je nepovezane segmente pisama, nekoliko pesama i veliki broj odlomaka iz “Knjige nespokoja”, što je ukupno činilo oko četrdeset stranica tekstualnih materijala.

U sledećoj fazi proba, kroz razvijanje mnogobrojnih scenskih improvizacija, koristeći pojedinačne tekstualne odlomke, došlo je do najužeg izbora tekstova koji su u najvećoj meri korespondirali sa svim članovima tima. Tek na samom kraju ovog procesa, nakon scenskog razvoja svakog od segmenata pojedinačno kroz scenske improvizacije i različite medije, došlo je do finalnog odabira i stvaranja tekstualne strukture dela.

Ovu strukturu su ponovo formirale dramaturškinje i rediteljka, tako da je pitanje dehijerarhizacije autorskog tima opet dovedeno u svojevrstu krizu. Međutim, ovoga puta u rad su uključile sugestije svih članova tima, a pojedini odlomci ušli su u finalnu tekstualnu strukturu upravo zbog scenskog potencijala koji su pokazali na probama.

Konačni izbor tekstova je uključivao tekstove iz “Knjige nespokoja” Bernarda Soareša, koji su činili najveći deo materijala, sa nekoliko upliva poezije Alvara de Kampuša – pesme “Škemići u saftu” i “Trafika”.

Dramaturški raspored tekstualnih odlomaka sproveden je tako da se može pratiti jedna od dve veoma uslovne, otvorene i fleksibilne narativne linije.

- 1) Konkretna linija – jedan radni dan usamljenog knjigovođe u Lisabonu – melanholično jutro, putovanje kroz grad tramvajem, boravak u sputavajućoj kancelariji, pauza za ručak i sanjarenje, suočavanje sa drugima, povratak kući, saznanje o tužnim vestima u berbernici i ponovno povlačenje u sećanje i samoću na kraju dana
- 2) Metaforička linija – jedan život usamljenog čoveka 20.veka – usamljenost i izolacija, posmatranje sveta, pronalaženje slobode kroz maštu, strah od suočavanja sa Drugim, borba sa sopstvenim besom i samosažaljenjem, suočavanje sa prolaznošću i smrću

Tekstualni odlomci su tretirani kao monolozi, čak i u slučaju pesama. Pojedine tekstove izvođači govore zajedno, tako da deluje da su u dijalogu, ali svaki od odlomaka u stvari predstavlja jednu izvođačku poziciju koja se scenski raslojava kroz medije.

Detaljan rad na scenama koji je uključivao skraćivanja, montažu i sitne izmene obavljen je tek na samom kraju rada sa tekstom.

U multimedijalnom izvođačkom delu “Pesoa” tekstualni materijal se u izvedbi pojavljuje na više načina – kao tekst izgovoren u sceni, kao tekst snimljen i reprodukovano u audio formatu, ali i kao odštampani tekst koji svaki gledalac dobije tokom izvođenja. U pitanju su pesme i drugi tekstovi koji nisu ostali deo finalne verzije izvedbenog teksta, a korišćeni su tokom kreativnog procesa, kao i fotokopije Pesoinih fotografija i fotokopije lica izvođača – sve su to tragovi procesa.

Paralelno sa opisanim procesom formiranja tekstualne linije dela, dramaturškinja koja se bavila izvedbenom dramaturgijom radila je sa rediteljkom tokom proba na uspostavljanju medijskih linija.

#### **4.3.2. Lista scena**

Konačna dramaturška struktura predstave ili izvedbeni tekst formiran je tek u poslednjoj, trećoj fazi procesa, nakon faze istraživanja i faze kreativnih radionica.

Naslovi scena navedeni u ovom poglavlju su oni koje je kreativni tim koristio u internoj komunikaciji. Oni su zadržani jer su u pitanju organski nazivi nastali iz procesa, pa takođe govore o temi i fokusu svake od scena, a predstavljaju i trag procesa.

Predstava je uslovno podeljena na četiri tematske celine – „samoća“, „mašta“, „drugi“ i „smrt“.

## **I Samoća**

1. Trafika
2. Jutro
3. Tramvaj
4. Šoljica
5. Fotografija

## **II Mašta**

6. Ovčica – madam harema
7. Benfika
8. Fantazija
9. Kurir
10. Škembici u saftu

## **III Drugi**

11. Apokalipsa i kataklizma
12. Biljka govori – drugi
13. Kancelarijski pomoćnik
14. Kometa

## **IV Smrt**

15. Klavir (snimak)
16. Duvandžija
17. Klavir – sećanje

## *Žanr*

U pogledu žanra, mogli bismo da se oslonimo na opis koji sam Pessoa daje svom autorstvu - "*dramski pesnik*". U tom kontekstu, kada bi izvođačko delo "Pessoa" moralo biti smešteno u neki od žanrova veoma razuđenog horizonta postdramskih oblika i ne-oblika, možda bi najviše odgovaralo opisu *dramske poeme*: "Dramska poema umnožava monologe (ili oblike usamljeničkog govora), tišine, didaskalijske pauze (opise ili pantomime), ili vizuelne i muzičke intervencije i tako obuhvata i verbalne i neverbalne oblasti. (...) tekstovi istražuju moć govora, a da se ne odriču materijalnosti scene." (Sarazak:37)

Ovo delo ima još i jednu određujuću strukturnu odliku – fragmentarnost, kao i formalnu – multimedijalnost, pa bi tako izvođačko delo "Pessoa" moglo da se definiše kao fragmentarna multimedijalna dramska poema.



### 4.3.3. Dramaturgija izvedbe

Odnos teksta i režije danas je u pozorištu otvoreniji nego ikad i razvija se u brojnim pravcima. O toj kompleksnosti piše Svetozar Rapajić: “Poslednjih deset godina svedoci smo postdramskih teorija i praksi, koje u velikoj meri relativizuju ili menjaju funkciju teksta u pozorišnom činu. Međutim i pored toga, najveći broj teoretičara, uključujući i Pavisu (Patrice Pavice), govori da je ipak najčešći kriterijum za kvalifikovanje pozorišnog, odnosno režijskog čina, odnos između teksta (koji ne mora u pravom smislu reči biti literarni dramski tekst) i scene. Taj odnos ne podrazumeva dva odvojena mehanizma, nego se oplođuje u njihovom sparivanju, težnji da jedno postane drugo, kao u ljubavnom činu, ili u nekoj drugoj relaciji, dijalektičkoj, kritičkoj, kroz razlaganje, aktuelizaciju ili dekonstrukciju. Između prostora napisane stranice, virtuelnog prostora našeg čitanja onog što je napisano, materijalizacije tog čitanja na sceni i recepcije gledališta, „*tekst se performira, a izvođenje (performance) se tekstualizira.* (Pavis)” (Rapajić: 14)

U tom kontekstu, kroz pokušaj tekstualiziranja izvođenja, u ovom poglavlju rekonstruisaćemo i razložiti nastanak teksta izvedbe multimedijalnog dela „Pesoa“.

Izvedbeni tekst sastoji se od simultanih narativnih linija, tekstualnih, video i audio materijala, ali i od gestova, promena u prostoru, improvizacije i usmerenja pogleda publike. Izvedbeni tekst opire se definiciji i analizi. U slučaju primene metoda procesnog teatra, izvedbeni tekst nastaje gotovo „ni iz čega“ pa su faze rada često isprepletane na kompleksan način.

„Vratimo se jednoj važnoj razlici – koju je naročito istraživao Ričard Šekner – između pozorišta čija je osnova mizanscen već napisanog teksta, i pozorišta koje počiva na tekstu predstave. (...) dok se pisani tekst može prepoznati i preneti pre i nezavisno od predstave, tekst predstave nastaje tek na kraju radnog procesa, i ne može se prenositi. U stvari, bila bi čista tautologija reći da se tekst predstave (koji jeste predstava) može izdvojiti iz predstave. Čak i zvučni i vizuelni mehanički snimak predstave uhvatiće samo deo teksta predstave, isključujući (barem u slučaju predstava koje ne koriste proscenijum) složenu montažu odnosa distanca-bliskost između glumca-gledaoca, i dopuštajući, u svim onim slučajevima u kojima je radnja simultana, jednu jedinu montažu od mnogih. U stvari, odražavaće način gledanja samo jednog gledaoca.“ (Barba i Savareze:69)

Razdvajanje niti izvedbenog tkanja „Pesoe“ u ovom poglavlju će, kao što je u navedenom odlomku opisano, moći da tek delimično predstavi sam kreativni proces i rezultat, sužavajući moguće poglede na ovo delo.

Hedon i Miling opisuju proces stvaranja izvedbene strukture u radu trupa koje se bave procesnim pozorištem u postdramskom kontekstu kao “isprobavanje kombinacija u cilju da se razmotri kako različite komponente rade zajedno, u pogledu vizuelnih i ritmičkih varijacija i tekstura, kao i šta bi sve te kombinacije mogle da označavaju.” (Heddon & Milling:200).

Dakle, prema njima, proces stvaranja strukture u sebi sadrži i semiotičku analizu – razumevanje kako različiti znaci prenose značenje i kako reaguju jedni sa drugima. Upravo je to bio proces kroz koji se prolazilo u radu na dramaturgiji izvedbe izvođačkog dela „Pesoa“ i to kroz više faza istraživačkih proba.

U stvaranju izvedbene strukture nije postojao unapred osmišljeni nacrt, već su se elementi rađali pojedinačno kroz improvizacije tokom proba kroz kreativni proces, da bi se zatim propustili kroz filter analize. Važan deo procesa bilo je generisanje velikog broja scena, fragmenata, scenskih eksperimenata, koji su uključivali video i audio materijale, izvođačke etide, kao i interakcije među njima. Tek u kasnoj fazi procesa, dramaturškinja izvedbe i rediteljka su te materijale raspodelile u nekoliko celina. Tako bi se u izvedbenom tekstu izvođačkog dela „Pesoa“ mogla izdvojiti četiri tematsko-formalna krajolika ili četiri ravni koje se prepliću, a koje detaljnije ispituju neke od metoda i tema stvaralaštva Fernanda Pesoe. To bi, veoma uslovno govoreći, mogli biti:

- “krajolik teksta” o smrti, prolaznosti i mašti kao suprotnosti;
- “krajolik izvođačkog tela” o izolaciji, ograničenjima i slobodi;
- “krajolik zvuka” o vremenu, repetaciji, proširenju polja utiska;
- “krajolik videa” o spolja/unutra dihotomiji, ja/drugi dihotomiji, o pitanju multiverzuma.

Svaki od ovih krajolika posebno je razvijen primenom metoda panpersonifikacije na elemente scenskog jezika o čemu će biti reči u poglavlju 4.6.

Izvedbena struktura je omogućila veoma krhko povezivanje scena koje se mogu posmatrati na više načina. One se, između ostalog, mogu doživeti kao: delovi jednog dana kancelarijskog službenika u Lisabonu od jutra do večeri; kao život jednog čoveka; kao životne putanje dve različite osobe (od kojih jedna ne izlazi iz kuće, a druga se sprema za odlazak u svemir); kao

komunikacija više aspekata iste ličnosti; kao sanjarenje prekinuto realnošću; kao sećanje koje se uspostavlja; kao stvaranje i razaranje jedne predstave.

Višestruka jedinstvenost kao tema se reflektuje i kroz nepostojanje jednog jasnog i jedinstvenog identiteta i narativa, kroz konstantnu anksioznost dela u nastajanju. Bio je izazov stvarati predstavu u ovoj formi kaleidoskopa, koja ne podrazumeva uzročno-posledične veze među scenama niti linearni razvoj likova, a opet obezbediti potreban minimum strukture kako bi mogla da funkcioniše. Uloga dramaturškinje izvedbe bila je od posebnog značaja u ovom smislu.

U toku vajanja dramaturgije ovog izvođačkog dela, početna logika nije logika reprezentacije, temelj na kome se gradi struktura nije temelj narativa, ali se narativ i reprezentacija pojavljuju u fragmentima – nekada snažnije, nekada slabije prisutni. Svrha je ritmička i kontrapunktalna – iako u srži ovo istraživanje ne služi narativnoj logici, na trenutke je ipak uspostavlja da bi je opovrglo.

Osnovne dramaturške odlike izvedbene strukture ovog dela su fragmentarnost, multimedijalnost i simultanost.

### ***Fragmentarnost***

“Jedna od sličnosti koja se može uočiti kroz različite forme procesnog pozorišta jeste i zajednički dramaturški “stil”. Naš argument jeste da procesno pozorište, kao proces zasnovan na saradnji u stvaranju predstave, omogućava produkciju drugačije vrste strukture predstave, koja u nekom smislu reflektuje upravo taj proces saradnje – to je uglavnom podeljena ili fragmentarna struktura, sa višestrukim slojevima i narativima.” (Heddon & Miller: 221)

Fragmentarnost se može shvatiti i u širem smislu, dakle kao odlika jednog šireg kulturnog i umetničkog konteksta Moderne i Postmoderne, ali i kao određujuća odlika Pesoinog stvaralaštva. Kako navodi Šuvaković: „Fragmentarnost (nedovršenost, necjelovitost, nelegitimnost metajezika) i nekonzistentnost (neusaglašenost) svakog totalizirajućeg sistema je svojstvo koje postmoderna teorija razrađuje u rasponu od logike i matematike (Kritika konzistentnosti deduktivnog fonalnog sistema) preko umjetnosti (kritike autonomije apstraktnog slikarstva) do politike (sloma totalitarnih jednopartijskih sistema).“ (Šuvaković: 237)

Dnevnička struktura nedovršene „Knjige nespokoja“, kao tekstualnog materijala koji je korišćen u najvećem broju scena, uticala je i na dramaturgiju izvedbe, a kolektivni stvaralački rad kroz procesno pozorište doprineo je tome da ne postoji kohezivan narativ. Cilj ovakve fragmentarne dramaturške strukture je bio da se gledalac uvuče u niz doživljaja (slika stvorenih telom, glasom, tekstom, videom, zvukom, prostorom, kostimom i drugim sredstvima), a ne da se plasiraju informacije ili jedinstvena priča sa jasnim početkom i krajem. Monološka forma posledica je ovakvog pristupa, pa se izvedbena struktura može tretirati kao niz isprepletanih i simultanih monologa. Tekstualni materijal nije govor likova, niti je predstava tumačenje teksta, već je on samo jedan od elemenata izvedbenog teksta.

Fragmentarnost je i tematski i formalno važna odlika umetničkog pristupa, a pažnja je bila posvećena i načinu na koji se fragmenti scena smenjuju – kompoziciji, odnosno montaži. U veoma malom broju scena može se reći da se scene pretapaju kroz zvuk, video, pokret, ali je u većini slučajeva rez između scena jasan i oštar. Česta promena dominantnog medija, promena izvođača ili prostora od scene do scene, doprinosi tome da smene scena budu čiste i jasne. Fragmentarnost ovog niza slika, ili niza dnevničkih zapisa još je jače potencirana snažnim rezovima, a u pojedinim slučajevima pojedinačne scene mogu biti analizirane i kao zasebni performansi.

### ***Simultanost***

„Postoje dve vrste zapleta. Prva vrsta zapleta ostvaruje se kroz razvoj radnje u vremenu, sredstvima *povezivanja* uzroka i posledica, ili kroz smenjivanje radnji koje predstavljaju dva paralelna toka. Druga vrsta ostvaruje se kroz *simultanost*: istovremenim prisustvom nekoliko radnji.

Povezivanje i simultanost dve su dimenzije zapleta. One nisu dve estetske alternative, niti dva različita metoda. One predstavljaju dva pola čija tenzija i dijalektika određuju predstavu i njen život: delovanje radnje - dramaturgiju. (...) U mnogim slučajevima to znači da, što je gledaocu teže da tumači ili da odmah oceni značenje onoga što se događa pred njegovim očima i u njegovoj glavi, to je jače njegovo osećanje da doživljava određeno iskustvo. Ili, rečeno na nerazumljiv način koji je, međutim, bliži stvarnosti, snažnije je iskustvo.“ (Barba i Savareze: 69-70)

Simultanost izvođačkog dela „Pesoa“ u dramaturškom smislu, ostvaruje i uticaj na gledaoca – stavljaajući fokus upravo na doživljaj, a ne na tumačenje znakova. Struktura izvođačkog dela u

velikoj je meri monološka. Izgovoreni ili snimljeni tekst je u formi monologa koji govore jedan ili oba izvođača. Takođe, može se reći da video i zvuk, pa čak i biljka, imaju svoje monologe ili „tačke“. Ova tačka fokusa na nosioca monologa menja se iz scene u scenu, od izvođača preko video rada, zvuka i prostora. Kako bi se zadržala tema višestruke jedinstvenosti, monolozi su uvek praćeni simultanim narativnim ili izražajnim linijama drugih medija. Ova simultanost je u određenim scenama bila posledica paralelnog dejstva više medija, njihovih odnosa i organskog razvoja improvizacija kroz probe. Međutim, u pojedinim scenama bila je potrebna rediteljska ili dramaturška intervencija kako bi se u izvedbi održala multifokalnost ili suvišak znakova. Kako bi izvođačko delo ostalo u domenu doživljaja ili iskustva za publiku, bilo je potrebno usložnjavati scensku radnju, igrati se sa prekidima i neprekidnošću. Tako je recimo odlučeno da zvuk (kako ćemo kasnije videti, *onaj koji se seća*) koristi pauze, prostore tišine, prostore bez značenja tokom trajanja dela, dok je video (*onaj koji posmatra*) konstantno prisutan, od ulaska publike do samog kraja predstave.

### ***Multimedijalnost***

Postoji kontrast između *primene* pojedinačnih medija u tradicionalnoj pozorišnoj predstavi (u svrhu stvaranja teatralnosti i iluzije) i *integracije* medija u multimedijalnim ili intermedijalnim izvođačkim delima (u svrhu otvaranja različitih nivoa performativnosti). Kao deo multimedijalnog dela, glas svakog od pojedinačnih medija je autonoman i aktivan konstituent savremenog pozorišnog izraza, na informativnom, narativnom, estetskom i značenjskom nivou. U slučaju predstave „Pesoa“, jezik svakog od pojedinačnih medija, poput zvuka i videa, preplitao se sa jezikom izvođačkog tela, kao i sa Pesoinim tekstovima, gradeći kompleksniji izvedbeni tekst.

Glasovi svakog od medija tretiranih metodom panpersonifikacije u ovom delu čine tkanje relacija i značenja koje će detaljnije biti opisano u narednim poglavljima. Posebna pažnja bila je usmerena na elemente prostora, zvuka, videa i kostima. Kroz rad na dramaturgiji izvedbe, svaki od ovih elemenata bio je posmatran iz više uglova:

- u svakom svom pojedinačnom segmentu kao zaokružen umetnički doživljaj
- kao tok pojedinačnog medija tokom celog izvođačkog dela (recimo – linija zvuka, linija videa)
- kao deo celokupnog multimedijalnog izvođačkog dela u saglasju sa drugim elementima.

Izvedbeni tekst u smislu celinu komponuje scene koje se izvode uživo sa unapred snimljenim audio ili video materijalima.

U svetlu tumačenja teksta izvedbe, medijalizacija pojedinih postupaka izvedenih uživo na sceni bila je njihovo propuštanje kroz “filtre” svesti, kroz različite perspektive. Detalji opaženi ili izvedeni “tu i sada”, proširuju se, ponavljaju ili variraju kroz upotrebu softvera za obradu zvuka i videa. Recimo, izvođačica proizvodi zvuk tramvaja tako što udari kašičicom o čašu na sceni, a zatim dizajner zvuka taj zvuk - trenutak proširi na celu scenu koristeći manipulaciju kroz tehnička sredstva. Tako je multimedijalnost postala i važan konstituent scenskog vremena, ali i prostora.

Dramaturški gledano, moglo bi se reći da video ističe fragmentarnost izvođačkog dela, i unosi elemente filmskog jezika – montaža, planovi, rakursi – i to ne samo kroz projektovanu sliku, već i u načinu razmišljanja umetnika i komponovanja celine predstave. Zvuk je u značajnoj meri uticao na temporalnost izvedbe, igrajući se sa planovima prošlosti i sećanja kao jedne od tema predstave, kao i sa pitanjem prisustva i neposrednošću scenskog događaja – kroz unapred snimljene ili uživo izvođene scene – gradeći specifičan ritam izvedbenog teksta.

#### **4.4. Elementi scenskog jezika**

Pojedinačni elementi scenskog jezika, i to prostor, kostim, video i zvuk, bili su kroz metod panpersonifikacije istraživani u ovom kreativnom radu. U ovom poglavlju obratićemo pažnju na ove elemente kao deo strukture izvedbenog teksta, i dati kratak osvrt na njihov razvoj u kreativnom procesu, dok će u poglavlju 4.6. biti detaljnije opisana primena panpersonifikacije.

##### **4.4.1. Prostor**

Prostor je tretiran kao mesto susreta različitih medijskih i narativnih linija – ima neke određujuće elemente, ali je njegova glavna uloga da omogući relacije narativnih linija u okviru izvedbene strukture, kao i sa publikom. Najizrazitiji uticaj na formiranje prostora imao je raspored publike sa ciljem da se stvori što više različitih vizura kako bi se omogućilo što više različitih tumačenja simultanih scenskih događaja.

U skladu sa temom višestruke jedinstvenosti, kompozicija prostora je razgranata, a tačka interesovanja, kako je definiše Meta Hočevar (Hočevar:15) je disperzivna – u svakom trenutku scenskog događaja postoji nekoliko simultanih tačaka interesovanja. Čak se može reći da je jedan od dramaturških zadataka prostora bio taj da relativizuje jedinstvenu tačku interesovanja, uskraćujući jedinstvenost i celovitost vizure gledaocima. Prostor nije posmatran kao

scenografsko ili vizuelno rešenje, niti kao konzistentna celina sa jasnim granicama, već predstavlja rizomatsku strukturu, omogućavajući više istovetno vrednih ulaza i pozicija publike.

Na donekle ilustrativnom nivou, polazeći od tekstova koji su obrađivani u ovom delu, još jedna od inspiracija za prostor bila je kancelarija (sivi stolovi, fotokopir mašina) u kojoj je zatočen Soareš/Pesoa, ali na čijem jednom kraju je priroda kao ono neposredno, slobodno, a dva prozora u stvari su samo pogled na/u sebe.

Prostor u izvesnoj meri zadržava reference na prozor, kao i na ogledalo – važne i česte motive u Pesoinom radu. Ovaj nivo značenja postignut je pozicijom dve projekcione površine nalik prozoru, kao i dva radna stola kao u ogledalu.

Osim toga, prostor je imao ulogu i u stvaranju metateatralnosti – ogoljava proizvodnju scenskog dela. Prostor nije tretiran kao metaforički prostor, već kao prostor izvođenja, produkcije i reprodukcije – vidljiva je tehnika, kablovi, sto za rekvizitu, kostim. Ogoljenost tehnike i tehničke opreme znači da su svi mehanizmi manipulacije vidljivi za publiku.

“Tehnička oprema koja sapostoji sa glumcima, otvorena za pogled – omiljena strategija Vuster grupe (Wooster Group) služi kao podsetnik na privremeni odnos između proba i predstave. U nekoj meri, “živo” prisustvo kablova, svetlosnih tela, opreme za zvuk i projektora, koji su razmešteni po igrajućem prostoru, odraz je autorefleksivne taktike.” (Sidiropoulou:116)

Autorefleksivnost važna je odlika Pesoinog rada, pa je ogoljavanje procesa produkcije videa i zvuka jedno od sredstava kako se transponuje u scenski jezik.

Odnos scenskog i izvan-scenskog prostora istraživan je u pojedinim scenama (*Klavir-snimak, Ovčica*). Sa spoljne strane vrata kroz koja publika ulazi, nalazi se arhivska fotografija Fernanda Pesoe koji šeta Lisabonom (iz arhiva Kuće Fernanda Pesoe – Casa Fernando Pessoa). Na ovaj način sprovodi se širenje prostora na još jednoj ravni – osim kroz video i audio prostor, i sam fizički prostor izvođenja ima fluidne granice. Ova fotografija pojavljuje se i u videu (*Klavir-snimak*) u okviru koga izvođačica izlazi iz sale i prolazi hodnikom ispred nje, i tako povezuje dva prostora – prostor izvođenja i prostor video rada, kao i dva vremena – scensko vreme koje publika deli uživo, kao i vreme sećanja o kome izvođačica govori u videu. Na ovaj način fotografija van scenskog prostora deo je trika po uzoru na onaj koji Gebels sprovodi u čuvenoj

predstavi „Eraritjaritjaka“ – ona služi kao garancija da je video koji gledamo snimljen uživo, u realnom prostoru i vremenu, iako je u pitanju ranije pripremljen materijal.

Potrebno je naglasiti da svetlo kao potencijalno veoma značajan konstituent izvedbenog teksta, u slučaju pripreme izvođačkog dela „Pessoa“ nije tretirano kao lik, a razlog je konceptualne i tehničke prirode. Konceptualno, radno svetlo koje je korišćeno služilo je propitivanju scenskog jezika, dekonstrukciji pozorišne iluzije, dok istovremeno ostaje gotovo jedini scenski element koji se ne transformiše pa tako ostvaruje kontinuitet. Takođe, bez mogućnosti reza svetlom, fragmentarnost je naglašena jer su drugim sredstvima morali da se stvore prelazi između segmenata ili scena. Tehnički, u prostoru u kome se predstava održavala iz infrastrukturnih razloga nije bilo moguće sprovesti razvijenije osvetljenje, koje bi omogućila da se svetlo kao lik zaista razvije. Stoga se u ovom radu svetlo neće tretirati kao panpersonifikovani lik, iako su dramaturški, strukturalni i simbolički potencijali svetla veliki i ono je značajan predmet istraživanja u praksama umetnika koji se bave multimedijalnim teatrom.

#### **4.4.2. Kostim**

„Osećam se tako izolovano od svega da osećam razmak između sebe i svog odela.“ (Pessoa, 2017: 341)

Bernardo Soareš koristi metaforu odela, kako bi govorio o distanci, o liminalnom, o onome između što je nevidljivo, ali određujuće. U izvođačkom delu „Pessoa“ kostim je bio tretiran kao lik, tako da je razmak između izvođača i odela – kostima uvek postojao.

Oba scenska kostima deluju kao autonomni scenski znaci, ne služe ilustraciji lika ili isticanju neke od osobina, niti smeštanju radnje u kontekst, već donose nov nivo značenja. Recimo, nisu odabrani kostimi koji bi oponašali Fernanda Pesou i njegov specifičan stil (šešir, naočare, brkovi), niti kostim kancelarijskog službenika, jer bi oni imali ilustrativnu funkciju vezanu za narativnu liniju teksta. Nasuprot tome, izbor kostima kao nezavisnog znaka istakao je nova značenja prisutna u korpusu materijala kao što su onostranost (astronaut, uniforma), egzibicionizam (svetleće odelo), ali i pasivnost (odelo ili pidžama?), dečija naivnost (crvena mašnica).

U skladu sa dekonstrukcijom subjekta kao jednom od tema, lik je fluidno shvaćen pa se tako dva kostima izvođača mogu tretirati kao kostim jednog lika, kao lice i naličje jednog istog lika.



Istovremeno to su i dva moguća suprotstavljena aspekta Pesoe od bezbroj Pesoa – onaj zainteresovan za svet oko sebe, maštovit i onaj introvertni, melanholični.

Do konačnog kreativnog rešenja kostima došlo se upravo kroz primenu metoda panpersonifikacije o čemu je više reči u poglavlju 4.6. Proces inspiracije u toku rada na kostimu može se videti u prilogima 2.5. – 2.7.

Propitivanje odnosa kostim – ne-kostim pojavljuje se u prvim scenama – izvođači u prologu i prvoj sceni nisu u kostimima koje će obući kasnije, već u svakodnevnoj odeći. Ovaj postupak propituje značaj kostima kao scenskog elementa – da li predstava počinje tek kada se izvođač kostimira? Šta je potrebno za konstrukciju lika izvođača – da li je nekad samo oblačenje kostima dovoljno, bez posebne promene u načinu izvođenja? U tom smislu, kostim se istraživao kao konstitutivni element scenskog jezika – onaj koji određuje tumačenje scenskog dela u pojedinim scenama.

Treba pomenuti i ne-kostim učesnika u predstavi – upravo sučeljavanjem scenski dizajniranog kostima i onoga što se smatra svakodnevnom odećom, još jednom se pojavljuje ambivalencija i pitanje hijerarhije izvođača – da li je nekostimirani izvođač (dizajner zvuka, dizajnerka videa) u scenskom prostoru podjednako nosilac značenja kao i kostimirani izvođači?

Odsustvo boja i prisustvo reflektivnih materijala u jednom kostimu, nalik na Pesoino ogledalo, odnosno bela boja, tabula rasa, prazno platno, u slučaju drugog kostima još su jedan poligon na kome se ispituje moć apstrakcije, refleksije i misaonog eksperimenta naspram tela izvođača. Refleksivni materijal pojavljuje se i kao element scenskog prostora, kao linija na podu koja predstavlja granicu i vezu između dva ekrana, ali i kao podloga na kojoj se nalaze predmeti koji su animirani kamerom u sceni „Tramvaj“, pa su tako u dijalogu kostim i prostor – kao polja refleksije. Nakon pandemije virusa Covid-19, zaštitno odelo je postalo još snažniji simbol apokaliptične atmosfere, izolacije i straha od drugoga. Osim što govori o raslojavanju i dekonstrukciji subjekta, ovakav izbor kostima nudi asocijacije, ali ne usmerava na jedno tumačenje, te ističe participativnost publike – pozivajući je još jednom na individualno tumačenje.

#### **4.4.3. Video**

Odluke vezane za tumačenje videa kao dela izvedbenog teksta u velikoj meri inspirisane su esejem Žorža Banija (Georges Banu) “Video, Mefisto moderne scene” u kome autor daje

pregled nekih od najzastupljenijih uloga videa sa primerima iz pozorišne prakse 20. i 21. veka. Bani smatra da se video u pozorištu najčešće koristi tako da ili potencira prisutnost (glumac uživo – projekcija) ili predstavlja bekstvo u imaginarne svetove i nabroja neke od mogućnosti integracije videa u scenski događaj, među kojima su:

- Proširenje prostora scene
- Video kao partner
- Predstava mentalnog sveta
- Dramaturški partner
- Ekvivalent didaskalijama
- Planovi (krupni, široki) u pozorištu
- Razrušavanje scenske iluzije
- Istraživanje publike
- Video kao put-ovanje
- Video kao protagonista

U izvođačkom delu „Pesoa“, prisutna je većina navedenih pristupa, ali su najistaknutiji:

**Video kao partner** – Video vraća fokus na telo, baveći se prisustvom-odsustvom izvođača i tako osvešćuje u gledaocu nivo prisutnosti. Video je partner izvođaču – sa njim ulazi u odnos, ili preko njega ulazi u odnos sa drugim likovima ili izvođačima, sa spoljašnjim ili imaginarnim svetovima.

**Video kao protagonista** – Kod Robera Lepaža (Robert Lepage), kao i kod Vuster grupe (Wooster group), video postaje istinski protagonista – učestvuje u radnji, stupa u odnose sa izvođačima, ima poetsku ali i realističnu funkciju. Jedan od primera ovakve upotrebe jeste scena *Biljka – Drugi*.

**Video kao put-ovanje** – Video gradi svoju stvarnost koja nije ograničena prostornim i vremenskim dimenzijama i kao takav može da, iako je suštinski statičan element (projekcija), bude osnovni graditelj ritma i kretanja u predstavi – poput videa zavese u sceni *Jutro* ili putovanja kroz grad u poslednjim scenama (*Duvandžija, Klavir*).

**Planovi (krupni, široki) u pozorištu** – Umesto dugih pauza, pre naglašavanja, proscenijumske glume koristi se krupni plan. Krupni plan može da služi i kao sredstvo oneobičavanja – uveličan deo lica glumca postaje tekstura i vizuelni element, kao što je slučaj u sceni *Fotografija*.

**Predstava mentalnog sveta** – Video čini vidljivim ono što ne možemo da percipiramo, ono nematerijalno čini konkretnim. Ovakva upotreba videa prisutna je u sceni *Fantazija*.

Izvedbeni tekst tretira video kao scenski element u postdramskom kontekstu – video doprinosi stvaranju nove scenske realnosti tokom izvođenja (a ne stvaranju iluzije kao što je to slučaj u dramskom teatru).

U prvom delu predstave (pre scene *Fantazija*) koriste se prenosi uživo, izvođači su svesni prisustva kamere koja ih prati i aktivno igraju sa kamerom kao partnerom, i tako ostvaruju različite nivoe scenskog prisustva. Recimo, u sceni *Tramvaj*, kamera se koristi kao alat, kao sredstvo posmatranja i domaštavanja sveta oko sebe, kao produžetak tela izvođačice, dok u sceni *Fotografija*, prostor unutar kadra i odnos izvođača prema sopstvenom licu na platnu čini osnovni sukob scene.

U drugom delu predstave, nakon *Fantazije*, video više ne posmatra neposredni svet oko sebe, već prikazuje ranije snimljene materijale – snimke samih izvođača, varijacije radnje koja se upravo izvodi uživo pred gledaocima. Ovo je slučaj u sceni *Apokalipsa i kataklizma* gde iste postupke „nošenja krsta“ i imitacije fizičkog mučenja vidimo snimljene na probi i izvedene na sceni uživo, kao i u sceni *Kancelarijski pomoćnik* gde se koriste i varijacija i repeticija – isti gest koji je prikazan na videu ponavlja se više puta uživo. Ovakvo dupliranje ili nadgradnja scenske radnje omogućava da se istakne tema višestruke jedinstvenosti, pitanja multiverzuma, kao i da se obogati tumačenje tekstova kroz više perspektiva. Vrhunac ovog pretapanja vremenskih ravni je scena *Klavir-snimak* u kojoj se same granice izvođenja, scenskog i nescenskog prostora propituju. Izvođačica posmatra samu sebe – na snimku vidimo izvođačicu koja govori tekst izašavši iz sale i video snimak se završava u trenutku kada se vraća u nju. U toku videa ona promeni kostim i šminku, što je inače bio trenutak u predstavi nakon scene *Ovčica*, a pre scene *Fantazija* kada se izvođačica vratila u salu sa ovim elementima kostima. Na ovaj način video propituje putovanje kroz prostor, ali i vreme.

Nakon ove scene gde se susreću spolja i unutra, prošlost i sadašnjost, posmatrač i posmatrani, video “izlazi” iz gledaocima prepoznatljivih prostora izvođenja. Više se ne prikazuje realan prostor izvođenja sniman uživo, već se otvara prostor mašte – vizuelno se istražuju prostori tela i lica izvođača i ulazi se u prostore mašte, u prazne puste ulice, svet spolja, svet iza prozora, svet Drugog.

Sa stanovišta panpersonifikacije, lik videa u predstavi bio je posmatrač, onaj koji sa prozora istražuje svet, o čemu će više reći biti u poglavlju 4.6.

Kako se na sceni kombinuju živo izvođenje, video prenos uživo i ranije snimljeni materijal, to omogućuje istraživanje temporalnosti – vremenske ravni se preklapaju ili sukobljavaju, pogotovo kroz korišćenje elemenata varijacije i repeticije u pojedinačnim scenama. Sredstva poput smenjivanja snimljenog materijala i živog izvođenja ispituju naš promenljivi odnos prema vremenu i prostoru, postavljajući *tada i tamo* snimka u *sada i ovde* predstave koju gledamo. Na ovaj način transponuje se u scenski jezik Pesoina mnogostrukost pogleda, kao i njegova sklonost ka raslojavanju, raščlanjivanju trenutka i multiplikaciji. Recimo u sceni *Tramvaj* ili *Fotografija* – medijalizacija neposrednog scenskog događaja (kroz pogled kamere, krupni kadar ili glas prenesen mikrofonom) je konstitutivni deo značenja i iskustva gledaoca.

Video propituje konvencije neposrednosti kroz odnose vremena i prostora, ali i telesnost i prisutnost izvođača i odnos gledaoca prema izvođačkom delu. Hans-Tis Leman piše da je u okvirima postdramskog teatra česta praksa da se vidljivim kamerama snimaju pokreti aktera i da se to reprodukuje na monitorima. Leman ističe da tu dolazi do dekonstrukcije pozorišta, da se rastvara *živo* pozorište, da se ono razotkriva kao iluzija. Diskutujući o razlici između živog tela u teatru i medijalizovane slike tela putem videa, Leman smatra da se živo telo, telo u teatru, ne može uhvatiti videom i da je tu reč samo o međutelesnosti.

Kroz postavljanje naporedo medijalizovanog i nemedijalizovanog tela i glasa, “Pessoa” stvara još jedan prostor razlike, prostor u kome se radnja dešava neposredno pred nama, ali i posredno kroz medije, često simultano, tako umnožavajući mogućnosti tumačenja i percepcije kod gledaoca.

„Vodeći dijalog sa snimljenom slikom samoga sebe, glumac propituje identitet ljudskoga bića, sugerira intermedijalnost scenskih umjetnosti i osoba.“ (Pavis:189) Na ovaj način video se upotrebljava u scenama *Klavir – snimak* i *Fotografija*, gde se problematizuje percepcija izvođačkog tela i uvodi nivo autorefleksivnosti kod izvođača. U pogledu igre, video je još jedan partner na sceni, uz partnere izvođače i druge elemente scenskog izraza. Takođe, izvođačima nudi izbor novih izražajnih sredstava (simultanost, krupni plan, sinhronizacija i drugo).

Prenos uživo dodatno ističe temporalnost predstave – *tu i sada* je još značajnije, isto kao što i scensko vreme može da se promeni ako je video ili zvuk unapred snimljen. Igra sa prošlim, sadašnjim i budućim vremenom karakteristika je Pesoinog stvaralaštva.

Deo procesa stvaranja video rada dešava se pred publikom, kao i proizvodnja zvuka na sceni, kako bi se dodatno istakla fragmentarnost i multimedijalnost, ali i demistifikovao i ogolio proces proizvodnje značenja. Ova odluka proističe iz autorefleksivnosti kao odlike Pesoinog metoda – on analizira sebe dok analizira svet. Tako je osim dva projekciona platna koja određuju scenski prostor, prisutna i ogoljena sva tehnika neophodna za realizaciju projekcije (kamera, kablovi, stativ, mikseta, kompjuteri). Autorka videa učestvuje u scenskom događaju i ima scensko prisustvo, dakle jeste i sama izvođačica, kao i svi stvaraoci predstave. Ovakvim pristupom još jednom se ističe dehijerarhizacija procesa, ukidajući povlašćeni položaj izvođača kao jedinog scenski prisutnog i vidljivog tela.

Kontrolisanje video projekcije uživo unosi element spontanosti i improvizacije, iako je improvizacija i dalje u okviru zadate strukture. Recimo, u sceni *Ovčica*, kadriranje je improvizovano i na svakom od izvođenja donosilo je nova značenja.

Takođe, izvođači tretiraju kameru kao svog partnera, ili deo sebe, kao u sceni *Tramvaj* ili *Fotografija*. Oni se u nekim trenucima aktivno postavljaju i prema projekcionim površinama, ne zanemarujući ih, već stupajući u odnos sa projektovanim sadržajem – kao u sceni *Klavir-snimak*, *Biljka* ili *Fotografija*.

Video snimci nikada ne koriste subjektivni kadar, već se igraju sa objektivnošću – baš kao što Pessoa/Soareš naizgled objektivno posmatra sebe i svoju okolinu. Uprkos tome, iako je vizura objektivna, video je obojen izvesnim atmosferama (*saudade* u slučaju zavese i mašnice, panika u slučaju komete, otuđenost u slučaju snimka vrata) koje u značajnoj meri formiraju atmosferu scenskog događaja u celini.

Osim što je konstituent scenskog jezika, atmosfere i događajnosti, video kao medij povezan je i sa scenskim prostorom. Pozicije projekcionih površina predstavljaju dva prostora u okviru prostora – scene u okviru scene. Njihove pozicije podsećaju na prozor, ogledalo, ali i na dekonstruisani krov kuće.

Na dve paralelne i simetrične površine projektuju se povremeno isti, a ponekad različiti sadržaji. Na samom rubu scenskog prostora postoji i treća projekcija, jedinstvena i skrajnuta, ali kontinuirana – ona predstavlja važan deo Pesoinog stvaralaštva – okultno i ezoteriju. Kroz slike iz arhive, koje se projektuju na jedina vrata kroz koja tokom predstave jednom izade jedan od izvođača, okultno ostaje deo scenskog jezika i scenskog prostora, ali baš tamo gde su granice, u liminalnom, na mestu prelaza scenskog u ne-scensko, tamo gde se prostor imaginacije sučeljava sa realnošću.

#### 4.4.4. Zvuk

Uobičajeni način tumačenja zvuka kao scenskog elementa u procesnom pozorištu može se opisati kao sredstvo za: “definisanje mesta (...); označavanje proticanja vremena (...); stvaranje raspoloženja kroz sugestivnost zvuka; ustanovljivanje poveznica ili motiva koji mogu da zatvore ili otvore komad (...); namerno otežavanje publici da čuje, podstičući ih da promišljaju čin gledanja i svedočenja”. (Allain&Harvie: 201)

Iako su u izvođačkom delu „Pesoa“ neka od navedenih tumačenja bila primenjena, zvuk je, pre svega, bio tretiran kao ravnopravni učesnik u scenskom događaju koji gradi sopstveni autonomni narativ. Kao panpersonifikovani lik, zvuk je „onaj koji se seća“, o čemu će više reći biti u poglavlju 4.6.

Zvuk je, od svih panpersonifikovanih likova, bio u najvećoj meri fragmentiran, variran i postavljan u različite pozicije – putovao je iz sadašnjosti u prošlost i nazad. Tema dekonstrukcije identiteta možda je najprisutnija upravo u slučaju zvuka. Jedan glas – autora, pripovedača, pisca, Soareša ili Pesoe – prestaje da bude jedan, multiplikovan je u (najmanje) tri izvođačka glasa, kao i kroz njihove medijativne varijacije. Treći izvođački glas koji se javlja je glas „Drugog“, neprisutnog i pojavljuje se kao glas Pesoe na samom početku i kao glas biljaka, glas odsutnog izvođača (Marija Opsenica).

Zvuk se uključuje u izvedbenu strukturu na više načina – kao unapred snimljeni materijal, ali i kao zvučni prostor bez ljudskog glasa (*Oluja, Šoljica*), kao konkretan zvuk prisutan u scenskom prostoru, kao ponavljanje prošlosti (korišćenjem lupera – *eng.looper*), kao muzički element nastao tokom kreativnog procesa (melodija klavira) ili kao strani element poput korišćene muzike (u sceni *Fantazija* ili *Kometa*). Tako je zvuk istovremeno i jedan glas i mnoštvo glasova, baš kao što je i Pesoino stvaralaštvo laboratorija polifonije.

Zvučni krajolik ovog izvođačkog dela sastojao se iz višeslojnih zvučnih struktura. U više scena se povezuju zvuk snimljen tokom izvođenja u scenskom prostoru, ranije snimljeni materijali, efekti, pozadina u samim snimcima, muzika i glas prenošen mikrofonom. Recimo, u sceni *Škembici u saftu*, zvuk iz prostorije – brujanje ventilatora – prenosi se putem mikrofona, a zatim uveličava, kroz manipulaciju od strane dizajnera zvuka i pretvara u efekat oluje, da bi zatim preko njega dva izvođačka glasa koristeći mikrofona govorila pesmu.

Zvuk klavira dodirna je tačka sa tekstualnim materijalom („odjekuju, odjekuju dirke mog sećanja“). Muzička tema pojavljuje se kao varijacija kroz nekoliko scena dok se u sceni *Klavir*,

sceni u kojoj se sećanje ovaploćuje, na kraju sasvim ne oformi i čuje neometano u celini. Tema se formira tokom cele predstave, baš kao što i sećanje izbija na površinu u fragmentima. Varijacija i fragmentacija melodije su u ovom slučaju bile alati za ispitivanje vremena i načina na koji se formiraju sećanja.

Tekstualni materijal je u pojedinim scenama tretiran kao impuls za muzikalizaciju i komponovanje zvučnih slika. U scenama poput *Šoljice* i *Komete* to je najočiglednije – uz neke od unapred određenih elementa poput efekata ili radijske muzike, izvođači u ovim scenama imaju mogućnost da u saradnji sa dizajnerom zvuka, i uz manipulaciju tehnikom, razviju zvučne etide. Recimo, u slučaju scene *Šoljica*, prvo se uvodi jedan po jedan zvučni element – efekat slamanja, glas izvođačice u fragmentima, da bi zatim dobili smisao kroz komponovanje uživo uz pomoć lupera, a u partnerstvu dizajnera zvuka i izvođačice. U sceni *Tramvaj*, zvuk tramvaja daje ritam celoj sceni – originalni zvuk proizvodi izvođačica udarcem kašičice o šoljicu pored mikrofona, a zatim se u saradnji sa dizajnerom zvuka taj materijal usložnjava i obeležava celu scenu. U nekom smislu izvođačica poziva „onog koji se seća“ (panpersonifikovani lik) da bude sa njom u ovoj sceni. Dizajner zvuka ima važnu ulogu kao izvođač, prisutan je u scenskom prostoru tokom izvođenja. Stvaranje zvuka uživo je trag procesa i još jedan odraz kolektivnog stvaralaštva u izvedbenoj strukturi.

Osim sa izvođačima, zvuk saraduje i sa scenskim prostorom, skupljajući auditivne informacije i inspiracije iz njega – osim materijala snimanih uživo tokom izvođenja, i među unapred snimljenim materijalima često su atmosfere snimane u prostoru tokom procesa proba. Takođe, video i zvuk grade još jednu liniju komunikacije – dizajnerka videa i dizajner tona saraduju u sceni *Biljke* gde se video materijal formira u odnosu na zvuk.

Kroz smenjivanje unapred snimljenih i uživo izgovaranih tekstova, glasovi izvođača istovremeno im pripadaju, ali su od njih i odvojeni, razbija se simultanost glasa i tela i preispituje se prisustvo na sceni. Kroz konkretne zadatke koje izvođači imaju (snimiti određene zvuke, koristiti mikrofoni i luper, i drugo) zvuk kao partner stalno ih vraća u izvedbenost scenske situacije, dozvoljavajući fragmentima imaginarnih dramskih situacija da ostanu samo to – fragmenti.

Načini interpretacije snimljenih tekstova razlikuju se od scene do scene – većina dnevničkih zapisa koji imaju ličniji ton snimljena je telefonom kako bi se istakla atmosfera privatnosti –

pre svega to su scene *Benfika* i *Kancelarijski pomoćnik* – koji deluju kao Soarešovi tajni zapisi. Suprotnost ovom kvalitetu je izuzetno modifikovan glas Biljke, kao glas Drugog, onostranog, stranog tela, nečeg što je sasvim nepripadajuće i dolazi spolja. Scena u kojoj se dve prisutne svesti – video i zvuk – pojavljuju kao Drugi (Biljke) koji dobijaju glas, govore o tome da Drugost postoji iako nam je teško da to prihvatimo. Scena u kojoj video reaguje na zvuk snimljenog glasa izvođačice koja nije prisutna, a mikrofoni je postavljen pred biljku koja je deo prostora, scena je koja skreće pažnju na ono što ne vidimo i ne primećujemo ili ne naslućujemo da bi moglo imati glas. U ovoj sceni izvođači su zaustavljeni u vremenu i prostoru, dok video, zvuk i prostor pulsiraju podržavajući jedan drugog, preuzimajući ceo scenski prostor.

Delovi izvedbenog teksta koji sučeljavaju ranije snimljen zvučni materijal i telo izvođača uživo, omogućili su usložnjavanje scenskog izraza. Već u samom zvučnom snimku, i pre nego što se postavi među ostale narativne linije izvedbenog teksta, postoje linije interpretacije, formalne osobine glasa, kao i različiti podteksti – ponekad su prisutne zvučne atmosfere ili efekti. Slušajući sopstveni glas tokom scene, izvođači se na različite načine odnose prema njemu – prepuštaju mu se, ignorišu ga, oponašaju ga (sinhronizuju), reaguju na zvuk kao na sredstvo koje im omogućava da se njihovo izvođačko prisustvo protegne na više vremenskih ravni.

Dok dramski teatar zahteva od gledalaca da poveruju u izmaštano i udaljeno *vreme predstave*, postdramski teatar scensko vreme (vreme izvođača) izjednačava sa vremenom gledalaca. Zvuk ima možda najvažniju ulogu kao element koji u okviru izvedbenog teksta tematizuje sećanje. U više trenutaka izvedbe zvuk je reprodukovano ili neposredno nakon što su ga izvođači snimili na sceni, ili je u pitanju zvuk ranije snimljen tokom procesa proba. Osim što ovakvi zapisi referišu na dnevnički format “Knjige nespokoja”, oni su i osvrt na pitanje prolaznosti, blizinu smrti i trag sećanja i prošlosti.

Zvuk istovremeno vodi u sećanje, on je lik iz prošlosti, ali je i onaj koji podseća na tu i sada, kada se izvodi uživo, koji ukazuje na aktualnost događanja u scenskom prostoru, skrećući pažnju na to kako je prošlost upravo bila tu, pred našim očima i ušima, pre manje od jedne sekunde.

#### **4.5. Izvođači u multimedijalnom delu**

“Često se tvrdi da je zadatak glumca taj da kopa duboko u sebe kako bi opravdao psihologiju lika koji treba da bude interpretiran. Ovo viđenje je često primenjeno na pozorište čiji je cilj



rediteljska postavka dramske literature. Glumčev rad za mene je predstavljen u sasvim drugačijem svjetlu, ako predstavu razumemo kao živ organizam koji komunicira i u kome su u suživotu različite dramaturgije. Zadatak glumca više nije da opravda psihologiju lika, već da razvije sopstvenu dramaturgiju kroz fizičke i glasovne radnje. Ova dramaturgija trebalo bi da oživi scensko prisustvo, koje bi onda pokrenulo moju rediteljsku dramaturgiju, a zatim i gledaočevu.” (Barba, 2009: 24)

Izvođači su u procesu rada na izvođačkom delu „Pessoa“ bili autonomni autori koji deluju u okviru dehijerarhizovanog kolektivnog stvaralačkog procesa. Proces rada je uključivao istraživačku i kreativnu fazu – fazu stvaranja teksta predstave, a u radu su korišćeni različiti pristupi i metode koji će biti predstavljeni u poglavlju 4.7.

Termin izvođač i izvođačica upotrebljavaju se u ovom radu umesto termina glumac i glumica. Razlog tome je to što izvođač nije samo tumač zadatog literarnog teksta već i jedan od autora izvedbenog teksta. Iako to nije uvek slučaj i svakako nije definicija, termin glumac i glumica u kolokvijalnom smislu često označavaju pojedince koji zastupaju karaktere u okviru dramskog dela i imaju konotaciju nekoga ko se pretvara da je neko drugi. Iz tog razloga, zadržali smo termin izvođačica i izvođač kako bi okvir postdramskog ostao prisutan u diskursu, naglašavajući prelaz od predstavljanja ka izvođenju.

Sajmon MekBarni (Simon McBurney) iz trupe Komplisite (Complicité) o svom učitelju Žaku Lekoku (Jacques Lecoq) kaže: “Ohrabrivao nas je da razmišljamo da je glumac na neki način i pisac, a ne samo interpretator dela, da daje u osnovi originalan i kreativan doprinos kroz svoj rad.” (McBurney, 2003, 14’).

Glumac postdramskog teatra nije nosilac neke od njega udaljene i imaginarne uloge, već dobija status izvođača, ali i autora. Tako su Milica Stefanović i Željko Maksimović autori izvođačkog dela „Pessoa“, ne samo kao izvođači, već i u širem smislu – oni su, sa ostatkom kreativnog tima, stvaraoci izvedbenog teksta predstave.

Izvođači nisu tumači likova jer kao što se može reći da nijedan Pessoa heteronim nije „zaista“ postojao, isto pitanje se postavlja i za likove u ovom izvođačkom delu. Likovi nisu posmatrani u svjetlu psihologizacije, već je uvek prisutna distanca, otklon. Izvođači često otkrivaju svoju poziciju – recimo, već u sceni Jutro, izvođač čita tekst sa papira, jasno stavljajući do znanja da se ne radi o oživljavanju imaginarnog lika, već o interpretaciji nečijeg teksta.

Odnos prema glumi u 21.veku se razvija pod uticajem postmodernističkih teorija identiteta i subjekta koje menjaju društveni, medijski, pa i lični život. *Šizoidno* kako bi ga okarakterisao Delez, prodrlo je u sve pore života i drastično promenilo naš pogled na identitet – on više nije jasna homogena celina, već mozaik sastavljen od često različitih ili čak suprotstavljenih delića. Glumac 21.veka vapi za novim tehnikama – tehnikama koje u obzir uzimaju dekonstrukcije identiteta, relativizaciju subjekta, medijski i filmski jezik, interaktivnost sa publikom u svim njenim nijansama. Izvođač-glumac se više ne može osloniti na jednu tehniku ili metod (najveći glumci u istoriji to verovatno nisu činili), već je izazvan da se bavi prostorima pretapanja, prostorima fluidnog i da traži nove načine da pristupi scenskoj spontanosti i autentičnosti. Fleksibilnost mašte, uma i tela postaje jedna od najvažnijih osobina savremenog glumca, odnosno izvođača.

Fragmentarnost, primena panpersonifikacije kao i multimedijalni metod rada na izvođačkom delu „Pessoa“ zahtevali su od izvođača visok nivo fleksibilnosti, koncentracije, istraživačkog duha, spremnosti na rizik, mašte i spontanosti tokom kreativnog procesa. Kroz različite faze rada tražene su alternative predstavljačkom pristupu. Scensko prisustvo bilo je važnije od predstavljanja i u tom smislu je „Pessoa“ na rubu performansa, jer iako se u izvedbi igra i sa klasičnom interpretacijom, u najvećem delu predstave prisustvo izvođača „tu i sada“ je ono što čini srž scenskog događanja.

Panpersonifikacija, osim što daje glas i moć ne-ljudskim elementima scenskog jezika, istovremeno izvođaču tu moć oduzima. Ako je sve nekakav lik, onda ništa nije dramski lik, pa tako ni izvođači nemaju oslonac u jednom definisanom entitetu koji bi mogli da tumače i predmeti njihovog tumačenja se ponekad menjaju iz scene u scenu ili čak iz trenutka u trenutak. Dva izvođača osciliraju između performerskog pristupa zasnovanog na prisutnosti i tumačenja fragmenata lika ili likova. Granice između fragmentiranog lika i izvođača su porozne, skoro nepostojeće. U nekim od scena mogu se razaznati njihove dve razdvojene izvođačke pozicije u komunikaciji (scene *Fantazija*, *Biljka*, *Apokalipsa i kataklizma*), dok u drugima funkcionišu kao dve simultane, ali izolovane, zasebne izvođačke pozicije koje se ne dodiruju (*Jutro*, *Fotografija*, *Ovčica*). Ovaj postupak posledica je neprestane dekonstrukcije i rekonstrukcije identiteta svojstvene stvaralačkom metodu Fernanda Pesoe, u čijem delu se može prepoznati bezbroj perspektiva iz kojih posmatra svet, kao i visok nivo autorefleksivnosti. Gde su granice identiteta i kako izgleda proces njegove razgradnje i izgradnje, pesoanska su pitanja u srži, a

istovremeno i neka od centralnih pitanja izvođačkih i glumačkih tehnika, kao i jedna od važnih linija razgraničenja dramskog i postdramskog. Gde počinjem ja, gde lik, a gde su oni najzbudljiviji prostori pretapanja, prostori liminalnog? U ovom delu istraživao je taj prostor ranjivosti, prostor mašte, spontanosti i intuitivnog.

Zbirka fragmenata u formi dnevnčkih zapisa Bernarda Soareša „Knjiga nespokoja“ bila je najzastupljeniji izvor tekstualnih materijala. Forma dnevnika bila je izazov za pronalaženje odgovarajućeg scenskog jezika i izvođačkog izraza koji je na granici između tajnog, intimnog, autentičnog, ali povremeno i široko maštovitog, glasnog i teatralnog.

Fragmentarnost dramaturgije značila je razbijanje glumačke igre na segmente ili pojedinačne epizode, što u slučaju izvođačkog dela „Pesoa“ ima funkciju prodiranja u srž metoda i teme kojom se predstava bavi. Upravo se kroz fragmentarnost i multifokalnost može istražiti pitanje raslojavanja odnosno multiplikacije identiteta – višestruke jedinstvenosti.

Fragmentarna struktura za izvođače je značila igranje *na rez* – svaka od scena se može tumačiti kao novi lik ili fragment lika, nova priča, a svakako nova situacija. Linearnog razvoja skoro da uopšte nema. To je značilo da izvođači moraju da imaju veoma brze i snažne načine uspostavljanja scenske koncentracije i da budu veoma fleksibilni. Psihološko i emotivno proživljavanje u uobičajenom smislu reči, nije bilo od koristi, već je bilo važno naći tehnike koje jačaju izvođačku fleksibilnost i scensku prisutnost.

Izgovoreni tekst na sceni najčešće je u monološkoj formi, osim u nekoliko trenutaka dijaloga među izvođačima koji se ostvaruje kroz poeziju (scena *Škembici u saftu*). Velika količina teksta se čuje kroz unapred snimljene zvučne materijale, tako da se telo i glas izvođača razdvajaju. Hajner Gebels opisuje načine na koje tretira glas i telo izvođača i telo teksta: “Na sceni pokušavam da zamaglim ili da čak podelim identitet između govora i govornika kako bih učinio da “govornik” nestane. Dva su razloga za to: prvi, da bi se spasio jezik, da bi se slušanje jezika razvilo nezavisno, a drugi da bi se postiglo da glumac ne razrađuje fizički ono što je već rekao, već da može da se predstavi kao nezavisno telo – da bi na kraju došlo do toga da postoje dva tela: tekst kao telo i telo glumca. Ovo se može postići kroz korišćenje mikrofona na sceni, ali i kroz stroga rediteljska uputstva, recimo – ne ponavljati pokret teksta kroz pokret tela ili gestove.” (Goebbels, 1997: 14)

Svaka od pojedinačnih scena zahtevala je upotrebu drugačijih registara scenskog jezika i izvođačkih sredstava. Pored postupaka poput koreografisanja pokreta, zastupanja lika, prevođenja i variranja kroz medije, u izvođačkom izrazu ponekad su korišćeni i ilustracija, reprezentacija i interpretacija, ali uvek samo kao deo kaleidoskopske strukture, nikada kao dominantni izvođački pristup. Fragmenti imaginarnih dramskih situacija pojavljuju se kao deo izraza, ali je opšti pristup ipak bliži performansu.

Izvođač u predstavi „Pesoa“ nije, kao što je to uobičajeno u radu u dramskom teatru, glavni nosilac informacija, emocija i značenja, već u velikoj meri u svemu navedenom učestvuju i drugi scenski elementi i mediji, nekada čak i u potpunosti preuzimajući pojedine funkcije, kao zasebni likovi. To znači da izvođač često mora da svede svoja izražajna sredstva i fokusira se na pojedinačni aspekt scenskog izraza (glas, pokret, repetaciju, kontakt sa publikom). U slučaju izvođačkog dela „Pesoa“ kroz primenu metoda panpersonifikacije, zvuk, video, prostor i kostim su tretirani kao likovi, pa tako izvođač ima mogućnost da sa njima ulazi u dijalog ili sukob, da se prema njima odnosi kao prema zasebnim entitetima, a ne kao ilustraciji ili produžetku sebe.

Predstava je obeležena dozom metateatralnosti, pa u pojedinim trenucima razotkriva, ili tačnije, ni u jednom trenutku ne skriva scenske mehanizme. Čak su, u bukvalnom smislu, svi članovi kreativnog tima na sceni, ostvarujući scensko prisustvo kao izvođači, čime se ističe značaj kolektivnog procesa u stvaranju ovog kompleksnog dela. Scenski prostor donosi atmosferu koja podseća na filmska snimanja – kreacija se dešava pred nama. Ova vrsta rušenja iluzije zahteva jak nivo koncentracije i mašte izvođača. U tehničkom smislu, gotovo svaka od scena uključuje interakciju izvođača sa nekom vrstom medijskog alata ili provodnika – u prvoj je to mikrofoni, u drugoj kamera, u trećoj luperi i mikrofoni, u četvrtoj mikrofoni i video, u petoj analogni model – lutka, kao i video, u šestoj snimljeni zvuk i tako dalje.

Korišćenje tehnike, često izvođače stavlja u poziciju sprovedilaca tehničkih postupaka, te dodatno onemogućava psihologizaciju i deli njihovu pažnju na nekoliko polja, tako održavajući izvestan nivo distance prema izgovaranom tekstu. Tehnika korišćena za snimanje i projekciju uslovljava je između ostalog i kretanje i pažnju izvođača (pogotovo u sceni *Tramvaj*), kada je pažnja glumice podeljena na nekoliko ravni događaja i tehničke izvedbe. Drugi način održavanja distance jeste reprodukovanje unapred snimljenog audio i video materijala – u ovim scenama izvođači su u poziciji slušaoca ili gledaoca i način njihovog scenskog prisustva drugačiji je nego u slučaju aktivne naracije ili dijaloga.

Korišćenje medija kako bi se udvojila ili multiplikovala scenska prisustva takođe je u vezi sa metodologijom Pesoinog stvaralaštva i temom višestruke jedinstvenosti. Izvođač ima dva ili više glasova, dva ili više tela, dve ili više slika sebe koje su simultano prisutne u scenskom prostoru/doživljaju. Ovo je, recimo, slučaj u sceni *Fotografija* gde je izvođač prisutan na sceni, dok se na dve projekcione površine uživo prenosi krupni plan njegovog lica kako govori monolog. Osim podeljene pažnje izvođača, ova scena zahteva aktivniji pristup i od gledalaca. O tome piše Sidiropulu: “Ne iznenađuje to da tehnološki preneseno sopstvo izaziva “krizu” kod glumaca, pogotovo tokom onih trenutaka u predstavi kada moraju da gledaju sami sebe kako izvode na video ekranu. Ova tenzija prenosi se na gledaoce, izazivajući ih da naprave hijerarhiju projektovanih slika.” (Sidiropoulou: 118)

Scenska komunikacija se razvijala u nekoliko pravaca i na nekoliko nivoa – izvođači komuniciraju sa partnerima na sceni – uključujući i panpersonifikovane likove medija, sa članovima umetničkog tima kao i sa publikom.

Odnos među izvođačima bio je specifičan za svaku pojedinačnu scenu. Da li su dva izvođača na sceni isti ili različiti lik? Zadržana je namerna ambivalencija, baš kao što i pitanje Pesoinih heteronima nikada nije u potpunosti precizno razrešeno – da li su oni ista osoba ili različiti entiteti. S obzirom na to da u kreativnom procesu nisu postojali likovi u dramskom smislu reči, izvođači su u određenim scenama funkcionisali kao odvojena scenska prisustva (npr. *Apokalipsa i Kataklizma*, *Duvandžija*, *Fotografija*, *Ovčica*), dok su u drugim scenama predstavljali zajedničku svest (npr. *Jutro*, *Biljka*, *Kometa*).

Iako su svi izvođači prisutni u scenskom prostoru simultano, temporalnost je za svakog od izvođača drugačije doživljena. Ako bi se propustili kroz prizmu dramskog promatranja i fabule, moglo bi se reći da jedan izvođač doživljava ceo fragmentarni tok misli punih nespokoja u svom krevetu, u nekoliko minuta, pre nego što je jutro u potpunosti počelo, pa da se u njegovom slučaju vreme širi – tih nekoliko minuta posle buđenja zauzelo je čitavih sat vremena predstave. Druga izvođačica u izvesnom smislu objašnjenje dobija na samom kraju predstave pa tako ceo narativ može da se tumači kao sećanje, kao njen pogled iz svemira, na fragmente nespokoja kao deo sećanja. U njenom slučaju vreme se sabija, ceo život stao je u sat vremena predstave.

Tu je i treća mogućnost tumačenja, da su dva lika u stvari dva ili više aspekata Pesoinih heteronima i stvaralaštva – onaj hermetični i introspektivni, sa ove strane prozora, i onaj radoznali, maštoviti, stvaralački Pesoa koji je već na ulici.

U pojedinim scenama bilo je potrebno da izvođači i tehnički sarađuju na direktnom nivou – kao u sceni *Jutro* u kojoj zajedno govore tekst, prateći impulse partnera, a bez prethodnog dogovora o raspodeli teksta. Aktivno slušanje svih scena, iako se u njima ne učestvuje na direktan način, kao i aktivno reagovanje na scenske informacije (tekst, postupak, zvuk, video) bilo je takođe važna strategija postizanja zajedništva na sceni.

Drugi članovi kreativnog tima – autori takođe su prisutni na sceni kao partneri u izvođačkom izrazu. Direktna saradnja sa dizajnerom zvuka i dizajnerkom videa uspostavljena je tokom proba, kao i tokom izvođenja. U određenim scenama (*Šoljica, Fotografija*) neophodna je direktna saradnja na sceni među svim učesnicima, pa tako i dizajner zvuka i dizajnerka videa jesu ravnopravni partneri izvođačima na sceni. Ostali članovi kreativnog tima prisutni su tokom izvođenja i imaju manje ili veće uloge i zadatke u toku predstave (držanje šoljica tokom snimanja, uključivanje ventilatora, ubacivanje biljke u prostor i drugo). Ovo prisustvo autorskog tima, još jednom naglašava kolektivni stvaralački proces.

Izvođači su autori u ovoj predstavi pa su tako i autori videa i zvuka prisutni na sceni. Oni ne ostavljaju svoje delo nekome drugom da ga plasira i interpretira, već su prisutni na svakom od izvođenja, uživo manipulišući materijalima i tehnikom.

Svojim fizičkim prisustvom na sceni, dizajner zvuka, kao i dizajnerka videa postaju deo izvođačke ekipe, ali oba tela su bez glasa, prisutna samo kroz pokret i usmerenje pažnje na konkretne zadatke. Ta razlika između *privatnih* tela usmerenih na konkretne zadatke, bez imaginarne pozadine bilo koje vrste i izvođača koji su u izvesnom smislu tvorci fragmenta imaginarnih situacija, važna je za dekonstrukciju pozorišnog čina.

Ambivalentnu poziciju izvođača u procesnom pozorištu i pristupe koji su za ovakav rad karakteristični opisuje Anamarija Macke (Annemarie Matzke) u slučaju rada trupe *Forced Entertainment*, čija poetika i rad su bili među najvažnijim inspiracijama za rad na izvođačkom delu „Pessoa“. Ona sažima tu fluidnu ulogu izvođača koja je na granici dramskog i postdramskog:

„Izvođači nisu „nosioci uloga“ u klasičnom smislu, iako stalno nagoveštavaju fragmente lika. Oni nisu ni performerer u smislu umetnosti performansa, koji predstavljaju radnje na sceni. Ipak koriste sve navedene elemente – odigravanje likova, povezivanje teksta i narativa, improvizaciju i igranje igara, pojedinačno ili jedne sa drugima. (...) Predstava je sastavljena od različitih fragmenata narativa, od promenljivih perspektiva i pozicija koje se ne mogu stopiti u

celovitu scensku personu. Predstava rastapa bilo koji oblik dodele statusa subjekta. Identifikacija se više ne dešava na nivou lika ili uloge, već na nivou funkcije izvođača i potrebe da sam sebe postavi na scenu u okviru zadanog sistema. (...) Zamislite da ne morate samo biti dobar glumac i dobar reditelj, već da morate biti svesni svojih strategija za stvaranje scenskog prisustva. Zamislite, zatim, da morate imati više nego sposobnost da eksploatišete sopstveni neuspeh u izvođenju, više nego sposobnost da improvizujete, i više nego sposobnost da budete odlučni. Zamislite sebe kako radite sve to istovremeno, igrajući niz igara na sceni. Zamislite da svesno igrate sebe i igrate se sa samim sobom. Igrate igru koja prati sopstvena pravila. Kako napreduje, igra se kreće između improvizacije i adaptacije, slobodne ograničene igre, između procesa stvaranja samog sebe i bivanja definisanog od strane drugih.“ (Matzke: 181)

#### **4.6. Primena panpersonifikacije**

Ovaj rad ima za cilj da ispita mogućnost upotrebe metoda panpersonifikacije kao spone između dramskog i postdramskog pristupa u nastanku multimedijalnog izvođačkog dela. Polazeća ideja bila je da svaki od elemenata scenskog izraza može da gradi svoj glas ili svoju narativnu liniju nezavisno od ostalih i da ima autonomiju u pogledu stila i sadržaja, te da se tako svaki od elemenata može posmatrati kao lik, a ne kao ilustracija nekog od drugih elemenata. Iako, kao što smo naveli u poglavlju 3.3.2., status lika može biti dodeljen bilo kom elementu scenskog jezika, u ovom radu metod panpersonifikacije primenjen je na prostor, kostim, video i zvuk. Osim što ovako posmatrani scenski elementi – likovi jesu nosioci određenih osobina i imaju pojedinačan razvoj, oni mogu i da se odnose jedan prema drugome, ili jednostavno simultano postoje u okviru izvođačkog dela „Pesoa“. Panpersonifikovani likovi koji će biti razmatrani u ovom radu su:

- Prostor – Pesoa autor (dalje podeljen na više likova)
- Kostim 1 – Usamljenik
- Kostim 2 – Putnik
- Video – Posmatrač
- Zvuk – Onaj koji se seća

Opisujući prakse procesnog pozorišta i kolektivnog stvaralaštva, Tim Ečels navodi primer antropomorfizacije teksta, objekata ili elemenata scenskog jezika, koji ima sličnosti sa principom panpersonifikacije: “(...) dugo smo se pitali, kada smo radili na predstavama,

sakupivši materijale nasumičnim prikupljanjem, i improvizacijom, i srećom, i namerom, dugo smo se pitali sledeće pitanje “Šta ono hoće? Šta mu treba?” Antropomorfirali smo sam rad kao da ima svoje sopstvene želje. Kao da su fragmenti rada u ovim ranim fazama poruke (za Alisu) koje kažu “prati me”. (Etchells, 1999:62)

U ovom poglavlju, pojedinačno će kao lik biti promatran svaki od panpersonifikovanih scenskih elemenata, dodeliće im se glas, biće predstavljen njihov razvoj, kao i najvažniji odnosi sa drugim elementima izvedbenog teksta – likovima.

#### **4.6.1. Prostor izvođenja kao lik**

Prostor izvođenja kao panpersonifikovani lik je Pessoa autor, a kako je njegova temeljna osobina heteronimija, u ovom slučaju lik je dodatno podeljen. Status lika dodeljen je svakom od pojedinačnih delova prostora koji su povezani sa Pesoinim najvažnijim heteronimima (videti Prilog 2.2. nacrt prostora kao panpersonifikovanog lika):

##### **1. Rikardo Reiš**

Glas lika: *„Ja sam klasicista. Volim kontrolu, precizan sam, uredan, volim pravilan, klasičan ritam, jasnoću i čiste postupke. Stvari su kompleksne ali kada se razlože na delove postaju jednostavnije. Želim da sve bude tačno i besprekorno, ogoljavam i demistifikujem život oko sebe. Volim da se igram sa ritmom, dekonstrukcijom, repetacijom i dinamikom.“*

Rikardo Reiš je deo scenskog prostora u kome vladaju pravila logike i kompozicije, za njega je vezana manipulacija tehnikom, sve što je matematičko i informatičko u prostoru – miksete, kompjuteri, tehnička oprema. Najistaknutiji prostorni element u ovom segmentu su tehnički stolovi. Tehnički sto je „scena na sceni“ na kojoj se vidi ogoljeni stvaralački proces dizajnera zvuka i dizajnerke videa. To je i sto za rekvizitu, na kome je od početka izložena sva rekvizita koja će biti upotrebljena tokom izvedbe. Ovi stolovi predstavu održavaju, kontrolišu, a istovremeno njihova izloženost znači izloženost stvaralačkog procesa pogledima publike i njegovu demistifikaciju.

Prostor kao Rikardo Reiš provocira ponavljanje ritmične koreografije izvođača u sceni *Tramvaj*, kao i zvučne eksperimente, koji obiluju repetacijom. U odnosu sa izvođačima, Reiš kao prostor ih poziva na formalni eksperiment.

##### **2. Alberto Kaeiro**



Glas lika: „*Ja samo želim da budem, neposredna stvarnost i neposredno iskustvo su za mene istina i suština postojanja, nema potrebe za pesničkom nadgradnjom. Ja sam samodovoljan. Ne govorim mnogo, samo dišem, zauzimam prostor, prisutan sam. Kada govorim, govorim važne istine. Volim prirodu, mislim da je u njoj sva lepota i sav smisao koji su čoveku potrebni.*“

Najvažniji segment Kaeira kao dela prostora su biljke čije je neučesće u scenskim događajima namerno – njihov je jedini cilj upravo da postoje. Ovaj deo prostora tokom celog izvođenja ostaje nepromenjen. Izuzetak je scena *Biljka – Drugi*, kada se jedna individualna biljka izdvaja kao lik mudraca koji uočava ono što je drugima nevidljivo – da „*drugi zaista postoje*“. Samo u ovoj sceni Kaeiro kao prostor je aktivan, prekida izvođače, pomerajući ih iz njihovog solipsističkog zanosa, važnom porukom koju im upućuje. U tom trenutku, scenski jezik se pojednostavljuje, fokusira se samo na misao (video i zvuk su u funkciji monologa lika Biljke-Drugog).

### 3. Alvaro de Kampuš

Glas lika: „*Ja sam uvek na prelazu, uvek u pokretu, volim novo – novu umetnosti, nove tehnologije, nove gradove, brzinu 20.veka. Prepun sam osećanja, prema ljudima, gradovima, umetnosti. Volim da posmatram sebe i da vidim sebe kao odraz sveta, ali i svet je odraz mene.*“

Kampuš kao deo prostora obeležava prostor između dve projekcije i ogledalo – traka na podu između dve naspramne projekcije koja ih povezuje, predstavlja putanju od jedne do druge. To je prostor liminalnog, onog između, Kampuš je jedini prostor gde Fantazija može da se odigrava u punoj snazi. Kampuš poziva na osećanja, na intenzivne odnose, zato se baš tu pod okriljem ovog lika dešava i jedini trenutak bliskosti među izvođačima (*Škembici u saftu*). Kampuš je pesnik koji emotivno reaguje na svet oko sebe, on upija sva osećanja, a zatim ih vraća u realnost propuštene kroz svoju prizmu, baš kao ogledalo. Kampuš je među Pesoinim heteronimima poveznica, autoput koji ima ponešto od svakog, koji dopire do svakog od drugih heteronima, a tako funkcioniše i kao prostor – on je veza između projekcija, između leve i desne strane, između stvarnosti i iluzije.

### 4. Bernardo Soares

Glas lika: „*Dosadno mi je, svaki mi je dan isti, zadaci su besmisleni, srođen sam sa ovom mašinom, i ja sam nekakva mašina, želim da stupim u kontakt sa drugima ali ne umem. Ja sam pomoćnik knjigovođe, da li je to sve što sam ja? Zatočen sam ovde u ovoj kancelariji, u ovom besmislu.*“

Bernardo Soareš kao lik prostora je vezan za sto i celo područje oko fotokopir aparata. On izvođače, druge likove prostora i publiku zatrpava papirima, kopijama istog, pokušajem da iskorači koji se završava u ponavljanju. Soareš ima konkretne zadatke koje mora ispuniti u saradnji sa izvođačima – fotokopiranje je realan postupak u realnom vremenu, u domenu performansa. Izvođači tokom trajanja predstave treba da uz pomoć ovog lika podele gledaocima pesme. Fotokopir aparat mogao bi biti dosadni šef Bernarda Soareša, on je onaj koji automatski, službenički funkcioniše i u dodiru sa njim, svi, pa i izvođači su uslovljeni da se ponašaju kao „činovnici“. Daleko je od prirode, Soareš je najdalje od Kaeira na mapi heteronima u scenskom prostoru.

## 5. Okultista

Glas lika: *„Uvek sam prisutan iako me ne vidite, uvek sam tu, na rubovima, ja mogu da razumem veliki plan po kome se sve odvija. Pokušavam da prodrem u dublja znanja, da razumem simbole. Verujem u nešto izvan čovekove kontrole, verujem u sudbinu, u onostrano. Volim da budem tamo gde se pretapaju stvarnosti, na mestima gde se prelazi iz racionalnog u iracionalno.“*

Okultista je onaj koji otvara i zatvara ulazna/izlazna vrata sale u kojoj se izvedba dešava, vezan je za granice scenskog i ne-scenskog prostora. Okultista formira inicijacijski prostor, portal kroz koji publika i izvođači ulaze i izlaze iz „univerzuma“ izvođačkog dela. Povezan je sa drugim likom Posmatrača (video) koji posmatra simbole, natalne karte i tarot. Okultno kao projekcija na vratima sve vreme funkcioniše, u pozadini, a u zavisnosti od pozicije za neke od gledalaca je nevidljiv, ali je konstantno prisutan.

Scenski prostor u celini kao lik – Pessoa autor, može da se posmatra i kao mapa Pesoinih heteronima. U početku su ovi delovi jasnije odvojeni, međutim kako se scenski događaj razvija, i granice među heteronimima, i različitim delovima prostora, blede.

Raspored delova prostora baziran je na odnosima među likovima. Tako je, recimo, Kaeiro najudaljeniji od Soareša (biljke od fotokopir aparata), dok Kampuš povezuje sve elemente, postavljajući sve u okvir autorefleksije, koja je centralni metod Pesoinog stvaralaštva. Reiš je simetričan, pa tako dva tehnička stola stoje jedan naspram drugog. Okultista je uvek prisutan ali je daleko od svih, on je na drugom kraju spektra ali jeste deo Pesoe autora, ma koliko bio nevidljiv.

U sceni *Škembici u saftu*, scenski prostor reaguje na promenu koja se desi u odnosu dva izvođača – Pessoa autor (prostor) se uskomeša onda kada se dva tela prvi put susretnu i kada se

izvođači jedan drugome obrate, rušeći konvenciju da su jedan entitet – preispitujući postulate višestruke jedinstvenosti. Ovaj rascep dovodi do promene prostora (ventilator, papiri lete, elementi fantazije i biljke koje se pomeraju ruše ravnotežu). Kao i u slučaju odnosa Pesoe autora i heteronima – nijedan od ovih delova prostora nije dovoljan da čini celinu, niti je scenski prostor nešto što postoji bez svih ovih delova. Relacije među njima su ono što stvara dinamiku i što ih određuje.

#### 4.6.2. Video kao lik

Glas lika: „*Ja sam posmatrač. Gledam kroz prozor. Želeo bih da sam deo tog života, ali istovremeno želim i samo da ga posmatram. Ja sam tamo na ulici i ovde u sobi, tu sam i nisam tu, učestvujem i ne učestvujem. Posmatram sebe iz daljine i blizine, posmatram druge ljude, okolinu, grad, ali i svoje misli i snove. Volim detalje – lica, tela, predmeta, iz njih nekada mogu da razumem mnogo više od onoga što vidim na prvi pogled.*“

Lik videa je posmatrač i može se povezati sa metaforom posmatranja sa prozora koja se često pojavljuje u delu Fernanda Pesoe. Prozor ima više simboličkih i realnih uloga – barijera je između spolja i unutra, dozvoljava voajersko posmatranje, dok se iza njega može i sakriti, donosi melanholični ton, granica je između različitih svetova koja im ipak dozvoljava da se vide. Prozor je takođe okvir, *frejm*, ograničava vidik i polje stvarnosti koje je pojedincu dostupno. Video kao lik posmatra kroz ovaj prozor – posmatra scensko okruženje, izvođače i rekvizitu, ali i želi da bude posmatran (izložen pogledima izvođača i gledalaca). Posmatrač želi da bude deo sveta, ali i da bude van njega.

Primenom panpersonifikacije može se primetiti da video kao lik ima razvojnu liniju. Posmatrač tokom predstave doživi promenu od posmatranja neposredne prisutne okoline (snimci uživo) ka posmatranju sopstvene unutarnje stvarnosti i sećanja. Posmatrač je onaj koji nije ni napolju ni unutra, već na granici, na prozoru, u sopstvenoj sobi, a opet otvoren za prisustvo u svetu oko sebe, ali i svetu fantazije. Ovaj lik na sceni počinje opservacijom neposrednog prostora oko sebe, postoji *tu i sada* zajedno sa izvođačima, da bi se zatim u trenutku proboja mašte u okviru scene *Fantazija* fokus promenio i naglo izašao iz prostora sadašnjosti u prostor snova i iluzije, a zatim i u prostor sećanja – sećanja na probe, sećanja na doživljeno, sećanja na kancelarijskog službenika (ranije snimljeni video materijali koji su u postavljeni uporedo sa telima na sceni), da bi završio u posmatranju celog sveta – vrata, prozora i ulica iza kojih su drugi.

Ovaj lik ima tu osobinu da uveličava određene trenutke, postupke, predmete, lica. Video posmatra, fokusira se na detalje, istražuje izbliza, i samog sebe, i druge i neposrednu realnost.

Kako je Pesoino stvaralaštvo obeleženo principom autorefleksije i introspekcije, pogled ovog posmatrača često je usmeren ka unutra, ka snovima, fantazijama, zaustavljenim trenucima u sećanju koji traže da se dobro osmotre. Posmatrač saraduje sa Kampušem (deo prostora oko ogledala) jer ono čemu teži jesu intenzivne emocije u kontaktu sa drugima. Posmatrač i onaj koji se seća (zvuk) ponekad zajedno posmatraju prošlost (*Kancelarijski pomoćnik, Klavir snimak*). Izvođači su izloženi njegovom pogledu, sa kojim se suočavaju (*Fotografija, Klavir snimak, Ovčica*), a saraduju sa posmatračem kao partnerom kada nešto treba da se detaljno istraži (kao u sceni *Tramvaj*). U trenutku kada se pažnja pomeri sa spoljašnjeg sveta na unutarnji, posmatrač utiče i na ponašanje izvođača na sceni (*Kurir, Škembici u saftu*).

#### **4.6.3. Zvuk kao lik**

Glas lika: „*Ja sam onaj koji se seća. Opsesivno me progone sećanja. Želim da se setim nečega... uvek postoji još nešto čega želim da se setim. Želim da zaustavim vreme, da proširim trenutak, da mu ne dozvolim da prođe, da pobedim prolaznost. Ta težnja me uvek vodi u prošlost, ja sam uvek svestan prolaznosti trenutka, čak i u trenutku dok ga proživljavam. Volim da istražujem prostore i ljude, ali oni me uvek na nešto podsećaju... želim da se setim jedne priče iz detinjstva... odjekuju, odjekuju...*“

Zvuk je, posmatran kao lik u svetlu panpersonifikacije, bio Onaj koji se seća – putnik kroz vreme. Onaj koji se seća se sve vreme suočava sa prolaznošću. Istražuje vreme, ali i samo sećanje, kroz transformacije i varijacije misli i emocija. On je onaj koga slušaju, koji priča priče iz prošlosti, ali i koji donosi vesti.

Onaj koji se seća rekonstruiše prošlost – recimo, seti se jednog određenog kratkog zvuka tramvajskog zvona koji zatim pretvori celu scenu u sećanje. Onaj koji se seća stupa u komunikaciju i sa telom izvođača – tako recimo susret onoga koji se seća sa izvođačem rezultira u zaglavljenosti u repetitivnim pokretima (*Tramvaj*). Uloga ovog lika potencira se i upotrebom unapred snimljenih zvučnih materijala. U odnosu sa izvođačima, ovo je sećanje ponekad blizu, a ponekad daleko.

Onaj koji se seća teži da sve pretvori u sećanje, jer za njega sve što doživljava već je prošlo – čak i kad je tu i sada na sceni, skreće pažnju na prolaznost – evo i ovaj sad trenutak je upravo prošao, kao da govori. U scenskom smislu, ovaj lik koristi ponavljanja, repetitivnu i varijaciju, kao i mehanička i tehnička sredstva (poput lupera), kako bi pokušao da pobedi prolaznost i kako bi zaustavio ili proširio vreme i tako odložio nastanak sećanja – ali to mu nikada ne uspeva.

Zvuk klavira progoni Onog koji se seća, pojavljujući se u varijacijama od samog početka predstave, da bi se u potpunosti ovaplotio u poslednjoj sceni – kada Onaj koji se seća ima konačno emotivni pristup muzici, kada se konačno seti muzike svog detinjstva, onda može da pokrene i priču o Klaviru i tom važnom sećanju koje odjekuje u njegovoj duši. U pogledu razvoja, ovaj lik od početka rekonstruiše to najvažnije sećanje koje se pojavljuje kao fragment u nekoliko scena, a na kraju mu i uspe da ga u potpunosti oživi.

Lik zvuka takođe komunicira i sa likom videa – u sceni *Biljka-Drugi*, Onaj koji se seća diktira ponašanje svim ostalim likovima, pa tako u odnosu na njega reaguje i video, dok se u sceni *Klavir – snimak* spaja u udaljenom prostoru sećanja sa drugim zvucima – melodijom klavira. Eho poslednjeg zvuka klavira, nakon što su izvođači napustili scenu, ostavlja dakle lik zvuka u praznom scenskom prostoru koji odzvanja. Od svih likova na kraju je tu samo Onaj koji se seća.

#### **4.6.4. Kostim kao lik**

U slučaju kostima, panpersonifikacija je segmentirana na pojedinačne elemente i kostim izvođača i izvođačice su posmatrani kao dva lika, dodeljen im je status lica pojedinačno. U ovom slučaju može se primetiti značaj odluke o dodeli statusa lica i mogućnostima raslojavanja elemenata.

##### **Kostim 1: Usamljenik**

Glas lika: „*Želim da se ne izlažem, ali ipak da budem primećen. Prija mi da ostanem u krevetu, kod kuće, da ne izađem, jer u mom krevetu, ja sam izuzetan, ekstravagantan, ja sam Dejvid Bouvi, ja sam čovek ogledalo. Ali ne želim da iko to zna. Želim da budem sam, da ostanem ovde, da se ne krećem mnogo, a ako već moram želim da ličim na everyman-a, da se utopim.*“

Usamljenik je činovnik kome je dosta svega ili depresivan čovek koji ne može da ustane iz kreveta. Zato je kostim – usamljenik hibridnog kroja između odela i pidžame. U svojoj izdvojenosti iz sveta, usamljenik je postao ekstravagantan, u svom nepripadanju, on je duhovit. Kroz zajedničke teme, a pre svega (auto)refleksivnost, usamljenik je povezan sa Kampušem (ogledalo kao deo prostora).

Usamljenik je sam sa sobom, hermetičan i ne želi da stupi u direktni odnos sa svojom okolinom (zato liči na pidžamu), ali je i egzibicionista – ekstravagantni lik koji želi da bude viđen (zato je materijal upadljiv). Lik kostima vuče izvođača u flegmatičnost, u sporo kretanje, pasivnost i stalno ga podseća na njegovu neadekvatnost, tek ponekad u njemu budeći sjaj – kao kada se ogleda u sceni *Fotografije*.

## **Kostim 2: Putnik**

Glas lika: *“Spremam se za putovanje, putovanje u najdalje prostore, u beskonačnost kosmosa. To shvatam kao svoj važan zadatak, da se odvojim od ove realnosti, da odem daleko. Postepeno se menjam, kako bih mogao da se pozdravim sa svime što znam i da odem u neslućene predele.”*

Kostim je putnik koji uspeva da vidi u svom umu ceo svet, a da ne napusti svoju sobu. Ali putnik se i stvarno kreće, menja se, scenska iskustva na njemu ostavljaju trag, da bi na kraju postao spreman za put u kosmos. Putnik se sve vreme priprema za odlazak u neki drugi multiverzum, transformišući se i dodajući jedan po jedan element. Bela boja kostima pojavljuje se i kao boja lutke (ovčice) koja se pojavljuje u sceni *Ovčica/Madam Harema*, stvarajući još jednu vezu između elemenata. Izvođačicu Putnik tera na aktivnost i promene, podseća je na njen važan zadatak, ali je i stalno vuče dalje, napolje, van ovog sveta.

U pogledu razvoja, kostim 1 – Usamljenik je nepromenjen od početka do kraja, dok se kostim 2 – Putnik promeni, i to nekoliko puta kroz diskretne razlike – promena forme radnog odela, šminka, dodavanje pojasa, sakupljanje i puštanje kose, kao i zakopčavanje kombinezona i stavljanje kacige pred sam kraj predstave. Ovaj postupak može se tumačiti i kao još jedan nivo istraživanja scenskog vremena. Usamljenik prolazi kroz jedan jedini dan, onaj dan o kojem na kraju predstave saznajemo da je obeležen vešću da se trgovac duvanom ubio, dok Putnik prolazi kroz čitav život – putuje kroz vreme, odrastanje, starenje i sećanje – sve do kosmosa, u stalnoj je promeni.

## **4.7. Proces proba – faze praktičnog istraživanja**

Multimedijalno izvođačko delo „Pessoa“ je „trag procesa iz koga se proces može konceptualno rekonstruirati“, kako glasi deo definicije autorefleksije u drugom poglavlju ovog rada. Metoda procesnog pozorišta značila je upotrebu raznih tehnika i pristupa, ali i kolektivno stvaralaštvo u pojedinim fazama procesa. U ovom poglavlju biće sažeto opisane faze kreativnog procesa u radu na izvođačkom delu „Pessoa“.

### **4.7.1. Prvi impulsi**

Tokom pripremne faze rada, dramaturškinje i rediteljka su kroz analizu tekstova Fernanda Pesoe izdvojile motive, teme i ključne reči koje bi mogle biti impulsi za početne razgovore i

improvizacije sa kreativnim timom. Ovaj spisak motiva i sažet opis ideje i smera istraživanja bili su prve informacije podeljene sa celim timom, i ovde ih prenosimo u originalnoj formi.

Motivi iz Pesoinog opusa:

### **Prozor**

Staklo (između mene i života, krhko, čisto ili mutno)

Prolaznici

Vazduh (težak kao draperija)

Oklop (od stvarnosti)

Bestelesni pogled (sam ja)

Ogledalo (užas! Čovek ne treba sebe da vidi)

Zidovi (nepomični)

Noć (uteha)

Staklena bašta (osećanja)

Putovanje

Spoljašnji-unutrašnji život

Drugi ljudi

Bog

Oklop (od stvarnosti)

Posmatranje

Tamo napolju

Smrt

Brod

Četiri zida sobe

Osećaj i svest o osećaju

Oči i uši

Sadašnjost

Ljubav (i nesposobnost za nju)

Kulisa i dekoracija (spolja, sve što nisam ja)

Introspekcija

Ništa

Ne-delanje

Sanjanje (mašta, zamišljanje)

Dosada

Ravnodušnost  
Beskorisnost  
Spoljašnji svet (zazor)  
Drugi ljudi (zazor)  
Izolacija  
Teskoba  
Posmatranje  
Biti isti i drugačiji  
(ne) iskrenost  
Bol  
Samoća  
Samosažaljenje  
Uzaludnost  
Ranjivost  
Gledati ili živeti  
Odricanje (da)  
Monotonija (ne)  
Nepomičnost  
Neutralnost  
Apsurd

#### **Odrednice smera istraživanja za autorski tim:**

Kroz predstavu se manifestuju Pesoini principi, metodologija i jezik, predstava se stvara kao da je stvara Pesoa, a ne da se ilustruje Pesoin život i delo. Čitamo, tumačimo, posmatramo Pesou iz raznih aspekata i kroz razne medijske jezike, bez ilustracije, predstavljanja i imitacije. Čitamo, tumačimo, posmatramo Pesou, a ispitujemo izvođačku, scensku, prostornu, kostimsku, muzičku, vizuelnu ... kvantnu beskonačnost, tragove mogućih svetova.

#### **4.7.2. Istraživačka faza**

„Na pokusima valja oblik i sadržaj istraživati katkada zajedno, katkada odijeljeno. Ponekad nas istraživanje oblika može nenadano približiti značenju što je diktiralo oblik – ponekad nam brižljivo proučavanje sadržaja može donijeti svjež zvuk ritma. (...) Redatelj će ustanoviti da su stalno potrebna nova sredstva: otkrit će da svaki način pokusa nečemu koristi, da nema



sveobuhvatne tehnike. (...) vidjet će da su objašnjavanje, logika, improvizacija i inspiracija što se brzo istroše i ići će od jedne do druge. “ (Bruk, 131-132)

U prvoj, istraživačkoj fazi, svi članovi tima su individualno proučavali skup tekstova i drugih materijala vezanih za Fernanda Pesou. Ovi tekstovi uključivali su biografiju, pisma, pesme, odlomke iz Knjige nespokoja, dramu, kao i tekstove o Fernandu Pesoi i teorijske tekstove. Svi učesnici koristili su sve tekstove jer je cilj bio da budu podjednako uključeni, a da se izbor konačnih scenskih materijala dešava u kolektivnom procesu. Na ovaj način, ostvarena je delimična dehijerarhizacija kreativnog procesa – nije postojala „tajna“ koju neki od članova tima znaju (uobičajeno su to rediteljka i dramaturškinja), a drugi ne. Izvođači se, kao i svi članovi kreativnog tima, tretiraju kao autori i učestvuju u svim odlukama. Kako bi se omogućila autonomija svakog člana autorskog tima, bilo je potrebno da svi budu upoznati sa početnim materijalima, pa se tako „specijalizacija“ pojedinih umetničkih zadataka desila tek u kasnijoj fazi procesa.

Osim upoznavanja sa tekstualnim materijalima, tokom pripremne faze proba bilo je važno upoznati i savladati načine korišćenja tehničkih alata kao što su kamera, projekcija, luper (eng. looper), mikseta, različiti tipovi mikrofona, kao i prepoznati tehnička uslovljavanja koja proizilaze iz korišćenja tih alata, i njihov uticaj na izvođačku slobodu.

Svi elementi scenskog izraza kojima smo se bavili (kostim, prostor, video, zvuk) razvijani su simultano, od samog početka proba i na gotovo svim probama bili su svi članovi autorskog tima. Kako Hajner Gebels piše: „Sve mora biti stvarano u isto vreme, ako se odvajanje elemenata uzima za ozbiljno, a ne da bi se elementi koristili kao podrška onome što deluje esencijalno – uglavnom su to muzika ili tekst. Ako sa svetlom počinjem da radim tek tokom poslednjih proba, ne mogu očekivati da glumac obraća pažnju na svetlo u strukturalnom smislu.“(Goebbels, 2015, XV.1)

U ovoj fazi, pojedine improvizacije realizovale su se u manjim grupama ili parovima, pa bi tako izvođač i dizajner zvuka i dramaturškinja radili na jednoj improvizaciji, dok su dizajnerka videa, izvođačica i rediteljka radile na drugoj – tako da se kreativna komunikacija između svih članova tima u različitim konstelacijama, gradila od samog početka proba.

### ***Zagrevanje***

Kako bi se ostvario nivo koncentracije neophodan za kreiranje metodom procesnog pozorišta, probe su počinjale specifičnim tehnikama zagrevanja koje su uključivale vežbe koje jačaju

koncentraciju, fleksibilnost, timski rad, imaginaciju, ali i stvaranje ličnog odnosa prema materijalu koji se obrađuje.

Probe su počinjale jednostavnom šetnjom u tišini u radnom prostoru, primećivanjem osećaja koji se javljaju u telu, definisanjem atmosfere u različitim delovima prostora, razmišljanjem o temama koje su bile obrađivane na prethodnoj probi, a ponekad i ličnim pitanjima koja osnažuju prisutnost poput *šta mene lično trenutno muči?* ili *šta mogu da uradim što bi mi sada i ovde lično najviše prijalo?* Ova pitanja postavljaju se naglas dok ceo tim šeta i kreće se u slobodnoj formi u radnom prostoru, osluškujući svoje telo, misli i emocije i primećujući svoje potrebe. Svaki član tima tokom ove šetnje može da doprinese svojim pitanjem ili temom. Odgovori se ne dele naglas, već se ova faza zagrevanja koristi za privatno, intimno „skeniranje“ samog sebe i sopstvene spremnosti za kreativni rad. Faza „skeniranja“ služi tome da svi članovi tima uspostave jasnu vezu sa telom, da se proveriti ili podigne nivo koncentracije, percepcije i snage, kao i da se lociraju potencijalne blokade – u telu, mislima, emocijama, koje mogu da remete tok probe i kreativnog rada. Ova faza je takođe značajna jer predstavlja prekid odnosa sa takozvanom spoljnom stvarnošću, stvarnošću van probe i tako fokusira sve resurse na stvaralački proces *tu i sada*. Autorefleksivnost je važna na samom početku probe, kako bi se prepoznalo tlo sa koga se ulazi u proces, a istovremeno je to i jedna od temeljnih odrednica Pesoinog stvaralačkog metoda.

Zatim, i dalje šetajući po radnom prostoru i primećujući kakav on uticaj na nas ostvaruje, članovi tima u svoje polje koncentracije uvode i druge ljude, ostvaruju kontakt očima ili delovima tela, a ponekad i razgovorom na određene teme. Nakon što se uspostavi kontakt sa samim sobom, prostorom, a onda i sa nekim od partnera, prelazi se na sledeće faze.

U fazi zagrevanja koristili smo još i vežbe proistekle iz metoda Majkla Čehova (Michael Chekhov), pre svega rad sa imaginarnim telom i imaginarnim centrima (centar koncentracije, volje i emocija) i imaginarnim gestovima. Ove vežbe su služile za fizičko zagrevanje, ali i podizanje nivoa koncentracije i ostvarivanja direktnog kontakta sa telom kroz kretanje uz svest o pravcu, brzini, lakoći tela i drugo. Ove vežbe praktikovali su svi članovi autorskog tima, a ne samo izvođači.

Sve navedene vežbe imaju sličnu funkciju – jačaju koncentraciju i prisutnost, kao i svest o sopstvenom telu, mislima i emocijama i stvaraju tlo za kontakt sa partnerom ili prostorom.

Kroz igru, pristupalo se tehnikama koncentracije i imaginacije (kako ih definiše Majkl Čehov), ali tako da se svaka proba fokusirala na drugačiji „ključ“. Nekada bi se polazilo od skućenog, intimnog prostora igre, a nekada bismo koristili ekstreme i granice scenskog prostora, nekada

bi vežbe zagrevanja bile izrazito verbalne, a nekada ne bismo koristili reči. Istražujući polja delovanja tela izvođača, uključujući ceo autorski tim, otkrivali smo puteve kojima bismo mogli da pristupimo istraživanju Pesoe. Posle proba usledio bi intenzivan razgovor o svim pojedinostima, o onome što je funkcionisalo ili nije funkcionisalo i analizi mogućih putokaza za stvaranje scenskog jezika ovog izvođačkog dela.

### ***Automatsko pisanje***

Kako je Pessoa, kao i njegov poluheteronim Bernardo Soareš, pisao gotovo neprekidno i dominantno se izražavao kroz pisanje, jedan od redovnih zadataka na početku svake probe bilo je i automatsko pisanje. Pisanje je obavljano uz zadržavanje prava na privatnost jer cilj ove vežbe nije bila produkcija sadržaja ili deljenje napisanog sa ostalim članovima tima, osim u slučaju da je neko izrazio želju ili potrebu za tim.

Automatsko pisanje su svi članovi tima praktikovali kao drugi nivo zagrevanja za kreativni rad, a istovremeno je služilo i kao još jedan filter koji odvaja prostor i vreme probe od „spoljnog sveta“. Ova aktivnost imala je za cilj vežbanje fokusa, ali i prepuštanje spontanosti, a oba navedena pristupa radu bila su važna za kreativni proces. Automatskom pisanju pristupali smo iz lične pozicije, a zatim i iz autorske pozicije.

Ova vežba približila je i sam fizički čin pisanja izvođačima. Kako je Pessoa bio neko ko je pisao više desetina stranica tekstova dnevno, vrlo često rukom a ponekad i na mašini, ovaj postupak je bio značajan i kao jedna od mogućih putanja identifikacije sa autorom, i to baš kroz fizičku gestualnost pisanja.

U kasnijoj fazi proba, ova vežba pretvorila se u vežbu imaginarnog automatskog pisanja nekog od Pesoinih heteronima i drugih likova koje su članovi tima izmaštavali, tako se odvajajući od područja ličnog i privatnog.

Ova tehnika karakteristična je za kolektive koji se bave procesnim pozorištem, pa tako Hedon i Miling navode primer nadrealista koji su „dalje razvili upotrebu procedura slučajnosti, kao što je automatsko pisanje, kako bi pokušali da izraze način funkcionisanja misli. (...) ova tehnika korišćena je sa namerom da dozvoli umetniku da pobjegne iz struktura samocenzure i da prevaziđe individualni ego“. (Heddon & Milling:11)

### ***Istraživanje u prostoru***

U prvoj fazi rada, dok finalni tekst predstave još nije bio poznat, količina tekstualnih materijala bila je velika (preko 300 stranica) i ta glomaznost ubrzo je počela da vodi proces ka zatvaranju u scenskom smislu, kroz previše analitičkog pristupa i racionalizacije. Balansiranje između

dehijerarhizacije uloga koja znači upoznatost celog tima sa materijalima, ali i preterane analitičnosti koja može da blokira kreativnost, bila je karakteristična dilema za drugu fazu rada. Kako bismo proces otvorili za spontanost, maštu i pre svega telesni i scenski odgovor na materijale, vrlo brzo smo počeli da primenjujemo ono što smo nazivali „čitanje u prostoru“. To je podrazumevalo čitanje materijala uz primene već pomenutih metoda Majkla Čehova, kao i *Viewpoints* metod, a povremeno i psihodramske kreativne tehnike, kao i elemente improvizacije. Tehnika kompozicije *Viewpoints*, koja inače potiče iz plesne tradicije, kombinuje glumački rad sa vremenskim i prostornim elementima kako bi dovela do stvaranja višeslojnog scenskog dela. Psihodramske kreativne tehnike bave se mnoštvom uloga koje sapostoje u jednoj ličnosti, kao i analizom fleksibilnosti kretanja među tim ulogama.

Primena ovih tehnika omogućila je aktivan i kreativni pristup izrazito misaonom tekstualnom materijalu. Istraživani su odnosi dva tela u prostoru – onaj koji govori i onaj koji sluša, onaj koji posmatra i onaj koji je posmatran. Autorski tim eksperimentisao je sa pitanjem kako sve može scenski da se razvije impuls dobijen iz literarnog teksta – kroz upotrebu ritma, zvuka, videa, reči, asocijacija, ali i videa i zvuka.

Već u ovoj fazi bilo je očigledno da glasno govorenje tekstova pisanih kao intimni dnevnik ne odgovara materijalu. Blizina onoga koji govori onome koji sluša bila je od velike važnosti i ovaj uvid uticaće na kasniju rediteljsko-scenografsku odluku da publika bude postavljena blizu izvođača, kamerno i to u različitim pozicijama, okružujući i prodirući u prostor igre.

Kroz istraživanje jednostavnih prostornih odnosa, prema principima En Bogart (Anne Bogart) i Tine Landau (Tina Landau) opisanim u knjizi *The Viewpoints Book* – pristupilo se izvođenju teksta u prostoru. Posebno su korisni bili parametri kompozicije koje uvode – distanca, gest, pozicija, arhitektura i reljefnost prostora, pauza, repeticija. Recimo, izvesne delove teksta čitali su svi članovi tima zajedno, veoma udaljeni i izuzetno tiho, ili glasno, a zatim veoma blizu, dodirujući se. Iako ove vežbe nisu uvek dovodile do „scenski upotrebljivog“ materijala u najdirektnijem smislu, one su bile izuzetno važne za formiranje zajedničkog scenskog jezika, boja, ritmova, akustike, kao i polja zajedničkih asocijacija. Zato je bilo važno da od početka ceo tim bude na probama i učestvuje u radu, kako bi dalja kreativna komunikacija bila zasnovana i na zajednički proživljenom iskustvu, a ne samo na analitičkom pristupu.

Korišćene su i tehnike Majkla Čehova, pre svega vežbe koja uključuje imaginarne centre – centar kreativnosti, koncentracije, emocija i volje. Recimo, izvođači bi čitali isti tekstualni materijal „iz centra koncentracije“, zatim „iz centra volje“ i „iz centra emocija“. Na ovaj način,

telo se drugačije postavlja prema izgovorenim tekstu, ali se i misao formira drugačije: recimo, u slučaju „centra koncentracije“ je prisutan hladniji, odsečniji, jasniji, prodorniji ton i analitičan odnos prema prostoru i partnerima, dok „centar volje“ donosi veću energičnost, volumen glasa, ali i snažnije pokrete, određenost u nameri i usmerenost ka partneru. Vežbe sa centrima, osim što povezuju telesnost glumca sa misaonim procesima i jačaju koncentraciju, takođe doprinose stvaranju atmosfere koja odgovara određenim segmentima teksta, a da se ne zalazi u domen psihologizacije i analize karaktera ili dramskih situacija. Ovo je posebno važno u obradi teksta koji podrazumeva poetske, lucidne i onirične delove, ali i one analitičke i racionalne, pa je smenjivanje imaginarnih centara bila veoma korisna vežba za istraživanje izvođačkih registara.

U ovoj fazi rada koristili smo i improvizacije koje su podrazumevale istraživanje različitih mogućih odnosa prema publici – čitanje istog teksta „za sebe“, „za partnera“, „za publiku“. Veoma značajna je bila vežba „čitanja iz trećeg lica“ koja potiče iz Brehtovih (Bertolt Brecht) tehnika, a omogućava izvođaču da se poigra sa različitim nivoima interpretacije i otklona prema tekstu. Ova vežba često dovodi do pojašnjenja misaonih tokova i radnje, pa tako ima uticaj i na stvaranje emocije.

Neke od psihodramskih kreativnih tehnika takođe su bile korisne u ovoj fazi, recimo ogledalo (eng. mirror) – jedan partner govori tekst, dok ga drugi partner posmatra. Zatim drugi partner zauzme mesto prvog i ponovi tekst uz tumačenje ili emociju koju je primetio kod partnera, pa ga tako konstantno suočava sa efektom koji ima na slušaoca, istovremeno mu omogućujući da „čuje sam sebe“ što objektivnije. Ova tehnika je bila posebno značajna u radu na Pesoinim tekstovima koji su izrazito autorefleksivni. To je istovremeno bila i zanimljiva tema za istraživanje – šta svest o sebi na sceni donosi, a šta odnosi u scenskom izrazu? Koja kreativna polja svest o sebi otvara, a koja ugrožava? Kako se može upotrebiti za stvaranje uzbudljivog scenskog sadržaja? Ovaj motiv je veoma direktno istražen u sceni „Fotografija“ u kojoj izvođač posmatra sebe na video prenosu uživo, takođe slušajući svoj glas sa zakašnjenjem u pojedinim trenucima. Suočavanje sa sobom donosilo je nove pristupe i ideje i održavalo izvođački izraz u prostoru između dramskog i postdramskog.

Takođe, još jedna od čestih vežbi zagrevanja inspirisanih tehnikama psihodrame bila je da se odabrani odlomak Pesoinog dela predstavi iz nekoliko postojećih perspektiva (uloga) iz kojih Pesoa/Soareš piše (pesnik, pobunjenik, usamljenik, kritičar i druge).

Psihodrama je terapijski metod, ali se neki elementi ili pojedinačne tehnike i vežbe mogu koristiti u kreativnom procesu i van terapijskog konteksta. Ovaj metod podrazumeva jačanje spontanosti i fleksibilnosti prelaska iz uloge u ulogu koje mogu biti socijalne ili vezane za lični doživljaj (recimo iz uloge genija pesnika u ulogu kancelarijskog službenika). Sposobnost lakog i brzog prelaska iz jedne u drugu ulogu povezano je i sa nepostojanjem jednog čvrstog, homogenog i ograničavajućeg identiteta.

Sličnosti između metoda Psoinog stvaralaštva, pre svega heteronimije, i različitih glumačkih metoda su očigledne. Tehnike koje se pretežno bave formom i relacijama (kao što je *Viewpoints* metod) ili improvizacije u odnosu sa drugim medijima donele su značajne rezultate tokom daljih faza kreativnog procesa.

*Viewpoints* metod je teorija kompozicije u izvođačkim umetnostima američkih rediteljki En Bogart (Anne Bogart) i Tine Landau (Tina Landau), baziran je na osveščivanju odnosa izvođačkog tela i prostora, a često se koristi u plesu i fizičkom teatru. Od izvođača se očekuje velika preciznost i stalna i aktivna relacija sa drugim elementima scenskog izraza. Metod podrazumeva razvijanje međusobnih odnosa i kombinaciju određenih “tački gledišta” (viewpoints). Tačke gledišta podeljene su na dve veće grupe, i to:

- 1) Prostorne – Oblik, Arhitektura, Prostorni odnos, Topografija, Gest;
- 2) Vremenske – tempo, trajanje, kinestetički odgovor, ponavljanje.

Vežbe potekle iz metoda *Viewpoints* korišćene su u istraživačkoj fazi, kao i u fazi čitanja u prostoru. Najočiglednija primena ovog metoda bila je u korišćenju repeticije i varijacije, u scenskom pokretu, ali i u zvučnim scenama.

Često se stvaranju pojedinačnih scena pristupalo koristeći rečnik metoda *Viewpoints* – fizička razdaljina između partnera, dužine trajanja radnje, odnosi prema reljefnosti prostora, tempo i glasnoća, bile su važne karakteristike u pristupu scenama.

U izvesnom smislu, ovaj metoda nudi alternativnu psihologizaciji, uspostavljajući drugačije vrste odnosa u scenskom prostoru, i tako je bio korišćen u kreativnom procesu. Koristeći principe metoda *Viewpoints*, bilo je moguće da se pažnja usmeri na telo izvođača u scenskom prostoru i na glas kao odvojena i posebna izražajna sredstva. Koristeći ovu tehniku, misao i tekst su bili interpretirani bez opterećenja psihološkim elementima, emotivnim pamćenjem ili proživljavanjem.

Na pojedinim probama korišćene su vežbe koje vode poreklo iz tehnika psihodrame, i to onda kada je fokus rada bio na analizi samog Fernanda Pesoe i njegovih heteronima, dakle pretežno u prvim fazama procesa. Na ovaj način stvaralo se otelotvoreno razumevanje različitosti njegovih autorskih pozicija, a istovremeno je cilj bio da se pronade onaj najranjiviji prostor koji omogućava da se scenski materijal i lična interesovanja izvođača i članova autorskog tima preklope. Traganje za tim prostorima je veoma delikatan proces, imajući u vidu da postoji opasna mogućnost za preteranu eksploataciju ličnog materijala. Ovaj problem eksploatacije „privatnog“, osim što nosi moralne dileme u pogledu procesa rada, takođe može da dovode do hermetičnosti izvođačkog dela. Veoma je važno ove tehnike i vežbe sprovoditi sa velikom pažnjom, tako da budu ključ za otvaranje fleksibilnosti i spontanosti, a ne da budu opterećenje ili stvore blokadu. Izvođači koji su učestvovali u ovom procesu već su imali iskustva u radu sa sličnim tehnikama što je znatno pojednostavilo komunikaciju.

Slobodnim korišćenjem nekih od psihodramskih elemenata u kreativne svrhe, istraživane su moguće veze između Pesoe, heteronima i članova autorskog tima. Tokom proba, članovi autorskog tima bi istraživali scenske odgovore na neka pitanja, poput – „koja su moja tri nikad proživljena života? Bez potrebe da se ulazi u dokumentarno, lično ili detaljno obrazlaganje odgovora, već samo jednostavnim postavljanjem pozicije tela u prostoru dobija se impuls za fizikalizaciju ili za odnos. Odgovori se ne tretiraju kao materijal ili sadržaj koji treba intelektualno obraditi ili dokumentarno izložiti, već kao početni, često fizički, impuls za spontani stvaralački čin.

Kako bi se konkretno istražili najistaknutiji heteronimi, stvaralački tim sprovodio je u ovoj fazi mnogobrojne i veoma raznovrsne etide koje kombinuju sve navedene tehnike. Navodimo neke od primera:

- Istraživanje Alberta Kaeira – scenski odgovor na pitanje šta konkretno trenutno opažam pred sobom, scenski odgovor na pitanje šta je moj učitelj, oponašanje ritma prostora u kome se nalazimo kroz telesne pozicije i korišćenje *Viewpoints* metoda
- Istraživanje Alvara de Kampuša – repeticijom i tempom istražiti proširenje vremena i sažimanje vremena (sekund koji traje dva minuta, dva minuta koja traju par sekundi) kroz konkretne scenske radnje
- Istraživanje Bernarda Soareša – ispitivanje tona i atmosfere melanholije – razlaganje melanholije na scenske slike

- Istraživanje posmatranja – dekonstrukcija radnje posmatranja – koje sve radnje i uloge postoje u ulozi posmatrača – gledanje, voajerisanje, opservacija, analiza, empatija, seciranje, primanje, davanje; kako izgleda posmatranje umom, čulima, emotivnim centrom i drugim centrima; kako izgleda biti posmatran, kako pozicije i udaljenosti menjaju posmatranog i posmatrača; koji su ekvivalenti kadriranja, zumiranja, približavanja i udaljavanja kroz telo, zvuk, video

#### **4.7.3. Kreativna faza – stvaranje izvedbenog teksta**

„Redatelj uči kako je rast pokusa proces u razvitku, vidi da je za sve postoji pravo vrijeme, a njegova je umjetnost umjetnost spoznavanja tih trenutaka. (...) Ideje koje iznese prvi dan moraju se postupno izgrađivati zahvaljujući procesu što ga on prolazi zajedno sa glumcima, tako da će u trećem tjednu ustvrditi kako sve shvaća drugačije.“ (Bruk, 111-112)

U kreativnoj fazi stvaranja izvedbenog teksta i produkcije konkretnih scenskih sadržaja, korišćena je improvizacija kao forma onoga što Šekner naziva *aktivnim istraživanjem*. Improvizacija je kao stvaralačka metoda produktivna u tome da kanališe autonomnu i organsku kreativnost izvođača, ali i drugih autora. Ona je posebno važna kao otvoreni model uspostavljanja strukture u kolektivnom stvaralačkom procesu kroz procesno pozorište, gde se uobičajene hijerarhijske strukture u kreativnom timu izazivaju kroz nove modele rada.

Tekst predstave razvijan je kroz improvizacije na odabrane tekstualne predloške, ili kroz eksperiment sa video i audio materijalima i tehnikom. Materijal nastao na ovaj način višestruko je premašivao finalno trajanje predstave. Gotovo svaka od vežbi improvizacije donela je novi uvid, novu scenski odluku ili postupak i, kako to u ovakvoj vrsti procesa obično biva, mnogo uzbudljivog materijala nije završilo u finalnoj verziji izvedbenog teksta.

Rediteljka i dramaturškinje napravile su finalni izbor tekstova iz „Knjige nespokoja“ – oko 30 odlomaka – nakon prve istraživačke faze proba, a u saradnji sa celim kreativnim timom. Zatim su autori iz te grupe tekstova birali one koji su za njih bili najinspirativniji i razvijali kratke i brze spontane improvizacije ili scenske slike. Tokom 15 proba su se razvijale veoma različite scene po stilu i pristupu – neke u oblasti zvuka i videa, neke bez reči, a neke čisto tekstualne. Ove improvizovane etide su obezbedile najvažnije scenske materijale i motive koji će ući u finalnu verziju. U ovom periodu rada nastalo je preko 40 različitih scenskih fragmenata.



Improvizacije su građene standardnim principom – tekst je služio kao impuls i izvor motiva, osmišljavan je početak i kraj scene, a sve ostalo je zasnovano na spontanosti izvođača koji su radili u sadejstvu sa dizajnerom zvuka i dizajnerkom videa, posmatrajući zvuk i video kao likove prema metodu panpersonifikacije.

Neki od pristupa bili su – unapred snimljen tekst (mobilnim telefonom) koji omogućava veći fokus na scensku radnju. Jedan od izvođača pripremio bi zvučno snimljen tekst i materijal doneo na probu, pa bi se improvizacija razvijala na osnovu njega, uz učešće svih ostalih autora. Zatim bi se sproveda zamena teksta tj. interpretacije (izvođač improvizuje na snimak izvođačice i obrnuto). Dizajner zvuka i dizajnerka videa takođe su u ovoj fazi na probe donosili unapred pripremljene materijale – kao što su melodija klavira ili snimci praznih ulica, ili bi improvizovali uživo tokom građenja scene – kroz snimanje videa i zvuka uživo. Tok rada odvijao se u nekoliko uobičajenih faza:

1. razvijanje improvizacije ili scenske slike na zadati tekst
2. izdvajanje dominantnog detalja ili postupka u okviru scene
3. variranje detalja kroz različita scenska sredstva.

Najčešće bi se u početnim opširnijim improvizacijama pojavio motiv ili scenski postupak koji bi izdvojile rediteljka i dramaturškinja koje su u ovom slučaju imale uloge posmatrača i medijatora, a ne inicijatora scenskog izraza.

U sledećoj fazi bi se oko izabranog motiva gradila scena, uz rediteljske i dramaturške intervencije. Ovaj proces nazivan je „zumiranje“. Scena *Kancelarijski službenik* započela je veoma opširnom improvizacijom koja je uključivala razne elemente kancelarijskih susreta i opraštanja sa kolegom, ali se izdvojio jedan kratak trenutak u kome izvođačica pronalazi crvenu leptir mašnu i posmatra je, prisećajući se lika kancelarijskog pomoćnika. Zatim je „zumiran“ taj trenutak – razvijena je cela scena iz ovog detalja, sastojala se od niza gotovo koreografisanih postupaka – pronalaženje mašne, posmatranje u rukama, zamišljanje lika pomoćnika (podizanje mašne u nivo očiju gledaoca), trenutak-trzaj pred ispuštanje i samo ispuštanje mašne, a zatim repeticija celog procesa. U daljoj sveobuhvatnoj scenskoj razradi ovog postupka, video projekcija je doprinosila isticanju nivoa prolaznosti („Sve što je bilo naše ostaje deo nas“) tako što je skoro identična varijacija scene snimljena i projektovana u trenutku dok glumica uživo izvodi ovu koreografiju. Blagi raskorak u snimljenom materijalu i živom izvođenju, iščašenje u perspektivi, kao i višestruka repeticija, pojačavaju simbolično značenje ovog postupka i scene.

U jednoj od improvizacija koja nije ušla u finalni izvedbeni tekst, izvođačica je dugo pisala dok je slušala sopstveni nasnimljen glas, a zatim je gužvala papire. Nakon prvog izvođenja te improvizacije, izdvojen je trenutak gužvanja jednog papira, a zatim uvedena okolnost da se papir posmatra kao lik, pa su se istraživali ekstremni načini na koje se može sa njim baratati. U razvoju improvizacije, ideja je bila da se gest gužvanja papira uveća i da traje jako dugo, neobično dugo, koristeći neke od principa *Viewpoints* metoda. Na taj način se kroz potpuno različite tehnike i pristupe dolazilo do razrade scena – nekad pomoću sadržaja, nekad pomoću forme.

Na sličan način gradila se većina scena, kroz sledeće faze – glumačka improvizacija, izbor motiva, zumiranje, poliranje, uz stalno sadejstvo sa svim medijskim komponentama scenskog izraza.

Ovaj princip takođe ima poreklo u Pesoinom stvaralaštvu – on vrlo često bira jedan konkretan trenutak koji zatim „raslojava“ i detaljno mu pristupa iz mnogih perspektiva, pa kod njega recimo jedan trenutak razmene pogleda u mimoilaženju postaje čitava pesma sa nizom događaja. Po sličnom principu, većina scena u predstavi razvila se ovom tehnikom „zumiranja“.

Nakon produkcije velikog broja sadržaja, scenskih improvizacija, kao i velikog broja zvučnih i video materijala – pronađenog materijala, kao i namenski snimljenog, pristupilo se odabiru scena koje će ući u završni izvedbeni tekst. Od koristi su bili snimci koji su napravljeni tokom proba, a u proces evaluacije i redukcije sadržaja uključeni su svi članovi autorskog tima. Finalni izbor scena i njihov raspored napravljen je u poslednjoj fazi procesa, a ovaj proces odlučivanja i izbora opisan je u poglavlju 4.3.

Mogu se pronaći sličnosti sa pristupom kolektivnom stvaralaštvu pod imenom “RSVP” koji su tokom šezdesetih razvili koreografkinja Ana Halprin (Anna Halprin) i arhitekta Lorens Halprin (Lawrence Halprin), a koji je u svom radu sprovodio Rober Lepaž (Robert Lepage). RSVP je akronim za “Resource, Score, Valuation and Performance” – Izvor, Skor, Valuakcija, Izvedba. U procesnom pozorištu, Izvor je stimulus, impuls za predstavu – može biti predmet, mesto, muzičko delo ili deo sećanja. Skor je materijal koji nastaje iz istraživanja, diskusije i improvizacije – scenski prostor, likovi, slike, događaji. Valuakcija je proces dinamičke

evaluacije, odabira i organizacije sakupljenog materijala, Izvedba je testiranje u praksi rezultata nastalih scena. (Allain & Harvie: 63)

Kada pričamo o finalnom izboru scena i strukturi izvedbenog teksta, čini se da, osim racionalne dramaturške analize, tu uvek postoji i neka vrsta “osećaja” da nešto pripada predstavi. Bez želje za mistifikacijom i pripisivanju odluka čisto iracionalnim faktorima, čini se da ovaj osećaj proističe iz istorije dugog procesa istraživanja i velikog broja svesnih i nesvesnih informacija koje utiču na kreativni proces, kao i da je posledica iznijansirano scenskog jezika koji je autorski tim uspostavio kroz sve faze rada.

“Iznova i iznova, trupe izveštavaju da su jednostavno znali kada je neka slika odgovarajuća, ili kada su nabasali na ideju, pokret, frazu ili sekvencu koju su “osećali tačnom”. Umesto da prihvatimo funkcionisanje ovog mehanizma kao neobjašnjivi deo prakse, možemo se podsetiti Fukoovog insistiranja da: “Mi verujemo da su osećanja postojana, ali svako osećanje, a posebno ona najplemenitija i najnezaintersovanija, ima istoriju.” (...) Deo materijala stvoren kroz improvizaciju prepoznaje se od strane članova trupe kao rešenje za predstavu, intuicija potvrđuje da je taj trenutak originalno i kreativno rešenje. Ipak, improvizacija je uvek već određena manirizmima, fizičkim sposobnostima, horizontima očekivanja i znanja, obrascima naučenih ponašanja izvođača – njihovim habitusom, da pozajmimo Burdjeov izraz. Taj trenutak intuitivnog prepoznavanja u grupi je delovanje ustanovljenih deljenih obrazaca i iskustava, pa je tako istovremeno prepoznavanje “istog”, pre nego originalnog, i deo je onoga što publika razume kao stil.” (Heddon & Milling: 10)

Rad sa dizajnerkom videa uključivao je proces izbora arhivskih materijala, ali i plan snimanja i kadriranja uživo prenošenih delova predstave. Dizajnerka videa je od početka proba donosila veliki broj materijala iz svoje arhive, arhivske snimke Lisabona ili srodnih tema, a takođe je veom rano tokom procesa prenos uživo uveden u scenske improvizacije.

Početak rada sa dizajnerom zvuka podrazumevalo je određivanje korpusa tema i formiranje osobina lika koji je zvuk, uključivao je i upotrebu brojnih referenci i muzike koja je korišćena za početne improvizacije (Klaus Ib Jørgensen, Radiohead, Thom Yorke, John Dowland, originalna muzika, dron atmosfere). Zatim su tokom istraživačke faze proba zvučne scene razvijane u bliskom partnerskom odnosu sa dizajnerom tona i dizajnerkom videa, kroz niz improvizacija.

Proces improvizacija bio je sniman zvučno ili kamerama mobilnih telefona kao bi se materijali kasnije mogli zapamtiti, ponoviti, analizirati. Veliki deo procesa, bio je posvećen pregledanju i analizi materijala, slično kao što Ečels (Tim Etchells) piše: „Proces. Ponovno gledanje video traka. Proveravanje da bi se videlo šta se u stvari desilo u ovoj ili onoj improvizaciji, pokušavajući da se uoče tačne kombinacije, ko incidencije, strukture. Sve to da bi se igra nastala u nekom trenutku ili slučajnosti posle mogle transkribovati i ponoviti u izvođenju. Često smo se pitali kako je stvaranje izgledalo pre video kamera, ali koliko se god trudili, ne možemo se setiti. Kamera nas je stalno pratila i naši kredenci puni su grubih zapisa, polunerazumljivih traka.” (Etchells, 1999:68)

Trag ovog procesa improvizacije može se videti i u izvedbenom tekstu, u jednoj od scena koja je ostala scena večite improvizacije, otvorena scena „Ovčica – madam harema“. Scenu je gotovo u potpunosti osmislila Milica Stefanović, a tokom proba je odlučeno da ona ostane improvizovana i otvorena i na samom izvođenju. „*Da sam samo bio*“ je Pesoina opsesivna tema, pogotovo u pesmama, a scena „Ovčica – madam harema“ je jedan od retkih trenutaka gde se ovaj motiv „biti neko drugi, biti svaki mogući ja, iživeti sve moguće živote“ scenski prikazuje.

U ovom slučaju glumica koristi lutku i uvodi u potpunosti novi „lik“ Ovčice koja donosi i dozu ironije, ali predstavlja i njen alterego, kao i jedan od Pesoinih heteronima. Igrajući iz pozicije lutke „Ovčice“ nezadovoljne svojom pozicijom i životom („da sam samo mogao da budem“), a zatim pokušavajući da odigra „Madam Harema“ (lucidna Pesoina konstrukcija), glumica se igra sa pitanjem – šta mogu da budem, a šta samo maštam da mogu da budem. U ovoj sceni simultano postoje Milica kao izvođačica, Milica kao animatorka lutke, Milica kao Ovčica, Pesoa kao Ovčica, Pesoa kao Madam harema, Milica kao Madam harema – ove izvođačke pozicije mogu se još dalje istraživati.

Sa druge strane, ova scena dovodi u pitanje i sam scenski mehanizam, očiglednom improvizacijom *tu i sada*, otvara pitanje izgradnje i uvođenja potpuno novog lika na licu mesta i pitanje izvođačke imaginacije. Scena se u stvari bavi temom moći i nemoći pojedinca u procesu izgradnje lika, bio to scenski lik, ili lični identitet u stvarnom životu. Ovaj metateatralni postupak zahteva od glumice da scenu igra na nekoliko ravni – kao glumica, kao Pesoa, kao ovčica, kao Madam Harema i prelazeći sa jednog nivoa na drugi, ona otvara kompleksni svet imaginacije kojim će se predstava baviti kroz narednih nekoliko scena.

#### 4.8. Participativnost – komunikacija sa gledaocima

Tokom istraživačke faze procesa, istakla se ideja da scenski prostor bude formiran tako da omogući mnogostruke poglede gledaocima, kao i da se istakne blizina izvođača i gledalaca. Kao što je napomenuto u prethodnom poglavlju, kroz istraživački proces došlo se da zaključka da je fizička blizina gledalaca od izuzetne važnosti. Blizina je usmerila izbor izražajnih sredstava na ona koja ističu detalj – sitni pokreti, izrazi lica i promene pozicija tela su dobili na značaju. Izvođači su okruženi publikom što podrazumeva svest o tome da su sa svih strana izloženi pogledima. Ova činjenica dovela je do mizanscenskih odluka koje bi omogućile da u pojedinim trenucima, kao što je scena *Škembici u saftu*, scenska radnja bude dostupna gledaocima na veoma različitim pozicijama. Osim kroz pogled, izvođači povremeno uspostavljaju direktan odnos sa gledaocima – fotokopiraju i dele Pesoine pesme i druge štampane materijale publici.

Razumevanje scenskog prostora pre svega kao prostora susreta, prostora koji je obeležen onim što se u njemu desi, a manje kao ograničenog prostora igre, poziva gledaoce da aktivno učestvuju. Mnogostrukost pogleda značila je individualnost iskustva svakog gledaoca – publika je difuzno raspoređena na 7 punktova sa potpuno različitim vizurama, može se reći da je prostor neka vrsta deformisane ring scene. Kroz otvaranje mogućnosti različitih individualnih percepcija i interpretacija gledalaca se još jednom istakla tema višestruke jedinstvenosti, kao i motiv heteronimije. U skladu sa postdramskim pristupom, svaki gledalac postaje kreator sopstvene narativne linije, na osnovu pozicije u publici koja mu omogućava jedinstven pogled. Prilog 2.1. prikazuje neke od faza kroz koje je prošao razvoj ideje o scenskom prostoru i rasporedu gledalaca.

Participativnost je posledica otvorenosti dela, nastaje zahvaljujući ostavljanju prostora i mogućnosti da gledalac sam stvori slojeviti scenski doživljaj usmeravajući pažnju na neko od simultanih događanja ili njihovu kompoziciju prema sopstvenom nahođenju. Gledalac je u tom smislu Ransijerovski (Jacques Rancière) emancipovani gledalac. Interaktivnost predstave “Pessoa” bazira se upravo na pozivu da svako formira svoju strukturu birajući dominantnu liniju naracije – recimo, može se pratiti samo video, ili se on može sasvim zanemariti u pojedinim scenama; video se može tumačiti iz perspektive tumačenja dramskog teksta scene ili se, s druge strane, sam dramski tekst može tumačiti polazeći od video rada. Gledalac je stavljen u poziciju brehtovskog aktivnog gledaoca, svako viđenje obojeno je individualnom pozicijom u prostoru,

kao i ličnom historijom svakog pojedinačnog gledaoca. Takođe, ova aktivna uloga gledaoca, ima veze i sa onim o čemu Leman piše kao o razaranju tradicionalne ideje o pozorištu kao *dijegetskom univerzumu* – nekakvom odvojenom izmaštanom konstrukt, koji ima svoj prostor i vreme. U izvođačkom delu „Pesoa“, izvođači i gledaoci prisutni su u istom prostoru i vremenu.

U fazi kompozicije izvođačkog dela, uvedena je još jedna dramaturška linija – linija procesa gledalaca. Autorski tim posmatrao je gledaoce kao novog člana kolektiva koga treba uključiti u grupni kreativni proces. U finalnu izvedbenu strukturu utkan je i proces uključivanja, pripajanja gledalaca, kao što bi to bio slučaj sa novim članom autorskog tima. Za početak, publika se uključuje u delić istraživačkog procesa kroz slušanje Pesoine pesme *Trafika* u kojoj su sadržani gotovo svi ključni motivi njegovog stvaralaštva, zatim se radi na izoštravanju koncentracije kroz slušanje u sceni *Jutro*, da bi se onda postepeno uvodio fokus na svaki pojedinačni medij (video, zvuk), a na kraju i direktni kontakt kroz pogled izvođača usmeren ka gledaocu i postupak deljenja pesama. U radu u procesnom pozorištu, često postoji slična vrsta dramaturgije radionice – počinje se aktivnostima koje se odnose na pojedinca, u kojima je sam sa sobom, pa se postepeno uvodi rad u parovima, manjim grupama pa tek na kraju rad sad celom grupom. Po sličnom principu gradacije tekao je proces uključivanja gledalaca u okviru izvođačkog dela „Pesoa“. Piter Bruk postavlja slično pitanje kojim se vodio autorski tim promišljajući publiku: „ (...) možemo li stvoriti djelo u kojemu je sadržana publika prije no što ona čak uđe u dvoranu?“ (Bruk: 143)

#### **4.9. Izvedbeni tekst – analiza scena**

Tekst ovde ima izvorno značenje – tkanje, sastavljeno od niti različitih medija (literarni tekst, zvuk, video, telo i glas izvođača, scenski prostor, kostim i drugo), a koji zajedno formiraju izvedbenu strukturu dela. U ovom poglavlju bića predstavljena sažeta analiza i obrazložena namera iza svake od scena.

### **I Samoća**

#### **1. Trafika – prolog**

Pesma Alvara de Kampuša „Trafika“, možda i najčuvenija pesma iz njegovog opusa, tretira se kao glas drugog, kao zvučna instalacija. U pitanju je glas odsutnog tela, izvođačica koju nećemo videti, te se tako ova scena odvaja od daljeg toka predstave kao prolog. Scena služi tome da se izvođači i gledaoci adaptiraju na prostor, vizuru, sve medijske i narativne linije koje su prisutne, kako bi kasnije mogli da prave izbore i usmeravaju pažnju na neku od njih.

Tokom prologa ustanovljuje se atmosfera predstave i način tretiranja teksta, nagoveštava se dalja monološka struktura i uspostavlja komunikacijski kod. Pred gledaoce se postavlja zadatak slušanja dužih sekvenci teksta i pažnja se ističe kao važan element participativnosti.

U prologu se u scenski jezik uvode prostor, dve projekcije, lica glumaca, princip video projekcije uživo, kao i proces fotokopiranja koji je, između ostalog, i referenca na Benjaminovo *umetničko delo u doba reprodukcije*. Otvaraju se postepeno svi elementi prostora, svi članovi autorskog tima su prisutni, izvođenje započinju sedeći i slušajući prvi deo „Trafike“ zajedno sa gledaocima. Tokom pesme, dva izvođača pristupaju scenskom prostoru i zatim na smenu fotokopiraju pesme iz zbirke „Poznati stranac“ koje će koristiti kasnije tokom izvedbe. Lica izvođača smenjuju se ispred kamere u krupnom kadru dok se prenosi uživo njihovo jednostavno slušanje pesme.

## 2. Jutro

Izvođač čita tekst (vidimo papir u njegovoj ruci), dok izvođačica tekst govori napamet. Čitanje teksta na sceni ima funkciju distanciranja od materijala i isticanja same performativnosti čina. Izvođači nemaju direktan međusobni kontakt, ali kroz aktivno slušanje, u polu-improvizovanim okolnostima, nadopunjuju jedan drugog, zajednički govoreći tekst iz dva izvođačka registra, iz dve pozicije. Uspostavlja se uslovnost da njihove dve narativne pozicije mogu biti tumačene i kao dva aspekta istog entiteta, ali se istovremeno ne dozvoljava uspostavljanje jedinstvenog lika. Veoma jednostavni koreografski elementi ističu najznačajnije trenutke ove scene i postepeno vode ka razvoju scenskog jezika i izraza. Počinje se od snimljenog teksta (u prologu), uživo govorenog teksta u ovoj sceni, pa do uključivanja tela kroz tih nekoliko elemenata pokreta i mizanscena u ovoj i sledećim scenama.

Video se sastoji iz ritmičnog pokreta zavesa koja se njiše na vetru. U pitanju je pažljivo odabrana metafora prozora – kao najistaknutijeg motiva koji Pessoa koristi u svom stvaralaštvu. Prozor je granica između spoljašnjeg i unutaršnjeg prostora, te večite pesoanske dihotomije, prozor je okvir koji usmerava pogled. Video unosi važan element ritma kroz ujednačeni pokret koji se usklađuje sa disanjem izvođača.

Izgovoreni tekst u sceni *Jutro* uvodi motive nemira, nespokoja, kao i introspekcije i autorefleksije koji će ostati u velikoj meri dominantne odlike dalje izvedbe. Izvođači u ovoj sceni slušaju sebe, slušaju jedan drugog, baš kao što i Soareš osluškuje svoje misli nakon buđenja u tekstu koji se izgovara. Kroz samo nekoliko strogo koreografisanih fizičkih

postupaka – pokret rukom kao da zamahne, pomeranje stolice, šetnja po dijagonali – izuzetno blagim potezima naznačava se emotivno stanje subjekta čije se iskustvo u tekstu opisuje.

### **3. Tramvaj**

Video, kao još jedan od panpersonifikovanih likova dobija prostor za scenski razvoj u ovoj sceni. Uvodi se projekcija uživo, video ustanovljuje svoju ulogu Posmatrača – izvođačica uz pomoć kamere posmatra jednostavne, svakodnevne predmete na radnom stolu. Zapažanje detalja, kao obeležje Pesoine poetike ovde se ističe kroz upotrebu uveličavanja, zumiranja (eng. *zoom*), dok istovremeno izvođačica razdvaja svoj govor (tekst Bernarda Soareša) od koreografisanih pokreta (manipulisanje kamerom, mikrofonom i kablovima) i pogleda koji je usmeren na ekran, na ono što je projektovano. Kao što Soareš maštom prodire u detalje sveta oko sebe, tako i izvođačica koristi krupni kadar. U nekom smislu predmeti se uz pogled kamere i pokret izvođačice animiraju i stvaraju svet o kome se u tekstualnom odlomku govori.

Čija je perspektiva koju vidimo? Da li je to perspektiva publike (ili za publiku), da li je perspektiva izvođačice ili fragmenta lika Bernarda Soareša?

U ovoj sceni postoji i uticaj slučajnosti – sveščica koja na svojim stranama ima ispisane poruke, sasvim je slučajno postala deo rekvizite (pronađena je u hrpi otpadaka). Izvođačica takođe slučajnim izborom prebira prstima po stranicama tokom snimka, pa se tako u strukturu unosi tekst koji je posledica pukog slučaja (u navedenom snimku izvođenja predstave, vidljiva je rečenica „I vi ste nečija ideja.“). Na ovaj način, slučajnost kao deo tkanja značenja i teksta omogućava formi da ostane otvorena za improvizaciju i učitavanje.

Na početku scene uvodi se stvaranje zvuka uživo – pre nego što posegne za kamerom, izvođačica kašičicom udari o šolju koja je na stolu, stvorivši zvuk nalik tramvajskom zvonu koji se daljom manipulacijom dizajnera tona, uživo na sceni, pretvara u kontinuirani zvuk tramvaja. Izvođačica izazove zvuk, a zatim „onaj koji se seća“ (panpersonifikovani zvuk) pretvara celu scenu u sećanje, augmentacijom i repeticijom tok fragmenta zvuka.

Izvođač je tokom ove scene zaglavljen u „Jutru“, fokusiran je na repetciju – u kontinuitetu ponavlja nekoliko koreografisanih pokreta koji su bili deo prethodne scene, na taj način se poigravajući sa „zaustavljenim vremenom“. Repetitivnost pokreta povezana je sa repetitivnošću zvuka tramvaja, pa tako zvuk i telo izvođača deluju u saglasju.

### **4. Šoljica**

Zvuk se uvodi kao lik „onoga koji se seća“ u scenski događaj. Ova scena je zvučni eksperiment u kome direktno sarađuju dizajner zvuka i izvođačica i njena primarna funkcija je igra. Misaoni



eksperiment koji Soareš sprovodi u kratkom zapisu o šoljici, izvođačica prenosi u zvučni eksperiment.

Poigravajući se luperom (eng. *looper*), fragmenti teksta i sanjarenja koji u stvari govore o samoubistvu, postaju samo izgovorene reči, delovi stvarnosti (baš kao i šoljica razbijena u paramparčad), da bi se nakon intervencije dizajnera zvuka ponovo stvorila koherentna slika događaja. Zvučni materijali – segmenti, snimaju se uživo, tehnika i ceo proces snimanja je vidljiv, što ovoj sceni daje značaj i u pogledu razrušavanja koherentnosti izvedbe i uvođenja kvaliteta neposrednosti performansa. U izvesnom smislu, ovo je „predstava u predstavi“, zaokruženi zvučni eksperiment utkan u izvedbeni tekst.

Zvuk, kao „onaj koji se seća“, materijal koji je uživo snimljen tu i sada, pretvara istog trenutka u sećanje. Tema sećanja se ovaploćuje u načinu na koji se koristi zvuk – materijal se na sceni snima kao niz naizgled nepovezanih informacija i fragmenata (deo rečenice, efekat lomljenja, reč „bam“! i drugo), a zatim se kroz naknadnu kompoziciju sklapa u celinu. Igranje sa „tu i sada“ u poređenju sa samo jednim trenutkom pre, ističe temu prolaznosti.

Video kao lik posmatrača, posmatra šoljice koje su na sceni, ogoljavajući diskretno i ostale članove autorskog tima koji iz tih šoljica piju kafu. Tako je autorski tim prisutan i uključen u izvođenje, a video kao posmatrač postepeno proširuje polje posmatranja sa šoljice na onoga ko je drži.

Takođe, tokom ove scene, izvođač oblači kostim, a na samom kraju scene i izvođačica, te se tako u sledeću scenu uvode kostimi kao panpersonifikovani likovi.

## **5. Fotografija**

U ovoj sceni likovi kostimi oba izvođača – Usamljenik i Putnik – započinju svoj scenski život. Izvođač je u svetlećem odelu-pidžami koje je istovremeno i odelo šoumena, pidžama i klovnovska odora, dok je izvođačica u radnom kombinezonu i to u delu prostora u kome se odvijaju kancelarijski poslovi – ona fotokopira stranice iz knjige koje će kasnije upotrebiti.

Scena istražuje reprezentaciju sopstva – viđenje sebe o kome Pessoa govori u tekstu o fotografiji. Scena uključuje komične elemente koji potenciraju osećanje neadekvatnosti – osim kostima glumca, to je i geg sa mikrofonom koji ne radi, zatim video snimak uživo koji se zaustavlja na nepodesnim mestima koja ističu grimase i slučajne izraze lica.

Kao što je Soareš izrazito svestan sebe u ovom tekstualnom odlomku, tako je i izvođač suočen sa svojom slikom na dve projekcione površine, kao i sa zvukom koji se reprodukuje. Zvuk, „onaj koji se seća“, u ovoj se sceni seća neprijatnih osećanja stida i anksioznosti. Zvuk je

neposredno snimljen putem izvođačevog mikrofona, to je u stvari upravo izgovoren tekst, ali ubrzan i izmenjen tako da deluje kao žagor ili smeh, a čuje se u trenucima kada se slika zaustavi – onda kada izvođač vidi sebe i kada je anksioznost najveća, a sva neprijatna sećanja (zvuk) izbijaju na površinu. Takođe, u ovoj sceni se pojavljuje i ranije snimljen zvuk plakanja na kraju scene. Nakon što izvođačica potraži po sceni izvor zvuka i pronalazi ga u lutki Ovčice. Zvuk plakanja istovremeno je posledica samosažaljenja, ali i ironija i smejanje samom sebi i svojoj neadekvatnosti.

Tokom scene jedan deo publike dobija od izvođačice tekstualne materijale u štampanoj formi – Pesoine pesme odabrane kroz proces rada koje nisu ušle u finalni izbor tekstova, nekoliko slika samog Pesoe, kao i fotokopije lica izvođača. Tekst je prisutan u izgovorenoj formi, ali i kao štampani materijal. Kada dobiju materijale, pred gledaoce se uvodi još jedna mogućnost, još jedan medijski put – mogu da biraju između simultanih događanja na sceni ili čitanja teksta.

## II Mašta

### 6. Ovčica – Madam harema

Scena je zasnovana na dve kratke rečenice iz dnevničkih zapisa Bernarda Soareša – *O, da sam samo bio Madam Harema! Kakva šteta što to nisam bio!* – koje su kroz niz improvizacija razvijene u kompleksniju scensku situaciju. U pitanju je izrazito kratak tekstualni odlomak, bljesak mašte, van koda uobičajenih dnevničkih zapisa, a na scenu se transponuje kroz otvorenu improvizaciju u kojoj izvođačica probija zadate okvire i kodove izvođenja.

Ovčica (alter ego) je ophrvana samosažaljenjem, animirana od strane izvođačice i prenošena uživo, dok se u paradoksalnom obrtu ne otkrije da uplakana ovčica u stvari želi da bude Madam harema. Nakon tog otkrića i odbacivanja lutke kao persone, izvođačica pokušava da kroz otvorenu improvizaciju stvori Madam harema. Stvaranje potpuno novog lika dešava se tu i sada, pred gledaocima, ona vodi usiljene imaginarne razgovore sa mušterijom, nespretno improvizuje, neuravnoteženim kretanjem aktivira ceo scenski prostor. Ova improvizacija ima veoma labilnu strukturu i u potpunosti je otvorena za interpretaciju izvođačice u trenutku izvođenja. Ovo je scena u kojoj imaginacija počinje da obuhvata scenski prostor.

Video, Posmatrač, prvo posmatra Ovčicu iz velike blizine, kao da pokušava da je razume, a zatim, nakon pojave Madam harema, skreće pogled, kao da je postišen ovim ludilom, i bavi se drugim materijalima u prostoru (dugmići fotokopir aparata, tekstovi pesama, kopije, slike). Izvođač u ovoj sceni fotokopira i deli materijale publici, delimično slušajući izvođačicu.

Tokom improvizacije, zvuk se seća kreativnog procesa. Reprodukovan zvuk snimljen je u radnom prostoru tokom proba izvođačkog dela „Pesoa“ – to je atmosfera hodnika i paralelnih operских proba. Zvuk na neki način vraća izvođačicu u vreme probe, jer ova scena improvizacije i jeste mesto u izvođenju u kome je izvođačica ona postavljena u namerno nesigurnu poziciju slobodne, nezavršene improvizacije, kao neka vrsta otvorenog procesa. Na kraju ove scene izvođačica izlazi iz prostorije i to je jedini put da bilo ko od izvođača napušta scenski prostor.

## **7. Benfika**

Izvođač preuzima impuls imaginacije od izvođačice i istraživanje dometa mašte se nastavlja kroz tekstualni odlomak o sanjarenju. Tekst se čuje u formi ranije snimljenog monologa i tako zvuk prvi put (nakon prologa) zaista dolazi iz prošlosti. Izvođač ostaje sam na sceni i ostvaruje direktan kontakt sa gledaocima, deleći im štampane materijale, dok sinhronizuje sopstveni audio snimak. Razdvajajući glas od tela i pokreta, a kroz iluziju simultanosti govora, potencira se efekat odsutnosti, jer izgovoreni tekst, radnja i telo izvođača nisu jedinstveni – tako se istražuje motiv iz teksta – „da sam ja neko drugi“.

Video rad posmatra fotografije dva izmaštana lika o kojima smo upravo slušali – imaginarna Madam harema ispred kabaretske zavese, kao i „uličnog prodavca koji puca od sreće“ i uživa za stolom – oba lika zaustavljena u trenutku, oba pogodna za učitavanje, projekciju i razvoj fantazije. Da li je fantazija nastala nakon posmatranja ovih fotografija? Da li su izvođači na sceni upravo predstavljali likove koje sada vidimo na videu? Da li su to projekcije njihovih želja? Fotografije potiču iz samog scenskog prostora, to su snimci uživo fotokopiranih slika. Video, posmatrač, se od ovog trenutka postepeno okreće od prisutnosti *tu i sada* i posmatranju neposrednog sveta oko sebe kroz snimak uživo, ka istraživanju sveta fantazije u narednim scenama.

## **8. Fantazija**

Mašta eksplodira u zajedničku simultanu fantaziju koja razrušava strukturu prostora, videa, zvuka i teksta. Izvođačica se vraća u scenski prostor sa promenama u kostimu – šminka i pojas su novi elementi (kostim je Putnik, a izvođačica se upravo vratila na scenu nakon jedine scene odsustva).

Dva izvođača imaju dve različite pozicije maštanja. Izvođačica pristupa svetu fantazije zatvarajući oči i ostaje u svom solipsističkom plesu, potpuno se predajući muzici i nevidljivom

polju mašte, dok izvođač stvara konkretnu zamišljenu situaciju „kad bi“ na licu mesta, koristi sve što mu je na raspolaganju da bi u realnosti oživeo svoju fantaziju – donosi peškir, palmu, naočare za sunce, pivo, uvodi imaginarni razgovor. Prostor kao Pessoa autor, nije više pod dejstvom nijednog od heteronima, već je izmenjen upadom fantazije.

Zvuk kao sećanje takođe ruši obrazac da sav zvučni materijal potiče iz konkretnog scenskog prostora ili sa proba. Izbor muzike za ovu scenu nastao je posle niza improvizacija uz različite muzičke žanrove, a konačni izbor bila je sladunjava i ritmična melodija „Forever and Ever“ (Demis Roussos). Kako je zvuk tematski „onaj koji se seća“, naziv pesme je i referenca na igru sa vremenom (prevod: zauvek i uvek), a pojedini stihovi referišu na fantaziju i maštu (Take me far beyond imagination. You're my dream come true, my consolation // Povedi me daleko iza maštanja. Ti si ostvarenje mog sna, moja uteha).

Video kao pogled Posmatrača ide najdalje od sebe, Posmatrač mašta najdalje što može, pogled seže u kosmos. Meteorit koji deluje preteće, kreće se u skladu sa muzikom, kao i ptica koja zloslutno leti ka njemu i najavljuje buduću scenu apokalipse i kataklizme.

Ritmički posmatrano, ovaj upad fantazije dešava se tačno na polovini predstave.

## 9. Kurir

Izuzetno kratka scena je prekretnica, unosi promenu u atmosferi i ritmu. Naglim prekidom muzike i reprodukcijom snimljenog zvučnog materijala koji vraća u realnost, svet fantazije je razrušen. Scenski prostor više nije uredan, Pesoini heteronimi su izmešani, papiri su svuda, kao i drugi elementi koji su razmešteni, a osećaj nadolazeće kataklizme pojačava se i ventilatorima koji raznose papire po sceni i pokreću deo prostora u kome su biljke (Kaeiro). Scenski prostor se uznemirava.

Prostor videa se raslojava i u ovoj sceni po prvi put na dva ekrana su dve različite slike – lica izvođača prilepljena uz staklo i slika meteora smenjuju se, ali nisu simultano prikazivani na obe projekcione površine. Došlo je do rascepa u posmatraču.

Članovi autorskog tima na sceni manipulišu tehnikom i efektima – transparentno uključuju ventilatore koji raznose papire. Izvođačica prilazi jednom od njih i uz pomoć mikrofona snima realni zvuk vazduha iz ventilatora koji dizajner zvuka zatim uživo transformiše u zvuk oluje. Uznemirujući zvuk traje tokom cele naredne scene. Na taj način, zvuk se opet poigrava sećanjem, uzimajući jedan detalj realnosti koji zatim produžava u trajanju pomoću repeticije.

## **10. Škembíci u saftu**

Zasnovana na poeziji Alvara de Kampuša, kao upad poezije u dnevničke zapise, ovo je jedina scena koja podrazumeva direktan odnos između izvođača, i u telesnom smislu, i u smislu dijaloga. Prvi trenutak direktnog susreta dva izvođača se odigrava u prostoru liminalnog, scenski gledano u prostoru Alvara de Kampuša, na granici, na refleksivnoj površini koja povezuje dve projekcione površine.

Pesma „Škembíci u saftu“ je tretirana kao ispovedni monolog koji izvođači dele. Kroz odnos dva izvođača dešava se susret sa Drugim, za kojim Pessoa/Soareš toliko čezne dok ga se istovremeno izuzetno plaši. Prisnost odnosa pojačava to što izvođači dele jedan mikrofona. Prostor tog kratkog susreta je upravo linija ogledala, ničija zemlja, mesto gde se svetovi multiverzuma preklapaju i spajaju.

Ovo je trenutak u kome se zvuk seća strahova, ali i prirode, onoga iskonskog (zvuk oluje traje), ali preovlađuje direktan kontakt na sceni, glasovi koji se prenose pomoću mikrofona, sadašnjost se probija kroz zvuk. U ovoj sceni izvođačka tela na kratko preuzimaju dominaciju nad ostalim scenskim elementima – panpersonifikovanim likovima.

## **III Drugi**

### **11. Apokalipsa i kataklizma**

Poigravanje sa melanholičnim tonom, osećanjem samosažaljenja i slikom žrtve realizuje se kroz povišeno teatralizovan prikaz patnje. Korišćenje rekvizite poput drvenog mača ili kartonske rolne kao markirnog krsta koji izvođač nosi na ramenima služi ironiziranju samosažaljenja i stvaranju prepoznatljive slike patnje u mašti gledalaca. Izvođači se u ovoj sceni poigravaju sa nivoima karikiranja patnje i iskrenosti, kao i sa „igranjem za publiku“ – oni predstavljaju patnju, ne proživljavajući je.

Video rad posmatra i upoređuje patnju izvođača i izvođačice, dosađuje se kroz ponavljanje već dobro poznate patnje, posmatra sopstvenu dosadu (jednolično pomeranje kašike kao klatna), dok istovremeno raskrinkava lažnu uzvišenost predstavljenih osećanja, fokusirajući se na detalje lica, ruku izvođača. Video posmatra samog Soareša u trenucima dosade i patnje i opsednutosti samim sobom.

### **12. Biljka – drugi**

Na scenu odjednom ulazi biljka prekidajući ovaj niz egoističnih žalopojki. Biljka se izdvaja iz dela prostora koji predstavlja Kaeira (učitelja) i zauzima svoj prostor. Ciklus samosažaljenja se

prekida i mikrofoni i svetlo postavljeni su pred biljku koja dobija glas i status izvođača u ovoj sceni. Robotizovani snimljeni glas predstavlja glas biljaka, glas onostranog, glas mudraca ili učitelja koji daje lekciju o Drugome, kao suprotnost prethodnoj sceni zatvorenosti u samoga sebe i samosažaljenje. Biljka – Drugi govori o susretu sa Drugim. Zvuk Drugog je digitalizovan, udaljen, višestruko medijalizovan, jer upravo je to pitanje „da li uopšte možemo da shvatimo da drugi postoje?“. Koliko je medijalizovanih slojeva između nas i Drugog? Koliko nam Drugi, onaj koji nam je zaista nepoznat, kao eto Biljka – izvođač deluje zbunjujuće i nejasno?

Prostor Drugog prodire i zauzima ceo scenski prostor, angažujući sve elemente u njemu. Tehnički, video i zvuk ovde deluju u sadejstvu zahvaljujući programu koji omogućava da se slika (zeleno linija) poveže i animira u skladu sa zvukom, u njegovom ritmu. Sve je podređeno monologu Biljke.

Izvođači su u poziciji slušaoca, kao i gledaoci, u istom vremenu i prostoru. Zvuk i video u ovoj sceni nisu u ulogama Posmatrača i Onog koji se seća, već su posmatrani kao deo lika Biljke, omogućujući da se njen glas čuje i vidi. Nakon završetka monologa, biljka se udaljava sa scene i privid normalnosti se vraća na scenu.

### **13. Kancelarijski pomoćnik**

Izvođačica zauzima različite pozicije u prostoru, odigravajući iznova i iznova trenutak poslednjeg pozdravljanja sa kancelarijskim pomoćnikom (jedan od Drugih). Repeticija se ostvaruje kroz ponavljanje gesta kao i kroz simultanost video materijala i živog tela na sceni koje prikazuju isti trenutak, isti gest, ali u različito vreme i na različitom mestu. Princip varijacije istražuje se kroz ovu scenu – posmatramo isti trenutak iz nekoliko perspektiva, sličnih ali različitih. Sećanje kao tema postaje sve dominantnije. Gest izvođačice predstavlja pogled u nevidljivog, izmašanog kancelarijskog pomoćnika, koji se otelotvoruje tako što se leptir mašna kroz pogled pripaja nekom od gledalaca, ostvaruje se kontakt očima koji izvođačica zadržava dok joj mašna ne ispadne iz ruke, a zatim promeni poziciju u prostoru i nastavlja sa istim gestom. Na ovaj način sami gledaoci postaju kancelarijski pomoćnik od koga se izvođačica oprašta. Izvođač nastavlja uobičajene kancelarijske aktivnosti – kopira materijale za publiku, i zvukovi koji dopiru iz prostora fotokopir aparata pojačavaju atmosferu kancelarije iz koje je pomoćnik otišao, a možda je i sam izvođač deo tog sećanja?

Zvuk je unapred snimljen monolog i to mobilnim telefonom tako da se dobija utisak intimnog dnevničkog zapisa. Glas i telo izvođačice u ovoj sceni ponovo se razdvajaju, misaoni procesi

odvojeni su od emotivnih, ona je zaglavljena u trenutku poslednjeg pozdrava. U ovoj sceni kao još jedan nivo zvučne slike ponovo se pojavljuje zvuk klavira, fragmentirana melodija, kao nagoveštaj sledeće velike teme – sećanja i smrti. Video posmatra izvođačicu koja posmatra kancelarijskog pomoćnika. Video posmatra posmatrača i postaje svestan repetitive, video posmatra sećanje pre nego što izađe u drugi prostor u sledećoj sceni. U pogledu razvoja, kostim izvođačice, Putnik, usložnjava se nakon ove scene – kao da je susret sa pomoćnikom koji je otišao učvrstio nameru da se kostim iz radnog odela polako pretvori u astronautsko, kako bi krenula na konačno putovanje.

#### **14. Kometa**

Ova scena u ritmičkom smislu predstavlja intermeco pred finale predstave, iako tematski gledano, tekstualni odlomak nosi naslov „Posmrtni marš“ i sluti smak sveta i relativizuje ljudski uticaj i umetnost kao faktore promene. U stilu radijske emisije, uz džingl, izvođač predstavlja, bez interpretacije, u ulozi naratora, odlomak iz „Knjige nespokoja“ koji je pun nedovršenih rečenica. Za to vreme, izvođačica leži na refleksivnoj traci koja označava granicu, prelaz, liminalno, a u trenucima kada se čuje džingl, na kratko zapleše. Koreografiju čine jednostavni pokreti koji asociraju na smrt-prekid, igrajući se sa aktivnim i pasivnim, živim i naizgled mrtvim telom.

Video izlazi van unutarjih prostora osećanja, van konkretnih prostora scene, fokusira se na vrata koja predstavljaju granicu između unutra i spolja. Video takođe uživa u zvuku, poigravajući u ritmu muzike džingla, pre nego što kroči napolje.

Kako ova scena predstavlja sumorno proročanstvo budućnosti, zvuk u ovom slučaju predstavlja obrnuti mehanizam sećanja – predskazanje. Iz tog razloga, izvođač pojedine rečenice tu i sada snima, ali govoreći ih unazad (posmrtni marš = šram intrmsop), a zatim te snimke tehnički reprodukuje u normalnoj brzini unapred, tako da se dobija iščašenje koje je direktna referenca na filmove Dejvida Linča (David Lynch).

### **IV Smrt**

#### **15. Klavir (snimak)**

Ovom scenom počinje finale predstave. Kroz tekst počinje da se formira ispovest i sećanje koje ima konkretne obrise – izvođačica na snimku govori početak monologa o sećanju, o detinjstvu, o poreklu zvuka klavira. Izvođačica u scenskom prostoru posmatra sebe na snimku – na video projekciji, ona izlazi iz scenskog prostora, prolazi kroz hodnik, dok dodaje pojas kao deo

kostima i šminka se pre nego što se vrati na scenu. Ovaj video lažno predstavlja snimak trenutka koji se desio u predstavi, nakon scene *Ovčica*, kada izvođačica izlazi iz prostora, zadržava se van scene, a zatim se vraća sa novim elementima kostima. Postupak je u izvesnom smislu inspirisan trikom koji sprovodi Hajner Gebels u predstavi „Eraritjaritjaka“. Zvuk u ovoj sceni dolazi sa snimka – sećanje je tu i sada pred nama, Onaj koji se seća i Posmatrač deluju zajedno.

## **16. Duvandžija**

Izvođač se ne pomera iz prostora prethodne scene, pasivnost ga savladava. On se u ovoj sceni suočava sa traumatičnim događajem – govori monolog o samoubistvu duvandžije, događaju koji je obeležio njegov dan, koji ga je uznemirio i rastužio. U ovom monologu ima prostora za emotivnu interpretaciju, tumačenje fragmenta lika, postoji saosećanje i poistovećivanje, najviše nalik klasičnom dramskom monologu. Za to vreme, izvođačica oblači astronautsko odelo i uzima kacigu, slušajući ga i pripremajući se za poslednji monolog, kao da je nakon što je videla i vratila sećanje, spremna da otputuje. Video posmatra i prikazuje spoljašnji svet, vrata kuća i zgrada u kojima žive ljudi, puste ulice, zatvorena vrata iza kojih su svi ti drugi – duvandžije i kancelarijski pomoćnici koji „isto imaju dušu“. Zvuk je sećanje kroz glas prenesen mikrofonom, a zatim se u drugoj polovini scene zvuk klavira sve jasnije čuje, melodija postaje sve konzistentnija. Nakon suočavanja sa bolnim trenucima, konačno i sećanje dobija svoj jasniji oblik.

## **17. Klavir ispovest**

Tema sećanja postaje dominantna i u tekstualnom materijalu. Izvođačica, u astronautskom odelu, spremna za putovanje, ponavlja deo monologa čiji je početak već bio izgovoren kao deo videa *Klavir* u prethodnoj sceni. Ona stoji u središtu scene, na prostoru ogledalo-trake koja predstavlja granicu i liminalno, okreće se oko svoje ose zatvorenih očiju (kao i u sceni *Fantazija*) i priziva sećanje u celosti. Video posmatra spoljašnji svet, onaj koga je toliko malo bilo, posmatrač se konačno okreće iz sebe ka svetu oko sebe, ka drugima, posmatrajući sve te različite prozore i vrata iza kojih žive drugi, zavese koje su baš kao i ona u njegovoj sobi.

Izvođač postepeno tokom monologa gasi radna svetla i približava se ulaznim vratima gde telom ulazi u projekciju okultnog (natalne karte, proračuni, tarot karte i drugi simboli), koje je sve vreme bilo tu, neprimetno, ali stalno prisutno.

Zvuk klavira je jasan, konačno je melodija došla do svesti, postaje sve glasnjija, obuzima ceo prostor i izvođačica se bori sa sećanjima, a nakon što stavi kacigu, gotovo da je i ne čujemo,



izolovana je sama, daleko od nas iako je tu i sada pred nama. Izvođačica nastavlja da govori monolog o svom detinjstvu kroz kacigu, probijajući se kroz prepreke, muzika je sve glasnija, a zatim i ona napušta prostor igre, odlazi u okultno, tamo gde je čeka Izvođač, ostavljajući za sobom prazninu. Video se simbolički vraća na početak – posmatra zavesu čijim ritmičkim kretanjem je predstava počela, ona se i dalje kreće, prozor je i dalje tu kao granica. Zvuk sećanja je sve glasniji, ispunjava čitav prostor i završava se odjekom koji ostaje kao sećanje ili trag završene predstave.

#### **4.10. Intermedijalnost – prevođenje izvođačkog dela u druge medijske formate**

##### **Video rad “Neobični proces infiltracije – sećanje na izvođenje”**

Link za pristup video radu: <https://youtu.be/Wzjnh02C8ZE>

Trajanje: 6.08

Nakon početka pandemije koronavirusa u proleće 2020, nastao je još jedan rad u drugoj medijskoj formi, kao vrsta prevođenja formata multimedijalnog izvođačkog dela u video format. Za stvaranje ovog dela, korišćeni su materijali iz predstave “Pesoa”, a autorski tim čini deo autorskog tima predstave i to rediteljka, dizajnerka videa (u ovom slučaju i montažerka), i izvođačica.

U procesu prisećanja teksta nakon više od 8 meseci od poslednjeg izvođenja predstave “Pesoa”, kroz video rad “Neobični proces infiltracije – sećanje na izvođenje” tematizuje se pitanje sećanja – kao sastavnog dela izvođačke i glumačke tehnike, ali i kao opsesivne teme stvaralaštva Fernanda Pesoe. Predstava “Pesoa” je poslednji put izvedena u decembru 2019, pandemija je sprečila dalja izvođenja u 2020, pa je tako ovaj video u nekom pogledu reakcija na nemogućnost izvođenja i pokušaj da se originalno izvođačko delo prevede u drugi medij – film.

Rad ispituje neke od glavnih tema kojima se Pesoa bavi – sećanje, prisutnost, multiverzum. Pesoin metod umnožavanja, dekonstrukcije i rekonstrukcije identiteta, kao i motiv multiverzuma oličeni su u originalnom delu korišćenjem različitih medija, a u ovom video radu pretvaraju se u četiri vidljiva segmenta izložena pred posmatrača. Izloženi su u veoma jednostavnoj formi – kao kvadratni prostor gledaočevog pogleda kojim on samostalno upravlja.

Ekran je podeljen na četiri ravnopravna okvira u kojima svaki element ima podjednaku važnost. Ovo je pokušaj da policentričnost originalnog izvođačkog dela prevedemo u prostor digitalnog tj. prostor video slike, pružajući simultane narative gledaocu i ostavljajući mu mogućnost izbora.

Ovakva podela na 4 segmenta prostora filmske slike takođe ima poreklo (za gledaoca nevidljivo, ali organski povezano) u idejnom rešenju scenskog prostora predstave koji je podeljen na prostore koji označavaju prostore Pesoinih heteronima.

Video materijal uključuje sledeće segmente:

- 1) “Vrata” – video rad u predstavi
- 2) “Prisećanje” – snimak izvođačice
- 3) “Klavisir” – snimak poslednje scene predstave
- 4) “Tekst” – ispisivanje teksta scene

“Vrata” ili video rad u predstavi je ranije snimljeni materijal – zatvorena i otvorena vrata, prozori, krovovi, puste ulice, lišene ljudskog prisustva. Video je korišćen u predstavi u procesu montaže uživo (*live VJ-ing*) tokom samog izvođenja. Ovde, video rad počinje vratima koja postaju motiv i u drugim segmentima – tu su razna vrata (vrata sobe u koju izvođačica ulazi na početku, vrata pozorišne sale, vrata u tekstu i u video radu) koja istovremeno tematski povezuju različite prostore, ali i naglašavaju njihovu različitost.

Prozori i vrata su inače česti motivi u Pesoinom stvaralaštvu, označavajući prostore granice, liminalnog, kao i prostor izolacije, usamljenosti i “ono iza”. U ovom video radu, “ono iza” je prostor iz koga izvođačica ulazi u sećanje, kao i mistični prostor iza raznolikih vrata i prozora u video radu, ali i prostor “iza mraka” nakon kraja predstave.

Takođe, video “Vrata” (u donjem desnom okviru) delimično se poklapa sa projekcijom na platnu koja se može primetiti na snimku predstave (*okvir u okviru*), te još jednom, kroz suptilne postupke varijacije i repeticije, naglašava temu multiverzuma, koja je dominantna u Pesoinom radu.

“Prisećanje” – snimak izvođačice koja se priseća teksta snimljen je dokumentarno i spontano, bez prethodne pripreme. Na taj način sproveden je svojevrsni poetski eksperiment – postavili smo pitanje šta je i dalje ostalo u njenom izvođačkom sećanju, šta je ostalo zapamćeno “neobičnim procesom infiltracije”, iako se predstava usled pandemije nije igrala više od 8 meseci.

Karakterističnost metoda Fernanda Pesoe je i visok nivo introspekcije, neprestano posmatranje sebe. Taj metod takođe u ovom slučaju apliciramo na novi kontekst, stavljajući izvođačicu u poziciju iz koje posmatra samu sebe na ekranu.

Dijalog između nekoliko nivoa prisutnosti/telesnosti, takođe se uspostavlja kroz pogled izvođačice na sopstveno telo, kao i kroz korišćenje različitih planova.

Grubost i jednostavnost u obradi zvuka i slike ovog segmenta posledica je odluke da prisećanje bude spontano i što manje estetski obrađeno, različito od uigranog izvođenja na snimku predstave.

“Klavir” – snimak predstave je završni monolog. Snimak samog kraja predstave odabran je kao pokušaj da ovim video radom produžimo, otvorimo ili umnožimo kraj predstave. Takođe, tekst završnog monologa najdirektnije tematizuje pitanje sećanja.

Osim scene monologa koju izvođačica posmatra i ponavlja reči kojih se seti paralelno sa snimkom, ona takođe gleda i scenu prolaska kroz hodnik pozorišta. Ova scena u samoj predstavi predstavlja iskakanje iz vremena, te je kao takva možda znakovitija za gledaoce koji su imali prilike da vide i predstavu uživo. Sa druge strane, ona takođe uvodi još jedan prostor, kroz motiv vrata, motiv demistifikacije izvođačkog ili glumačkog postupka (kostimiranje, šminkanje pred publikom).

Tekst kao vizuelni element – tekst, najstabilniji element ove strukture, u vizuelnom smislu je onaj koji se kreće. To je element koji nas smešta u kontekst književnosti, ali takođe i u drugu vremensku ravan (Pessoa, 3.12.1931).

U stvaranju ovog rada, vremenske ravni se prepliću. Tu je snimak vrata i prozora sniman na proleće i leto 2019, zatim snimak izvođačice koja prolazi hodnicima, sniman tokom proba u oktobru 2019., snimak izvođenja predstave u decembru 2019. i snimak izvođačice u avgustu 2020. Na neki način, ceo ovaj proces nastavlja se i vodi nas u sadašnji trenutak, onaj u kome gledalac nastavlja da čita tekst u svojoj aktivnoj sadašnjosti, kada god da gleda video rad.

Četiri vremenske ravni – tekst, snimak videa, snimak predstave i snimak izvođačice koja se priseća, mešaju se u jedinstven doživljaj.

Redosled posmatranja okvira takođe doprinosi stvaranju pojedinačnih utisaka koji svaki od gledalaca zasebno gradi. Tumačenje ovog video rada svakako je drugačije u odnosu na to da li

je gledalac prethodno gledao predstavu, pa i sam prolazi svojevrsni proces prisećanja ili je materijal za njega sasvim nov.

Gde su granice izvođenja? Kako izgleda proces prevođenja teksta u izvođačko-glumačko delo, a zatim iz izvođačkog dela u sećanje. Kako izgleda prevođenje utisaka iz prošlosti u sadašnjost? Posebno zanimljive za dalje istraživanje su suptilne promene koje se dešavaju u procesu prevođenja iz medija u medij – nešto je izostavljeno, nešto izmenjeno – u pitanju su nijanse, ali one upravo nagoveštavaju mogućnost beskonačnog variranja i mogućnost beskonačnih svetova, ili kako bi Pessoa rekao “bezbroy života koje smo mogli da proživimo”.

## 5. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Multimedijalno izvođačko delo “Pesoa” transponuje elemente književnog stvaralačkog metoda Fernanda Pesoe u scenski jezik, a nastalo je primenom metoda procesnog pozorišta, multimedijalnosti i panpersonifikacije. Kao scensko istraživanje, multimedijalno izvođačko delo bavi se granicama i prostorima pretapanja dramskog i postdramskog, što korespondira sa opisom Pesoinog stvaralaštva kao najromantičnijeg i najpostmodernijeg pisca Moderne, čija dela prate procese preispitivanja i dekonstrukcije subjekta i identiteta.

Centralna tema izvođačkog dela, *višestruka jedinstvenost*, inspirisana Badjuovim čitanjem Pesoe, povezana je sa primenjenim metodama i reflektuje se i u formi i u sadržaju izvođačkog dela. Pesoine stvaralačke metode uticale su na primenjene izvođačke metode, i to pre svega heteronimija, mnogostrukost pogleda i autorefleksivnost. Višestrukost se u ovom delu ostvaruje kroz multimedijalnost, fragmentarnost i simultanost događanja.

U radu na kompoziciji multimedijalne strukture, autorski tim je u velikoj meri bio vođen pristupom Hajnera Gebelsa i njegovim razumevanjem multimedijalnosti kao isticanja autonomnog glasa svakog medija. Elementi scenskog jezika ne ilustruju jedni druge već donose nove sadržaje i kvalitete u izvedbenu strukturu postajući njeni konstitutivni elementi.

Rad na multimedijalnom izvođačkom delu podrazumeva visok nivo autonomije u kreativnom radu svakog od članova autorskog tima, i u skladu sa tim i delimičnu dehijerarhizaciju kreativnog procesa. Težište je na kolektivnom stvaralaštvu izvedbenog teksta (tkanja) koje u svojoj srži ima upravo dekonstrukciju dominantnog subjekta i njegovog jedinstvenog narativa, pa tako i dominantnog scenskog elementa (poput teksta ili izvođača u dramskom teatru). U tom smislu, ističe se polifonost scenskog izraza, a važnu uticaj imaju rediteljske odluke o autorskom timu, odabrane strategije kreativnog procesa, podsticanja samostalnog kreativnog istraživanja svih članova tima, kao i konačna kompozicija heterogenih materijala u multimedijalno izvođačko delo.

Osim toga, participativnost je ostvarena kroz pozicije publike u prostoru koje omogućavaju različite i individualne vizure, ali i kroz nuđenje više simultanih scenskih događaja između kojih svaki gledalac može da bira.

U pogledu razmatranja kolektivnog stvaralaštva i procedura procesnog pozorišta, rad na ovom delu bio je inspirisan teorijama Tima Ečelsa i radom trupe *Forced Entertainment* koji opisuju kompleksnost ovakvog načina rada. U skladu sa metodom procesnog pozorišta, kreativni

proces proba sastojao se iz istraživačke faze i kreativne faze – improvizacija, nakon koje je usledilo stvaranje izvedbene strukture. Učešće svih autora u istraživačkoj fazi pokazalo se značajnim kako bi svi imali iste početne pozicije u stvaralačkom procesu, odnosno kako jedan od elemenata ne bi preuzimao prednost. Takođe, vežbe i tehnike primenjene tokom procesa proba imale su veoma važnu ulogu u uspostavljanju komunikacijskih kodova u okviru tima i odredile su korpus motiva i scenski jezik na intuitivan i organski način, uz učešće svih autora. Međutim, pitanje dehijerarhizacije ostaje tema mogućeg daljeg istraživanja, pre svega u pogledu inicijatorske uloge reditelja i dramaturga. Čak i u dehijerarhizovanom procesu, izbor autorskog tima, početne teme, kao i zadati dramaturški okvir u značajnoj meri usmerili su i ograničili rad svih drugih autora u procesu i u tom smislu hijerarhija je ipak zadržana.

U okviru rada ispitivan je domet moguće upotrebe metoda panpersonifikacije kao spona između dramskog i postdramskog pristupa. Panpersonifikacija znači promatranje svakog elementa scenskog jezika kao lika – nosioca autonomne narativne linije. Metod je u ovom radu primenjen na neke od elemenata scenskog jezika – prostor, kostim, video i zvuk.

Primena metoda panpersonifikacije doprinela je razdvajanju narativne linije svakog od istraživanih elemenata i dodeli specifičnih osobina i razvoja svakoj od ovih linija odnosno likova. Ovakvim pristupom bilo je moguće ostvariti saglasje različitih narativnih medijskih linija u horizontalnoj hijerarhiji, bez centralnog elementa, iako književni tekst jeste bio inicijalna inspiracija. Panpersonifikacija daje moć i važnost pojedinim elementima scenskog jezika poput videa i zvuka, ali je istovremeno i uzima izvođačima. Da bi panpersonifikacija bila uspešno sprovedena, u meri u kojoj se osnažuju drugi scenski elementi, mora biti oduzeta snaga tekstu i izvođačima.

Panpersonifikacija se pokazala kao koristan alat u razvijanju rediteljske i dramaturške mašte, a omogućavala je i izvođačima da kreiraju postupke koji nisu isključivo psihološke i uzročno posledične prirode.

Panpersonifikacija može biti koristan metod u radu na granici dramskog i postdramskog, ali se kao odlučujući deo ovog metoda istaklo upravo dodeljivanje statusa lika određenim elementima. U ovoj odluci krije se rediteljsko-dramaturška osnova izvođačkog dela.

Panpersonifikacija, sadrži u svojoj srži referentni okvir dramskog (linearnost, narativ, lik), ali se upravo kroz prefiks pan, umnožavanjem pozicija, ovim metodom može doći do multimedijalnog izraza i fragmentarne strukture postdramskog, odnosno ovaj metoda ima

potencijal da bude spona u premošćavanju shvatanja lika kao karaktera (dramsko) do lika kao dela multimedijalne sredine (postdramsko).

Kroz tematski okvir i metodološki pristup, izvođačko delo „Pessoa“ oscilira između dekonstrukcije i multiplikacije subjekta, kolektivnog stvaralaštva i autorstva, dramskog i postdramskog, simultanosti i sekvencijalnosti, fragmentarnosti i narativnosti, glumačkog i performativnog. Panpersonifikacija je istovremeno princip razgradnje pozorišnog jezika na znakove, ali i sistem izgradnje nove vrste lika u multimedijalnoj sredini, svi promatrani pozorišni znaci (prostor, kostim, video, zvuk) istovremeno su određeni i neodređeni, baš kao što je i „Knjiga nespokoja“ ne-knjiga i baš kao što Pessoa jeste skup svojih heteronima, ali su i heteronimi nešto više od Pesoe.

## **PRILOZI**

### **Prilog 1. Finalni tekst predstave**

Integralni deo ovog rada je i konačni izvedbeni tekst predstave koji je nastao nakon više faza proba i kolektivnog kreativnog rada. Struktura je detaljnije opisana u prethodnim poglavljima, a ovaj prilog sastoji se od finalnog teksta korišćenog u izvođačkom delu (rasporeda izgovorenog teksta, sa svim promenama i unutarnjim skraćenjima). Tekst se sastoji iz odlomaka iz „Knjige nespokoja“ u prevodu Vesne Stamenković, kao i pesama iz zbirke „Poznati stranac“ – „Trafika“ i „Škembici u saftu“ u prevodu Jasmine Nešković.

### **TRAFIKA**

Nisam ništa.

Nikad neću biti ništa.

Ne mogu želeti da budem ništa.

Ako se to izuzme, imam u sebi sve snove sveta.

Danas sam sav smeten kao neko ko je razmišljao i otkrio pa zaboravio.

Danas sam raspet između odanosti koju dugujem

Trafici prekoputa, kao nečem što naizgled stvarno postoji,

I utisku da je sve san, kao nečem što je stvarno u suštini.

Promašio sam u svemu.

Kako nisam odredio nikakav cilj, možda je sve bilo ništa.

Sklanjam se s prozora, sedam na stolicu. Na šta da mislim?

Šta znam o onom šta ću biti, ja koji ne znam ni ko sam?

Da budem ono što mislim? Ali mislim na bezbroj stvari!

A koliko ima ljudi koji misle da su to isto, da nas ne može biti toliko!

Genije!

U ovom trenutku Sto hiljada mozgova zamišlja u snu da su genijalni kao ja,

A istorija neće zabeležiti, ko zna, možda nijednog,

I od silnih budućih osvajanja ostaće samo đubre.

Ne, ne verujem u sebe.

U svim ludnicama ima toliko sumanutih ludaka sa čvrstim



ubeđenjima!  
U kolikim samo potkrovljima i nepotkrovljima sveta  
Sanjaju ovog trenutka umišljeni geniji?  
Svet pripada onome ko je rođen da ga osvoji  
A ne onom koji sanja da ga može osvojiti,  
Pa makar i bio u pravu.  
Sanjao sam više nego što je Napoleon ikada postigao.  
Prigrlio sam na svoje zamišljene grudi  
Više čovečanstva nego Hristos,  
Stvorio sam u potaji filofske sisteme  
Koje nijedan Kant nije napisao.  
Ali ostao sam, i možda ću zauvek ostati  
Čovek iz potkrovlja, iako ne stanujem tamo;  
Ostaću zauvek *onaj što nije rođen za to*;  
Ostaću zauvek samo *onaj što je imao dara*;  
Da verujem u sebe? Ne, i ni u šta drugo.  
Prilazim prozoru i vidim ulicu savršeno jasno.  
Vidim dućane, vidim pločnike, vidim kola što prolaze,  
Vidim odevena živa bića što se mimoilaze u hodu,  
Vidim pse koji takođe postoje;  
I sve me tišti kao kazna na progonstvo,  
I sve je to tuđe, kao i sve).  
Živeo sam, učio, voleo, pa čak i verovao,  
A danas nema prosjaka kojem ne bih pozavideo  
Samo zato što nije ja.  
Učinio sam od sebe ono što nisam znao,  
A ono što sam mogao, to nisam učinio.  
Klovnovsko odelo koje sam navukao bilo je pogrešno.  
Odmah su u meni prepoznali nekog drugog,  
A ja to nisam porekao i propao sam.  
Kad sam hteo da strgnem masku,  
Bila je prilepljena uz lice.  
Kad sam je strgnuo i pogledao se u ogledalo,

Već sam bio ostario.  
I hoću da napišem tu priču kako bih dokazao da sam uzvišen.  
Ali Gazda Trafike izašao je na vrata i tu se zadržao.  
Gledam ga neprijatno iskrenute glave  
I s dušom neprijatno zamućenom.  
On će umreti i umreću ja.  
On će ostaviti svoju firmu iznad vrata, ja ću ostaviti stihove.  
Jednoga dana umreće njegova firma, umreće i moji stihovi.  
Posle izvesnog vremena umreće ulica gde je visila firma,  
I jezik na kojem su napisani stihovi.  
Zatim će umreti kružna planeta gde se sve to dogodilo.  
Na drugim satelitima, u drugim sunčevim sistemima,  
Neka stvorenja nalik na ljude  
Nastaviće da sastavljaju nešto nalik na stihove  
I da žive ispred stvari nalik na firme,  
Uvek jedno prekoputa drugog,  
Uvek jedno podjednako izlišno kao drugo,  
Uvek nemoguće jednako glupo kao i stvarno,  
Uvek tajna u dubini jednako izvesna kao san o tajni na površini,  
Uvek to ili nešto drugo  
Ili ni jedno ni drugo.  
Al jedan čovek je ušao u trafiku (da kupi duvana?),  
I sva prihvatljiva stvarnost na mene pada.  
Pridižem se odlučno, nepokolebljivo, ljudski,  
I rešavam da napišem ove stihove gde tvrdim sve suprotno.  
Primaljujem cigaretu da promislím kako da ih napišem  
I s cigaretom udišem deo slobode od svojih misli.  
Pratim pramen dima kao neki neizvesni put,  
I uživam, u jednom čulnom i pogodnom trenutku,  
U oslobođenju od svog mudrovanja  
I u saznanju da je metafizika samo posledica lošeg raspoloženja.  
Zatim se zavaljujem nazad u stolicu  
I nastavljam da pušim.

Dogod mi Sudbina to bude dopuštala, nastaviću da pušim.

Prilazim prozoru.

Čovek je izašao iz Trafike (vraća kusur u džep?).

Ah, pa poznajem ga: to je Štefan bez metafizike.

(Gazda Trafike izlazi na vrata).

I kao nekim božanskim nadahnućem, Štefan se okrenuo i spazio me.

Mahnuo mi je za zbogom, viknuo sam *zbogom Štefane,*

I svemir se namah u meni obnovio, bez ideala i nade,

A Gazda Trafike se nasmešio.

## JUTRO

Probudio sam se jutros rano, uz neku iznenadnu buku, i odmah ustao iz kreveta, pritisnut nekom neshvatljivom monotonijom. Bila je to apsolutna i potpuna monotonija, ali zasnovana na nečemu. U mračnoj dubini moje duše, nepoznate sile su, nevidljive, vodile bitku čije je bojno polje bilo moje biće, a ja sam čitavim telom drhtao od tog tajanstvenog sukoba. Fizička mučnina od života u celini pojavila se čim sam otvorio oči. Užas od toga što moram da živim zajedno je sa mnom ustao iz kreveta. Sve mi je izgledalo šuplje, i imao sam jeziv osećaj da ni za jedan problem ne postoji rešenje.

Užasan nemir terao me je da drhtim i pri najmanjem pokretu. Želeo sam da poludim, ne od ludila, već od same činjenice da sam tu. Moje je telo bilo potencijalni vrisak. Moje je srce tuklo kao da govori.

Dugim, lažnim koracima, prešao sam, bos, celu dužinu malene sobe, i pustu dijagonalu unutrašnjeg prostora, gde se u uglu nalaze vrata koja izlaze u hodnik kuće. Neusklađenim pokretima gurnuo sam četke na komodi, pomerio stolicu, i mahnuvši rukom, udario o gvozdeni okvir svog engleskog kreveta. Upalio sam cigaretu i podsvesno je popušio, i tek kad sam video kako je pepeo pao na jastuk – kako, ako se nisam na njega naslonio? – shvatio sam da sam posednut, ili već nešto slično, i da se svest o sebi koju bi trebalo da imam izmešala sa ponorom.

Pojavio se nagoveštaj jutra, ono malo hladne svetlosti što daje bledoplavičastu boju horizontu koji se tek pomalja. I ta svetlost, taj stvarni dan, oslobađao me je, oslobađao ne znam čega, pružio je ruku mojoj još neodređenoj starosti, grlio moje lažno detinjstvo, pomogao mojim preplavljenim čulima da pronađu predah za kojim toliko tragaju.

Ah, kakvo je ovo jutro, budim se u glupost života, i njegovu ogromnu nežnost! Gotovo da briznem u plač dok posmatram kako sviće, a kada se vrata bakalnice na uglu pokažu obasjana svetlošću koja se polako razliva, u srcu osećam olakšanje, kao u pravoj bajci, i ono je ponovo na sigurnom i ne oseća samo sebe.

Kakav je bol ovo jutro! I kakve se to senke povlače? Kakve se tajne otkrivaju? Nikakve: tu je samo zvuk prvog tramvaja poput šibice koja razgoni tamu u duši i glasni bat koraka mog prvog prolaznika, glas konkretne stvarnosti koji mi, prijateljskim glasom, govori da ne budem takav.

## TRAMVAJ

Vozim se tramvajem i polako, po svom običaju, razgledam crte lica ljudi koji se voze sa mnom. Za mene, sitnice su stvari, glasovi, slova. U haljini devojke koja sedi ispred mene razdvajam kraj haljine od tkanine od koje je sačinjena, trud uložen u njeno šivenje, a nežni vez koji uokviruje okovratnik pred mojim očima rastače se u svilene niti kojima je izvezen i rad ruku koje su ga izvezle. I istog trena, kao u udžbeniku iz osnova političke ekonomije, razvijaju se preda mnom tkanine i radovi - fabrika u kojoj je sačinjena tkanina; fabrika u kojoj su proizvedeni kalemi tamnijeg konca koji se svojim okruglastim bodovima poigrava na okovratniku; vidim delove fabrike, mašine, radnike, švalje, moje oči uprte unutra prodiru u kancelarije, vidim upravnike koji se trude da ostanu staloženi, pratim, u knjigama, račun o svemu tome; ali to nije sve: vidim, osim toga, privatne i društvene živote ljudi koji rade u tim fabrikama i tim kancelarijama. Čitav svet razvija se preda mnom samo zato što mi se pred očima, ispod tamnopusnog vrata na čijem je drugom kraju ko zna kakvo lice, pojavio nepravilno-pravilni tamnozeleni vez na svetlozelenoj tkanini haljine.

Čitav društveni život počiva pred mojim očima.

Osim toga, osećam ljubavi, tajne, duše svih onih koji su naporno radili kako bi ova žena koja sedi ispred mene u tramvaju oko svog smrtnog vrata nosila banalno vijugave niti tamnozelene svile na nešto svetlije zelenoj tkanini.

Muti mi se pred očima. Sedišta u tramvaju, nose me na daleka mesta, raspliću se u fabrike, radnike, radničke kuće, živote, stvarnosti, sve.

Izlazim iz tramvajava iscrpljen i pospan. Proživio sam čitav život.

## ŠOLJICA

\*\*\*

Kad se polomi neka od šaljica iz moje japanske kolekcije, ja sanjam kako uzrok tome nije bila samo nespretna ruka služavke, već teskoba likova koji žive na zaobljenoj površini te posude; njihova sumorna odluka da izvrše samoubistvo nimalo me ne čudi: za izvršenje tog čina upotrebili su služavku, kao što bi neko od nas upotrebio pištolj. Znati ovo znači otići dalje od savremene nauke, a kako ja to samo jasno i precizno znam!

## FOTOGRAFIJA

Većinski partner ovde u firmi, koji je uvek patio od neke neodređene bolesti, pozeleo je, ko zna zašto, tokom jedne faze slabijeg zdravlja, da napravi grupnu fotografiju svih koji rade u kancelariji. I tako smo se prekjuče svi poredali prema instrukcijama razdraganog fotografa tik uz krhku, prljavobelu drvenu ogradu koja deli poslovni prostor od privatne kancelarije gazde Vaskeša. U sredini je stajao sam Vaskeš; a s obe strane, prvo poredane po poslovima, a zatim bez ikakvog reda, sve ostale duše koje se ovde fizički okupljaju svakog dana kako bi ispunile sve sićušne zadatke čiji konačni cilj i svrhu samo Bog zna. Danas kad sam, pomalo kasno, stigao u kancelariju, i pošto sam, iskreno, već zaboravio na ceo taj događaj sa dvaput uslikanom fotografijom, sreo sam Morejru, koji je neočekivano poranio, i jednog od prodavaca, nadvijene nad neke crne stvarčice za koje sam isprva pomislio da su prvi primerci obe fotografije. Ispostavilo se da su u pitanju dve kopije jedne iste fotografije, one koja je bolje ispala.

Stvarno me je zbolelo kad sam se na njoj ugledao, jer kao što se može i pretpostaviti, prvo sam potražio sebe. Nikada nisam imao neko posebno dobro mišljenje o svom fizičkom izgledu, ali nikad ga nisam ni smatrao toliko ništavnim u poređenju sa ostalim, tako poznatim licima u toj svakodnevnoj skupini. Izgledam kao skrušeni Jezuita. Na mom suvonjavom, bezizražajnom licu ne ogleda se ni inteligencija, ni koncentracija, baš ništa po čemu bi se istaklo u mrtvom moru drugih lica. Ali ne mrtvom. Ima tu zaista izražajnih lica. Gazda Vaskeš izgleda isto kao i u prirodi – široko, grubo i veselo lice, prodoran pogled i kruti brk. Njegova energija i oštroumnost – koje su, na kraju krajeva, tako obične, i poseduju ih hiljade ljudi širom sveta – i dalje se mogu videti na toj slici, kao na psihološkom pasošu. Dva trgovačka putnika izgledaju elegantno; prodavac je ispao dobro, iako se gotovo ne vidi iza Morejrinog ramena. A Morejra! Moj šef Morejra, otelotvorenje monotonije i istovetnosti, izgleda mnogo življe od mene! Čak i kurir – što ne mogu da primetim a da ne priznam da mu na tome zavidim – ima odlučan lik, veliki osmeh ispred mog praznog izraza kancelarijske sfinge.

Šta to znači? Kakva je ovo istina koju fotografija bez greške prikazuje? Kakva je ovo izvesnost pred hladnim objektivom? Ko sam ja da ovako ispadnem? A opet... Koliko je uvredljivo sve to zajedno? „Ti si baš dobro ispao“, reče iznenada Morejra. A zatim, okrenuvši se prodavcu, dodade: „Baš kao u prirodi, zar ne?“ A prodavac se tako prijateljski i srdačno složio sa njim da sam imao osećaj da me je bacio u kantu za smeće.

## **MADAM HAREMA**

*Jedan dan (cikcak)*

Da sam samo bio Madam harema! Kakva šteta što mi se to nije dogodilo!



## **BENFIKA**

Da sam neko drugi, mislim da bi ovo za mene bio radostan dan, jer bih mogao da ga osetim, a da o njemu ne razmišljam. S veselim iščekivanjem završio bih svoj svakodnevni posao – isti onaj koji mi je neverovatno monoton svakog dana. Zatim bih po dogovoru sa prijateljima kolima otišao do Benfike. Večerali bismo uz zalazak sunca u bašti nekog restorana. Naša bi radost bila deo pejzaža, i svi koji nas vide odmah bi to primetili.

Međutim, kako sam ja ja, tek pomalo uživam u beznačajnom zamišljanju da sam taj neko drugi. Da, taj on-ja će uskoro, ispod neke krošnje ili vinjage, pojesti dvostruko više nego što obično pojedem, popiti dvostruko više nego što popijem, smejaće se dvaput više nego što mogu i da zamislim da se smejem. On uskoro, a ja sada. Da, na trenutak sam bio neko drugi: video sam, doživeo u nekom drugom tu skromnu i ljudsku radost postojanja u telu životinje u košulji sa rukavima. Kako je divan dan koji me je naveo da tako sanjam! Nebo je veličanstveno plavo, baš kao i moj nedostižni san da budem ulični trgovac koji puca od zdravlja u predvečerje nekog prazničnog dana.

## FANTAZIJA – MUZIKA

### ŠKEMBIĆI U SAFTU

Jednoga dana, u jednom restoranu, izvan prostora i vremena  
Poslužiše mi ljubav kao hladne škembiće u saftu.

Učtivo rekoh izaslaniku iz kuhinje

Da bi mi više prijali topli,

Jer se škembići (a naročito u saftu) nikada ne jedu hladni.

Nisu imali strpljenja da se raspravljaju sa mnom.

Čovek nikad ne može biti u pravu, čak ni u restoranu.

Jelo nisam ni dotakao, drugo nisam naručio, platio sam račun

I izašao da se prošetam gradom.

Ko zna šta bi to trebalo da znači?

Ja ne znam, a meni se dogodilo...

(Jedino pouzdano znam da je svako u detinjstvu imao jedan vrt,

Privatni ili gradski, susedov, svejedno čiji.

I znam da su naše igre tu bile jedini gospodar.

I da nam je danas preostala samo tuga).

Uverio sam se u to bezbroj puta,

Ali, ako sam tražio ljubav, zašto su mi doneli

Škembiće u saftu – hladne?

To nije jelo koje se može jesti hladno,

A doneše mi hladno.

Nisam se žalio, ali bilo je hladno,

Nikad se ne može jesti hladno, a došlo je hladno.

## **KURIR**

A onda se, najednom, u kancelariji, začuje metafizički iznenadan dolazak kurira.

Osećam kako bih mogao da ga ubijem što me je prekinuo u nerazmišljanju. Okrećem se i gledam ga u tišini punoj mržnje, i s napetošću potencijalnog ubice već u sebi čujem glas kojim će mi se obratiti. On mi se smeši s drugog kraja prostorije i glasno nazdravlja dobar dan. Mrzim ga kao što mrzim svemir. Oči me peku od maštanja.

## **APOKALIPSA I KATAKLIZMA**

Život je za mene apokalipsa i kataklizma. Iz dana u dan sve sam manje u stanju da se čak i pretvaram da nešto radim, da se čak i zamislim u jasnim, stvarnim situacijama.

Imam osećaj da za ljude kao što sam ja nikakve materijalne okolnosti ne mogu biti povoljne, i ništa u životu ne može imati pozitivan rasplet.

Ovo opažanje ponekad mi pruža bolan utisak božanskog neprijateljstva. Čini mi se da se niz katastrofa koje su obeležile moj život mogao dogoditi isključivo svesnim uređivanjem događaja tako da oni budu što štetniji po mene.

Dobro znam da mi i najveći trud neće doneti ispunjenje koje bi doneo drugim ljudima.

Tamo gde bi neko drugi odneo pobedu, ne uložnim trudom već neizbežnim spletom okolnosti, ja čak ni tim neizbežnim spletom okolnosti, kao ni uložnim trudom, nikad ne mogu da pobedim.

Možda sam se, u duhovnom smislu, rodio u kratak zimski dan. Rano je pao mrak mome biću. Samo u osujećenosti i prepuštanju mogu zaista da živim.

Sva plemenitost moje patnje ostaje samo na rečima. Vajkam se kao bolesna služavka. Jadikujem kao domaćica. Moj je život sasvim beskoristan i sasvim tužan.

## **NESHVAĆEN**

Pomislim ponekad, sa setnim zadovoljstvom, kako ću, ako jednoga dana, u nekoj budućnosti kojoj više neću pripadati, ove rečenice koje pišem dožive nečiju pohvalu, konačno imati nekoga ko će me „razumeti“, nekoga svog, pravu porodicu u kojoj mogu da se rodim i budem voljen. Ali, umesto da se u takvoj porodici rodim, ja ću već odavno biti mrtav.

Jednoga dana možda će shvatiti sa sam, kao niko drugi, ispunio svoju urođenu dužnost tumača jednog dela našega veka; a kad to shvate, sigurno će napisati kako sam u svoje vreme bio neshvaćen, kako su, nažalost, prema meni svi bili hladni i odbojni, i koliko je to velika šteta. A onaj ko to bude napisao neće razumeti mog parnjaka iz tog budućeg vremena, isto kao što mene danas ne razumeju. Jer ljudi su u stanju da nauče samo ono što bi bilo od koristi njihovim pradedama koji su već pomrli. Samo mrtve umemo da naučimo kako zaista treba živeti.

## **BILJKE**

Jedna od stvari koje se stalno upinjem da shvatim jeste kako je moguće da postoje drugi ljudi, da ima duša koje nisu moja, svesti tuđih mojoj koja mi se, kao svest, čini jedinstvenom. Jasno mi je da čovek koji stoji preda mnom, govori mi rečima istovetnim kao što su moje, i pravi pokrete iste kao one koje ja pravim, ili bih mogao da pravim, mora na neki način biti sličan meni. Isto mi se, međutim, događa i s licima koja viđam na slikama, s likovima koje susrećem u romanima, s dramskim ličnostima koje se šetaju pozornicom u telima glumaca koji ih predstavljaju.

Verujem da niko zaista ne prihvata da druga osoba zaista postoji. Možemo prihvatiti da je ta osoba živa, da oseća i razmišlja kao i mi; ali uvek će postojati neki nepoznati element po kome se razlikuje, neki otelovljeni nedostatak. Ima ličnosti iz prošlih vremena, i razvijenih likova iz knjiga koji su za nas stvarniji od tih otelotvorenih ravnodušnosti koje razgovaraju sa nama preko pulta u radnji, ili nam se pogledi slučajno sretnu u tramvaju, ili nas, možda, okrznu u prolazu, u mrtvoj slučajnosti ulica. Drugi za nas nisu ništa više od pejzaža, i to gotovo uvek nevidljivog naspram dobro poznate ulice.

Osećam kao prisnije i bliskije, više svoje, izvesne ličnosti koje sam našao na stranicama knjiga, izvesne likove koje sam video na ilustracijama, od mnogih osoba koje nazivaju stvarnima, sačinjenih od metafizički beskorisnih stvari kao što su krv i meso. A „krv i MESO“ jeste fraza koja ih dobro opisuje: liče na nešto odsečeno i stavljeno u izlog kasapnice, smrt koja krvari kao život, but i rebarca Sudbine.

Nije me sramota što se osećam ovako, jer sam se već uverio da se svi tako osećaju. Ono što naizgled počiva iza međusobnog prezira ljudi, iza ravnodušnosti koja im omogućava da jedni drugima oduzimaju život, kao vojnici ili plaćene ubice, ne osećajući se kao da nekoga ubijaju, jeste to što niko ne pridaje potrebnu pažnju naizgled neshvatljivoj činjenici da i drugi ljudi imaju dušu.

## KANCELARIJSKI POMOĆNIK

Otišao je danas, kažu zauvek, u svoj rodni kraj, momak kojeg smo zvali kancelarijski pomoćnik, onaj isti čovek koga sam navikao da smatram delom ovog preduzeća, a samim tim i delom sebe i svog sveta. Otišao je danas. U hodniku, gde se slučajno srećemo očekujući iznenadni ispraćaj, stidljivo mi je uzvratilo zagrljaj, i uspeo sam da se obuzdam i da ne zaplačem, iako su me, i protiv moje volje, u dubini duše pekale suze.

Sve što je bilo naše, makar samo zato što je slučajno bilo deo naše svakodnevice, samo zato što je bilo naše postane deo nas. Međutim, ono što je danas otišlo u neki meni nepoznati galicijski grad, za mene nije bio kancelarijski pomoćnik: bio je to vidljivi i ljudski deo materije moga života. Danas sam smanjen. Više nisam isti. Otišao je kancelarijski pomoćnik.

Sve što se dešava tamo gde živimo dešava se u nama. Sve što prestaje da postoji pred našim očima prestaje da postoji u nama. Sve što je bilo, ako smo ga videli dok je postojalo, oduzeto nam je onda kada ga više nema. Otišao je kancelarijski pomoćnik.

Umorniji, stariji, bezvoljniji, sedam za pisači sto i nastavljam jučerašnji račun. Ali današnja blaga tragedija skreće mi misli, i moram silom da kontrolišem proces pisanja koji inače obavljam rutinski. Nemam srca da radim drugačije nego tako što ću, aktivno nepomičan, biti sam svoj sluga. Otišao je kancelarijski pomoćnik.

Da sutra, ili neki drugi dan, kad god da kucne čas moje smrti ili odlaska, i ja ću biti onaj koga više nema, stara mašina za kopiranje koja će biti odložena u ormar ispod stepenica. Da, sutra, ili kad god odluči Sudbina, skončaće se u meni ono što se pretvaralo da sam ja. Hoću li otići u rodnu zemlju? Ne znam kuda ću da odem. Danas je tragedija vidljiva u odsustvu, može se opaziti jer ne zaslužuje pažnju. Bože, moj bože, otišao je kancelarijski pomoćnik.

## **KOMETA**

### *Posmrtni marš*

Koliko je uzaludan napor uložen u to da bilo šta stvorimo u zabludi da na taj način nećemo umreti! „Pesma za sva vremena“, kažemo, „reči koje nikad neće nestati“. Ali materijalno hlađenje zemlje odneće ne samo žive koji po njoj hodaju već i ◇

Jedan Homer ili jedan Milton nisu moćniji od komete koja udari u zemlju.

## **KLAVIR (VIDEO SNIMAK)**

Kada sam tek stigao u Lisabon, sa sprata iznad stana u kome sam živeo, dopirao je zvuk klavira na kome neko svira skale, jednolično vežbanje prstiju devojke koju nikada nisam video. Danas shvatam kako, nekim neobičnim procesom infiltracije, i dalje, u dubini duše, ako otvorim i poslednja vrata, čujem te iste skale koje ponavlja devojka, gospođa danas, ili pak mrtva i zatvorena na nekom belom mestu gde se zelene crni čempresi.

Bio sam dete, danas više nisam; zvuk je, međutim, u sećanju isti onakav kakav je bio u stvarnosti...



## DUVANDŽIJA

Nekih dana, u određenim trenucima, koje mi nanese ne znam kakav vetar, najednom osetim kako je bakalin sa čoška duhovno biće, ili je njegov pomoćnik, koji trenutno, pogrbljen ispred vrata, pokušava da podigne vreću krompira, u stvari duša sposobna da pati.

Kad su mi juče rekli da se prodavac iz duvandžinice ubio, pomislio sam da me lažu. Jadničak, i on je postojao! Bili smo to zaboravili, svi mi, svi mi koji smo ga poznavali na onaj isti način kao i svi oni koji ga nisu znali. Sutra ćemo ga još bolje zaboraviti. Sigurno je morao imati dušu, kada se ubio. Strasti? Želje? Bez sumnje... Ali za mene, kao i za čitavo čovečanstvo, postoji samo sećanje na glupi osmeh i prljavi sportski sako koji mi je krivo stajao na ramenima. To je sve što mi je ostalo od nekoga ko je osećao toliko da se ubio od osećanja, jer, na kraju krajeva, zbog čega bi drugog čovek mogao da se ubije... Jednom, dok sam kupovao cigare, pomislio sam kako će brzo oćelaviti. Na kraju nije stigao da oćelavi. To je jedna od uspomena na njega koje će mi ostati u sećanju. Šta bi mi drugo i ostalo kada je i ovo, naposletku, samo moja misao? Najednom vidim njegovo telo, u sanduku u koji su ga stavili, u nekom tuđem grobu u koji su ga odneli. I vidim, iznenada, kako je prodavac iz duvandžinice, sa svojim nakrivljenim sakoom, bio čitavo čovečanstvo.

Bio je to samo trenutak. Danas, sada, kao čoveku kakav jesam, jasno mi je da je umro. To je sve.

Da, drugi ne postoje... Zbog mene ovaj zalazak sunca teških krila stoji u vazduhu sa svojim sumornim, prigušenim bojama. Za mene ispod njega treperi široka reka, tako da ne vidim da teče. Za mene je stvoren ovaj veliki trg pored reke čiji vodostaj raste. Da li je prodavac iz duvandžinice danas sahranjen u običnu humku? Današnji zalazak sunca nije za njega. Ali, čim sam na to makar nehotice i pomislio, više nije ni za mene...

## KLAVIR

Kada sam tek stigao u Lisabon, sa sprata iznad stana u kome sam živeo, dopirao je zvuk klavira na kome neko svira skale, jednolično vežbanje prstiju devojke koju nikada nisam video. Danas shvatam kako, nekim neobičnim procesom infiltracije, i dalje, u dubini duše, ako otvorim i poslednja vrata, čujem te iste skale koje ponavlja devojka, gospođa danas, ili pak mrtva i zatvorena na nekom belom mestu gde se zelene crni čempresi.

Bio sam dete, danas više nisam; zvuk je, međutim, u sećanju isti onakav kakav je bio u stvarnosti, u njemu je, večito prisutno isto sporo prebiranje prstima, ista ritmička monotonija. Obuzme me, kad god ga se setim ili osetim, neka tuga, neodređena, teška, moja.

Ne plačem za izgubljenim detinjstvom; plačem zato što je sve, pa i (moje) detinjstvo, izgubljeno.

Neosetno, pred očima mi se javlja salon koji nikada nisam video, u kome nepoznata učenica klavira i dan-danas, pažljivo, prst po prst, svira večito iste skale nečega što je već mrtvo. Vidim, i sve više vidim, pred očima ponovo gradim. I čitav taj dom na spratu iznad, danas možda prazan, ali juče ne, lažno se uzdiže iz mojih nesigurnih misli.

I večito, s nepromenljivošću koja dolazi iz dubine sveta, s metafizički posvećenom upornošću, odjekuju, odjekuju, odjekuju skale pod prstima nekoga ko uči da svira klavir, duž fizičke kičme moga sećanja. To su stare ulice pune nekih drugih ljudi, danas te iste, samo drugačije; to su mrtvi koji mi govore, kroz svoje današnje prozirno odsustvo; to je kajanje zbog onoga što jesam ili nisam uradio, žubor potoka noću, žamor sa sprata ispod u utihnuloj kući.

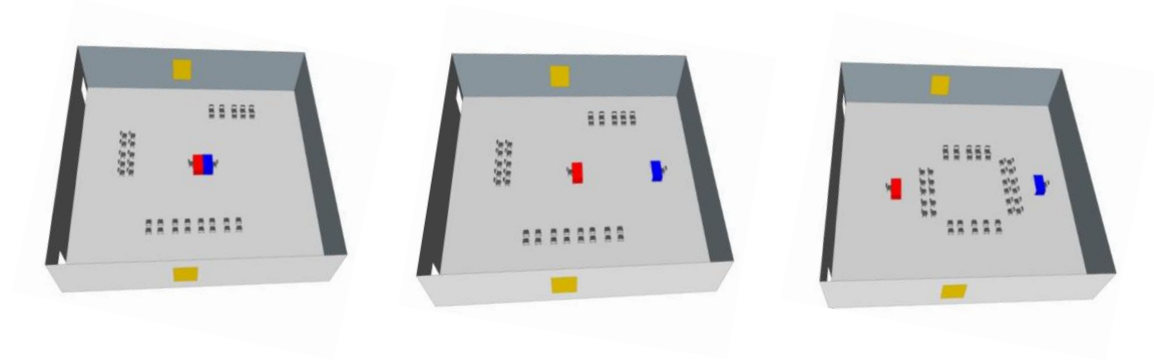
Dođe mi da viknem u svojoj glavi. Hoću da zaustavim, polomim, razbijem tu nemoguću ploču koja svira u meni kao u tuđoj kući, svog neopipljivog mučitelja. Želim da naredim duši da se zaustavi, kao automobil koji su zauzeli drugi ljudi, da produži dalje sama, a mene da ostavi. Gubim razum jer moram to da slušam. I na kraju, to sam ja, u svom užasno nežnom umu, u svojoj rođenoj koži, u svojim preosetljivim živcima, ja sam te dirke na kojima se nižu skale, o, užasni, lični klaviru zvuka moga sećanja.

I uvek, baš uvek, kao da se jedan deo mog uma otcepio od mene, odjekuju, odjekuju, odjekuju skale na spratu ispod, na spratu iznad, u prvoj zgradi u kojoj sam u Lisabonu stanovao.

## Prilog 2. Skice i tok rada

U prilogu su idejne skice i skice atmosfere, kao i finalne skice kostima i prostora predstave.

### 2.1. Skice – mogući prostorni raspored publike i scenskih elemenata



### 2.2. Prostor kao panpersonifikovani lik – mapa heteronima





2.3. Fotografija Fernanda Pesoe u pokretu koja se nalazi na ulaznim vratima u salu



2.4. Fotografija Fernanda Pesoe – varijacija i prošireni trenutak





**2.5. Inspiracije za kostim „Usamljenik“ – pidžama/odelo**



**2.6. Inspiracije za kostim „Putnik“ – radno odelo – astronautska uniforma**



**2.7. Inspiracije za deo kostima „Putnik“ – pojas**



**2.8. Proces rada – istraživačka faza – kolektivni rad**





**2.9. Proces izrade kostima – rad kostimografkinje tokom procesa**

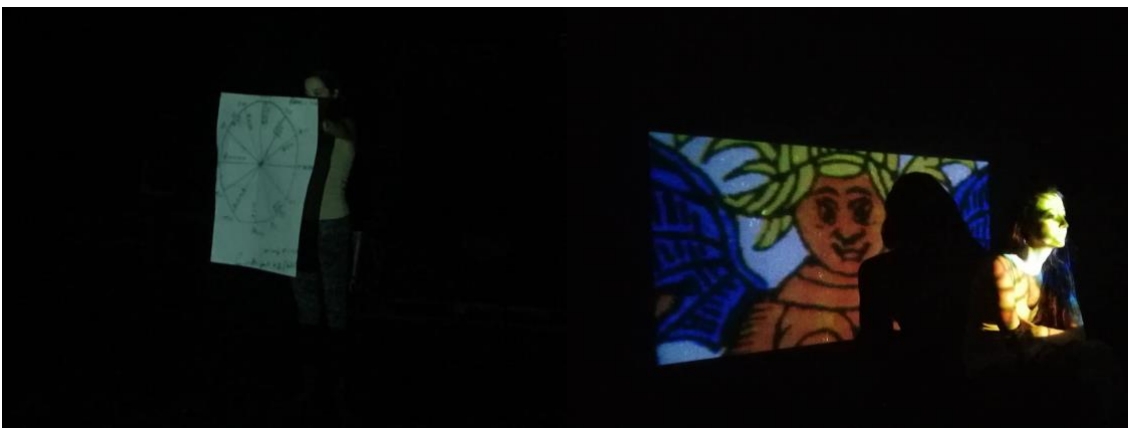
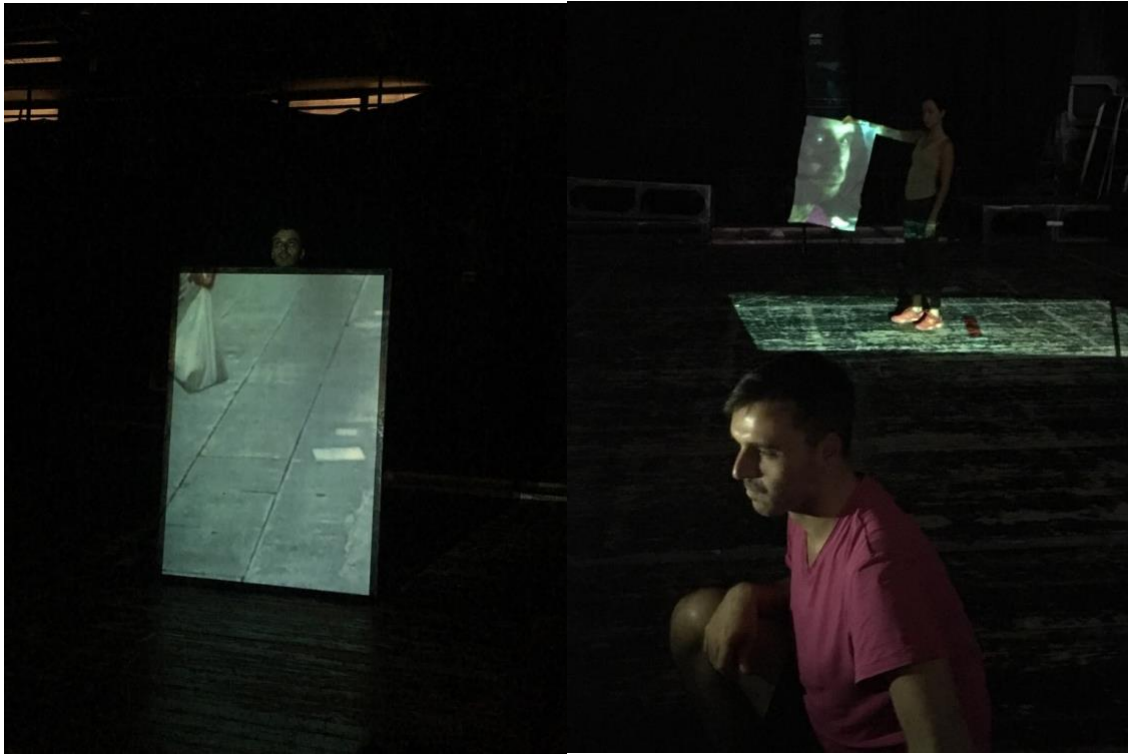


**2.10. Proces rada – rad dizajnerke videa u toku procesa proba**



**2.11. Sto za rekvizitu – radni sto tokom procesa proba – reflektujuća površina i ukupna rekvizita korišćena u predstavi i u sceni *Tramvaj***





2.12. Proces proba – kreativna faza – istraživanje odnosa tela i video projekcije



**2.13 Proces proba – čitanje u prostoru, odnos izvođača prema tekstu, rad sa zvukom i videom**



**2.14 Završna faza proba – rad sa svim elementima, višekanalna projekcija**



### Prilog 3. Fotografije sa premijernog izvođenja



3.1.Scenski prostor – pozicije i vizure publike



**3.2.Scena *Tramvaj* – koreografisani repetitivni pokreti i simultanost radnji**



**3.3.Scena *Tramvaj* – pažnja izvođačice pri manipulaciji tehnikom**



**3.4.Scena Šoljica – saradnja dizajnera zvuka i izvođačice**

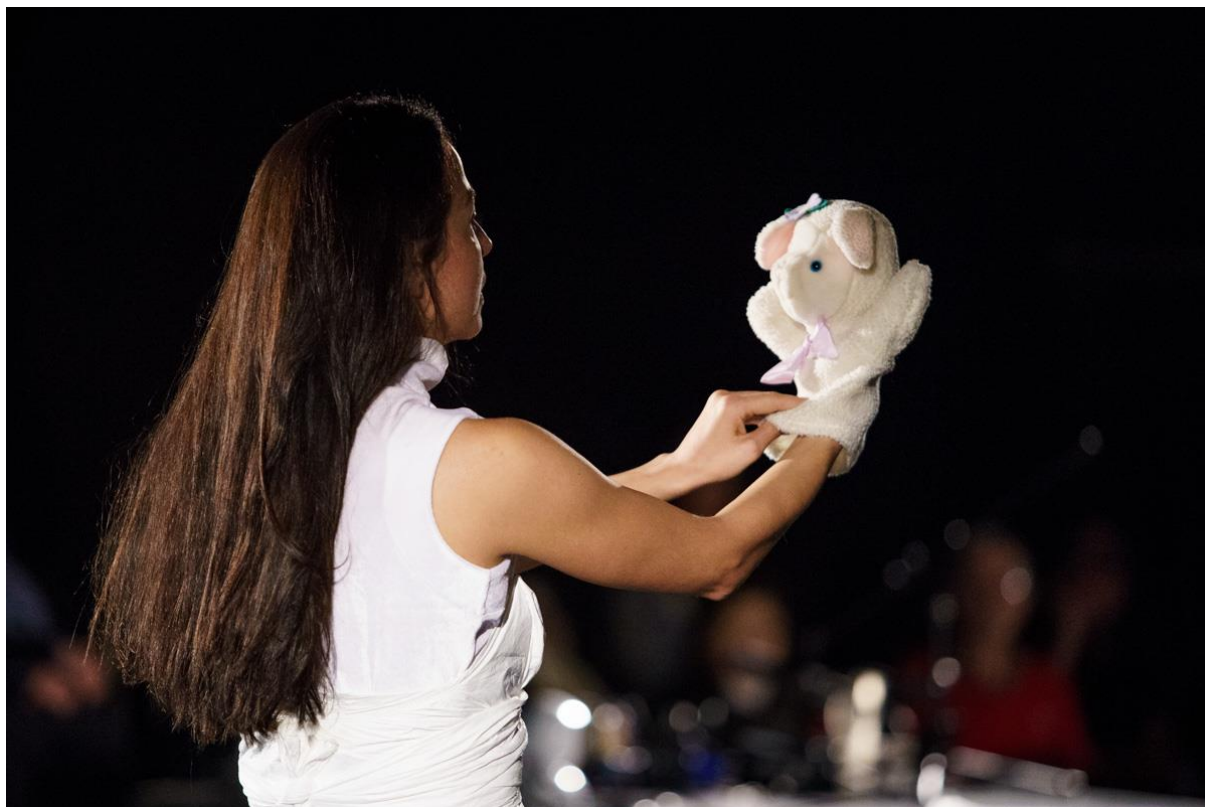


**3.5.Scena Šoljica – prisustvo članova tima na sceni**





**3.6. Scena Fotografija:**  
prenos uživo, medijalizovano i neposredno telo izvođača, saradnja sa dizajnerkom videa



**3.7. Scena *Ovčica* – prenos uživo, korišćenje lutke**





**3.8. Scena *Fantazija* – dva izvodačka pristupa imaginaciji**



**3.9. Scena Škembíci u saftu – kontakt među izvođačima**





**3.10. Scena *Neshvaćen* – teatralizacija patnje**



**3.11.Scena *Kancelarijski pomoćnik* – simultane radnje**





**3.12.Scena *Kometa* – saradnja dizajnera zvuka i izvođača; izvođačica izvodi koreografiju – simultana radnja**



**3.13. Klavir-snimak – izvođačica posmatra sebe na platnu, prostor Kaeiro, prostor Kampuš; Umnožavanje sebe**

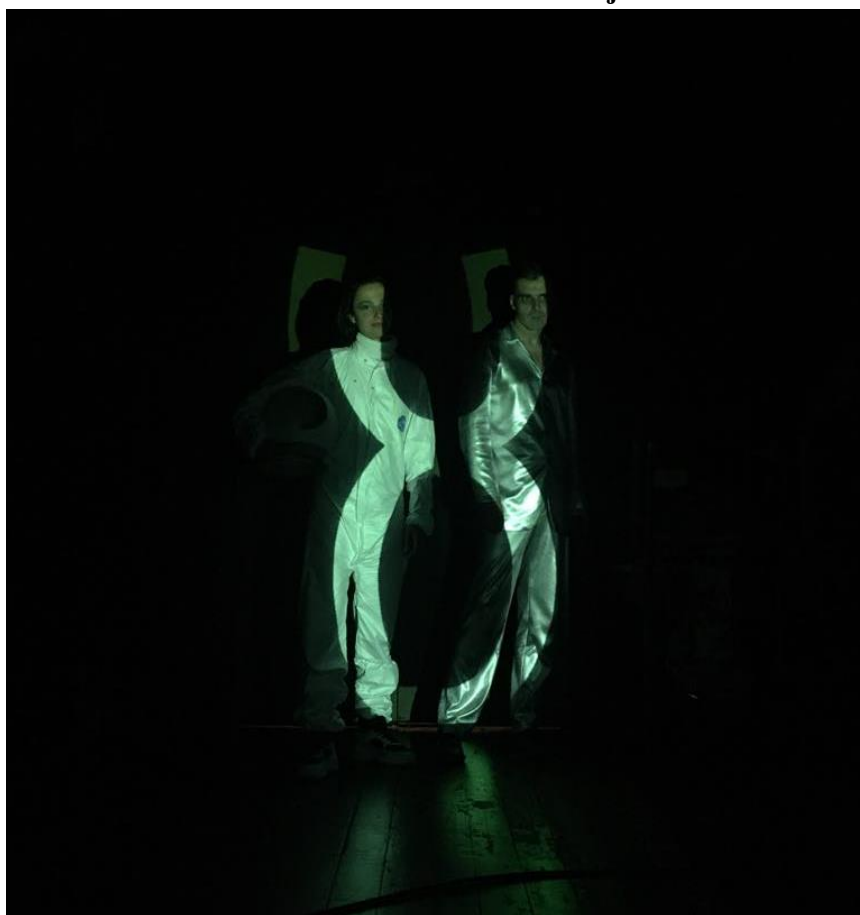




**3.14.Scena *Duvandžija* – izvođačica sluša monolog izvođača**



**3.15. Kostim izvođačice – Putnik u završnoj sceni *Klavir-sećanje***



**3.16. Video projekcija – prostor Okultista – kraj predstave**



## Prilog 4. Tehnička specifikacija

Za produkciju i reprodukciju zvuka korišćena je sledeća oprema:

- Elektron Octatrack MKII Performance Sampler
- Red Sound Systems SoundBITE auto-loop module
- full-range stereo zvučnički sistem na četiri pozicije oko igrajućeg prostora
- mikseta Yamaha MG10/2
- mikrofonski sennheiser MD441
- mikrofonski Shure SM58
- mikrofonski Audiotecnica ATM35c
- podni mikrofonski stativ
- mali stoni mikrofonski stativ sa rukom
- DI Box
- mikrofonski kabl 2m, mikrofonski kabl 20m x 6, kabl TRS M na XLR M x 2, kabl 3,5mm na XLR M (za povezivanje laptopa stereo na DI boxeve)

Za reprodukciju i produkciju video materijala korišćeni su:

- Kamera SONY Handycam HDR CX-405
- Blackmagic Design Intensity Shuttle – video karta
- Softver Resolume Arena 6 – Input: miks pripremljenog i live signala sa Sony handycam kamere, sa efektima za vremensku, kolor i dinamičku manipulaciju, Output: reprodukcija dve različite i jednu dvostruku mapiranu projekciju.
- Dva identična HD projektora minimalne jačine 4500ansi
- Jedan HD projektor minimalne jačine 3000ansi mapiran na ulazna vrata
- Dve identične projekcione bele površine, veličine 200cm x 150cm (vertikalno orijentisane), na cugu (ili uz pomoć nosača)
- Za video projekcije korišćen je arhivski materijal (found footage) sa CC izvora\* [archive.org](http://archive.org), kao i namenski snimljen materijal kamerom Sony Handycam.

## PREGLED LITERATURE

1. Allain, Paul and Harvie, Jen, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Routledge, London and New York, 2009.
2. Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd, Dereta, 2002.
3. Auslander, Philip, *From Acting to Performance*, Routledge, London, 1997.
4. Banu, Georges, *Miniatures theoriques*, Le temps du theatre, Actes sud, 2009.
5. Barba, Eugenio, *On Directing and Dramaturgy: Burning the House (Drama and Theatre Studies)*, London, Routledge, 2009.
6. Barton, Bruce, *Paradox as Process: Intermedial Anxiety and the Betrayals of Intimacy*, Theatre Journal, Vol. 61, No 4, December 2009.
7. Barton, Bruce (editor), *Collective Creation, Collaboration and Devising*, Playwright's Canada, 2014.
8. Benjamin, Valter, & Benjamin, Walter, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, Pismo, 28 (110/111), str. 184-204., 2012.
9. Bicăţ, Tina and Baldwin, Chris, *Devised and collaborative theatre: a practical guide*, Crowood Press, 2002.
10. Blum, Harold, *Borhes, Neruda i Pessoa: hispano-portugalski Vitman*, Poezija, god. 13, br. 43, str. 12-39., 2008.
11. Bogart, Anne and Landau, Tina, *The Viewpoints book: Practical Guide to Viewpoints and Composition*, Theatre Communications Group, 2005.
12. Bogart, Anne. *A director prepares: seven essays on art and theatre*. London and New York, Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2005.
13. Breht, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, 1979.
14. Brešon, Rober, *Fernando Pessoa i njegovi heteronimi*, Poezija, god. 13, br. 42, str. 88-115., 2008.
15. Bruk, Piter. *Prazan prostor*. Split, 1972.
16. Complicité, Teachers Notes – Devising, 2001. preuzeto sa [http://www.complicite.org/media/1439372000Complicite\\_Teachers\\_pack.pdf](http://www.complicite.org/media/1439372000Complicite_Teachers_pack.pdf) (poslednji put pristupljeno 19.02.2019.)
17. Čehov, Mihail, *O tehničari glumca*, NNK international, 2005.
18. Etchells, Tim, *Certain fragments: contemporary performance and Forced Entertainment*, London, Routledge, 1999.

19. Fischer-Lichte, Erika, *The Routledge introduction to theatre and performance studies*, Routledge, 2014.
20. Fox, Jonathan (ed.), *The Essential Moreno: Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity*, By J.L. Moreno, Springer publishing company, New York, 1987.
21. Garsd, Jasmine, *Saudade: An Untranslatable, Undeniably Potent Word*, NPR, 2015, preuzeto sa: <https://www.npr.org/sections/latino/2014/02/28/282552613/saudade-an-untranslatable-undeniably-potent-word>
22. Gebels, Hajner, *Privlači nas ono što ne vidimo*, Teatron 150/151, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 2010.
23. Goebbels, Heiner, *Text as landscape*, Performance Research 2, Routledge, New York, 1997.
24. Goebbels, Heiner, *Aesthetics of Absence*, 1st edn, Taylor and Francis, 2015.
25. Goebbels, Heiner, *Composing and Directing for Theatre 1/9 - 9/9*, European Graduate School EGS, Media and Communication Studies, Saas-Fee, Switzerland, Europe, 2007. preuzeto sa <https://www.youtube.com/watch?v=qpIpz23JZ6U> (poslednji put pristupljeno 19.05.2021.), 2007.
26. Goldberg, RoseLee, *Performance Art*, Thames and Hudson, London, 2001.
27. Guibert, Armand, *Fernando Pessoa: choix de textes, biographie, portraits, fac similes*, Paris: P. Seghers, 1960.
28. Halprin, Anna, *Breath made visible*, 2009. – <https://www.youtube.com/watch?v=h-6-vamOMxY>
29. Heddon, Deirdre, and Milling, Jane, *Devising Performance: A Critical History*, Palgrave Macmillan, 2006.
30. Ines, Kristofer i Ševcova, Marija, *Kembridžov uvod u pozorišnu režiju*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Fakultet pedagoških nauka u Jagodini Univerziteta u Kragujevcu, Studio Laboratorija izvođačkih umetnosti, BITEF, 2018.
31. Jackson, K. David (Kenneth David), *Adverse genres in Fernando Pessoa*, Oxford University Press, 2010.
32. Jovičević, Aleksandra, *Intervju sa Hajnerom Gebelsom*, Teatron 152-153, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, 2010.
33. Jongy, Béatrice, *L'invention de soi: Rilke, Kafka, Pessoa*, Bruxelles;Bern;Berlin: Peter Lang, 2011.

34. Klajn, Hugo, *Osnovni problemi režije*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1979.
35. Kreig, Edvard Gordon, *O pozorišnoj umetnosti*, Samostalna izdanja Dragoslava Ilića, Edicija Theatrica, Beograd, 2010.
36. Ledger, Adam J., *The Director and Directing: Craft, Process and Aesthetic in Contemporary Theatre*, New York: Palgrave Macmillan, 2019.
37. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb i Beograd, 2004.
38. Markus, Solomon, *Strategija dramskih lica*, u Mirjana Miočinović, *Moderna teroija drame*, (str. 201-213), Nolit, 1981.
39. Matzke, Annemarie, *Performing Games: How to be Cast as a Forced Entertainment performer – Seven Hypotheses*, u okviru Helmer, Judith and Malzacher, Florian (eds.) *Not Even a Game Anymore: The Theatre of Forced Entertainment*, Berlin: Alexander Verlag, pp. 169-181., 2004.
40. McBurney, Simon, *Interview with John Tusa*, preuzeto sa (poslednji put pristupljeno 15.03.2021.) - <https://www.bbc.co.uk/programmes/p00ncbfz>, 2003.
41. Medenica, Ivan, *Klasika i njene maske: modeli u režiji dramske klasike*, Sterijino pozorje, 2010.
42. Mermikides, Alex and Smart, Jackie, *Devising in Process*, Palgrave Macmillan, 2010.
43. Merx, Sigrid, *Swann's way: video and theatre as an intermedial stage for the representation of time*, u Chapple, Freda & Kattenbelt, Chiel *Intermediality in theatre and performance*, 2006.
44. Mitter, Shomit & Shevtsova, Maria (edited by), *Fifty key theatre directors*, London and New York: Routledge, Taylor & Francis e-Library, 2005.
45. Molder, Maria Filomena, *The Difference between Othering Oneself and Becoming What One Is*, 207 – 2, u okviru *Fernando Pessoa and Philosophy: Countless Lives Inhabit Us*, uređeno od Bartholomew Ryan, Giovanbattista Tusa and Antonio Cardiello, Rowman & Littlefield, 2021.
46. Morris, Adam, *Fernando Pessoa's Heteronymic Machine*, Luso-Brazilian Review 51, no. 2: 126–49., 2014.
47. Morris, Adam, *Conceptual Personae*, The Baffler, 2022, preuzeto sa <https://thebaffler.com/latest/conceptual-personae-morris> (poslednji put pristupljeno 25.09.2022.)
48. Oddey, Alison, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Guide*, Routledge: London and New York, 2009.

49. Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2004.
50. Pessoa, Fernando, *Heteronimi: izabrana proza: eseji, zapisi, manifesti, dijalozi, pisma, odlomci, nacrti*, Službeni glasnik, Beograd, 2013.
51. Pessoa, Fernando, *Poznati stranac: izabrane pesme*, Paideia, Beograd, 2011.
52. Pessoa, Fernando, *Knjiga nemira: sastavio Bernardo Soareš pomoćni knjigovođa u gradu Lisabonu*, Zagreb, Konzor, 2001.
53. Pessoa, Fernando, *A Little Larger Than the Entire Universe*, ed. Richard Zenith, New York: Penguin Books, 2006.
54. Pessoa, Fernando, *Knjiga nespokoja*, Beograd, Dereta, 2018.
55. Pessoa, Fernando, *Book of disquiet*, Penguin books, 2005.
56. Pinjar, Rober, *Istorija pozorišne režije*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1992.
57. Ransijer Žak, *Emancipovani gledalac*, Beograd: Edicija Jugoslavija, 2010.
58. Rapajić, Svetozar, *Dramski tekstovi i njihove inscenacije*, Fakultet dramskih umetnosti, 2013.
59. Roesner, David, *The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre*, Contemporary Theatre Review, 18:1, 44-55, 2008.
60. Roine, Eva, *Psychodrama: Group Psychotherapy Experimental Theatre: Playing the Leading Role in Your Own Life*, Jessica Kingsley Publishers, 1997.
61. Sabo, Dušan, *Jezik pozorišne režije: metoda paradoksalnih scenskih radnji*, Prometej, Novi Sad, 2009.
62. Sarazak, Žan – Pjer (priređivač), *Leksika moderne i savremene drame*, Književna opština Vršac, 2009.
63. Selenić, Slobodan, *Dramski pravci 20.veka*, Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu, 2002.
64. Senker, Boris, *Redateljsko kazalište*, Zagreb: Cekade, 1984.
65. Sidiropoulou, Avra, *Authoring performance: The director in contemporary theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
66. Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Besede*, Beograd: Utopija, 2002.
67. Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Sistem*, Beograd: Akademija umetnosti, 1996.
68. Šekner, Ričard, *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 1992.
69. Štajner, Fransis Džordž, *Pessoa i njegovi heteronimi*, Poezija, god. 13, br. 42, str. 128-135., 2008.

70. Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent, 2005.
71. Šuvaković, Miško, Video pojmovnik, epizoda 14, *Ka postmodernom subjektu - decentriranje žanra*, Teorija koja hoda, Beograd 2011/2012, preuzeto sa Vimeo kanala <https://vimeo.com/37430197>
72. Tabuki, Antonio, *Bernardo Soareš - nemirni, besani čovek*, Otkrovenje, Beograd, 2001.
73. Tabucchi, Antonio, *Dreams of Dreams and The Last Three Days of Fernando Pessoa: A Delirium*, San Francisco: City Lights, 1999.
74. Tabuki, Antonio, *Škrinja puna ljudi*, priredio Aleksa Golijanin, preuzeto sa <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/1466/radio-beograd-3/4354936/antonio-tabuki-dva-eseja-o-fernandu-pesoi.html> (poslednji put pristupljeno 13.04.2022.) 2021.
75. Tasić, Ana, *Uticao i upotreba elektronskih medija u postdramskom pozorištu*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti, Beograd, 2011.
76. Thurston, Luke, *Splinters of Being: Fernando Pessoa as Multiple Singularity*, Qui Parle, Vol. 17, No. 1, Special Issue: Thinking Alterity, Reprise (FALL/WINTER 2008), pp. 175-192, Published By: Duke University Press, 2008.
77. Wilson, Julia & dr Manchester, Helen, *Teaching Post-Dramatic Devised Theatre in Higher Education*, The Higher Education Academy Subject Centre for Dance, Drama and Music, 2012.
78. Zenith, Richard, predavanje *Fernando Pessoa: An Englishly Portuguese, Endlessly Multiple Poet*, preuzeto sa <https://www.youtube.com/watch?v=r788Xw6xU0U> (poslednji put pristupljeno 03.04.2022.)

## BIOGRAFIJA AUTORKE

Ana Konstantinović rođena je 1987. u Beogradu. Diplomirala je na Katedri za pozorišnu i radio režiju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, u klasi prof. Ivane Vujić Kominac. Osnivačica je i umetnička direktorka kolektiva *Eho animato* (Beograd, 2011). Od decembra 2018. radi u Narodnom pozorištu u Beogradu, uređujući program *Platforma* koji se bavi edukacijom publike i profesionalaca u oblasti izvođačkih umetnosti. Od 2020. je jedna od mentorki u okviru međunarodnog pozorišnog projekta Goethe Instituta „*New Stages South East*“ namenjenog mladim pozorišnim stvaraocima iz 7 zemalja. U junu 2022. bila je gostujuća predavačica na Univerzitetu za primenjenu umetnost u Beču (Universität für angewandte Kunst Wien) u okviru kursa Drama, gde je održala trodnevni praktični kurs studentima osnovnih i master studija.

Kao rediteljka radila je na sledećim izvođačkim delima:

**2021 *Priča o majci***, H.K. Andersen, Malo pozorište Duško Radović, Beograd

**2021 *Mirror glaze & Venoms in the Kitchen***, Downtown Variety: Serbia Edition – digitalni performans, La MaMa & CultureHub, Njujork/Beograd

**2019 *Pesoa*** (doktorski umetnički projekat – praktični deo), F. Pesoa, Eho animato/Narodno pozorište u Beogradu, Beograd

**2018 *Nušićevi časovi o životu***, B. Nušić, Pozorište lektira „Vladimir Jevtović“, Beograd

**2017 *I jedna i druga***, Ibzen/Irigarej/Radojković, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

**2016 *Rosmersholm***, H. Ibzen, Beogradsko dramsko pozorište / Eho animato, Beograd

**2016 *Najbolje namere***, I. Bergman, KC Grad, Beograd

**2016 *Home*** (L. Thompson) i ***Il bei tempi*** (A. Delissi) u okviru projekta *Terre promesse / Bussole rotte*, akademija Paolo Grassi, Milano, Italija

**2015 *Bura***, V. Šekspir, Regionalno pozorište Novi Pazar, Novi Pazar

**2014 *Lepotica Amhersta***, V. Ljus, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

**2014 *Posle igre***, Eho animato / Dom omladine Beograda, Beograd

**2013 *Biografske skice***, Eho animato / Dom omladine Beograda, Beograd

**2012 *Nebom grada – fragmenti gradskog detinjstva***, Dom omladine Beograda (predstava selektovana za program **Bitef polifonija**)

**2011 *Staklena menažerija***, Tenesi Vilijams, Dom omladine Beograda

**2010 *Pet kratkih komada*** – otvaranje TIBA festivala, Pozorište Boško Buha, Beograd

**2010 *Potruga za zvezdom padalicom***, Pan teatar, Beograd

**2009** *U čarobnoj kugli*, Kulturni centar *Pavillion*, Hanover, Nemačka

**2008** *Čekajući Godoa* (u okviru omnibusa), Muzej primenjene umetnosti, Beograd

**2006** *Društvo mrtvih pesnika*, VI beogradska gimnazija, KC REX, Zvezdara teatar

Režirala je i scenska čitanja drama *Ljudožderka* (L.Kalamujić), *Jedini čovek na kontinentu* (T.Mora), *Boje* (P.Arje), *Svrati reče čovek* (I.Velisavljević), kao i radio drame *Kamij* (na osnovu knjige *Žaka Kasara*), *Naivan.Super* (E. Lu).

Kao asistentkinja reditelja radila je na predstavama *Figarova ženidba i razvod* (Bomarše /Horvat/ Mocart, red. Slobodan Unkovski, Narodno pozorište u Beogradu, 2008) i *Barbelo, o psima i deci* (B.Srbljanović, red. Dejan Mijač, Jugoslovensko dramsko pozorište, 2007).

Kao mentorka radionica, radila je sa mladim glumcima u zemlji i inostranstvu, kao i sa drugim grupama – srednjoškolcima i decom kroz niz dramskih radionica (*Ka otvorenom pozorištu*, *Biografske skice*, *Raslojavanje lika*, *Upoznaj pozorište*, *Zamisli pozorište...*).

Bila je kustoskinja međunarodnog programa digitalnog performansa *Downtown Variety: Serbia edition* – u saradnji sa pozorištem La MaMa, kao i jedna od inicijatora i urednica međunarodnog skupa „*CultureHub Belgrade Convening – Digital Strategies for Creative Resillience*“ u Beogradu u julu 2020.

U Domu kulture Studentski grad radila je kao koordinatorka umetničkih projekata i nekoliko festivala od 2015.-2017. Bila je koordinatorka svetskog kongresa IFTR 2018 (International Federation for Theatre Research – Međunarodna federacija za pozorišna istraživanja) u Beogradu, koji je okupio preko 900 umetnika i stručnjaka iz oblasti izvođačkih umetnosti.

Kao autorka koncepta projekta i koordinatorka radila je na sledećim projektima:

- *Putevi heroja*, podržan kroz program Kreativna Evropa

- *Film, muzika i nešto između – sto godina od rođenja Ingmara Bergmana*, Ambasada kraljevine Švedske, Muzej Jugoslovenske Kinoteke, Beogradska Filharmonija, 2018.

- *Rosmersholm – šta se desilo sa našim idealima?*, Eho animato, Beogradsko dramsko pozorište, Dom kulture Studentski grad, 2016

- *Tenesi Vilijams – sto godina posle*, Eho animato uz podršku Ambasade SAD, Američkog kutka u Beogradu i drugim gradovima Srbije, Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, Biblioteke grada Beograda, 2011



Bila je članica programskog odbora 39. i 40. Međunarodnog festivala Mlad Otvoren Teatar (2014, 2015) u Skoplju, kao i moderatorka razgovora nakon predstava na 40. MOT-u (2015). U okviru Studio-Laboratorije izvođačkih umetnosti FDU, bila je koordinatorka pratećih programa (Dnevna soba, radionice, simpozijum) Sterijinog Pozorja 2013. i 2014, kao i koordinatorka više međunarodnih simpozijuma izvođačkih umetnosti i učestvovala je u projektima u saradnji sa Regionalnom mrežom akademija.

Pohađala je brojne seminare i radionice, među kojima seminar *Nove tehnologije* (Hajner Gebels), *Elementarni principi glumačke igre* (Tomi Janežič), *Specifičnosti režije u pozorištu za decu i mlade* (Anja Suša), *Majkl Čehov metod – Uvod i Majkl Čehov metod - Psihološki gest* (Scott Fielding), *Animirani objekat* (Dora Salazar), *Uvod u muzički teatar* (Ana Đorđević), *Teatar senki* (Sanja Maljković) i mnoge druge.

Učestvovala je u međunarodnim projektima *Bussole rotte – Terre promesse* (akademija Paolo Grassi, Milano, Italija), *Young Europe*, u okviru festivalu Augenblick mal! (Berlin), *Europe unlimited* (Hanover). Bila je učesnica u dugoročnom projektu *Kružook o glumi* koji je vodio Tomi Janežič u Centru za istraživanje umetnosti glume (Krušče, Slovenija, 2008. i 2009.).

Njen doktorski umetnički projekat „Pessoa“ nagrađen je nagradom za vizuelni identitet na 4. festivalu profesionalnih pozorišnih trupa i nezavisnih produkcija *BašTeatar* u Kragujevcu 2020. godine. Dobitnica je godišnje nagrade za režiju „Marija Kulundžić“ Malog pozorišta Duško Radović 2021. godine za režiju predstave „Priča o majci“.

## Izjava o autorstvu

potpisana Ana Konstantinović

**Broj indeksa: 15/2013**

Izjavljujem

da je doktorski umetnički projekat pod naslovom:

***Pesoa – multimedijalno izvođačko delo***

- rezultat sopstvenog umetničkog istraživačkog rada;
- da predloženi doktorski umetnički projekat u celini ni u delovima nije bio predložen za sticanje bilo koje druge diplome prema studijskim programima drugih fakulteta;
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršila autorska prava i koristila intelektualnu svojinu drugih lica.

U Beogradu, novembar 2022.

Potpis doktoranda



## **Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog umetničkog projekta**

Ime i prezime autora: Ana Konstantinović

Broj indeksa: 15/2013

Doktorski studijski program: Doktorske umetničke studije dramske i audio-vizuelne umetnosti

Naslov doktorskog umetničkog projekta:

***Pesoa – multimedijalno izvođačko delo***

Mentor: Ivana Vujić Kominac, redovni profesor

Potpisana Ana Konstantinović

Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog umetničkog projekta istovetna elektronskoj verziji koju sam predala za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta umetnosti u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora umetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta umetnosti u Beogradu.

U Beogradu, novembar 2022.

Potpis doktoranda



## **Izjava o korišćenju**

Ovlašćujem Univerzitet umetnosti u Beogradu da u Digitalni repozitorijum Univerziteta umetnosti unese moj doktorski umetnički projekat pod nazivom:

***Pesoa – multimedijalno izvođačko delo***

koji je moje autorsko delo.

Doktorski umetnički projekat predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno deponovanje.

U Beogradu, novembar 2022.

Potpis doktoranda

