

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ



ДОКТОРСКЕ СТУДИЈЕ -

ДРАМСКЕ И АУДИОВИЗУЕЛНЕ УМЕТНОСТИ

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ:

ЈА САМ ПТИЦА, ЈА САМ СВЕ!

Биографска уметничка слика као повод за инсценацију позоришне представе

Аутор:

Катарина Орландић

Ментор:

Биљана Машић Алексић, ред.проф.

Београд, март 2020.

## САДРЖАЈ:

АПСТРАКТ/ABSTRACT	4
1. УВОД	
1.1.ПРЕДМЕТ И ТЕМА РАДА	6
2. ПОЕТИЧКИ И ТЕОРЕТСКИ ОКВИР	
2.1. ПОЈАМ ЕКСПРЕСИОНИЗМА	10
2.2. КОРЕОДРАМА	11
2.3. ПОЕТИКА ПИНЕ БАУШ	12
2.4.1. ДИМИТРИС ПАПАЈОАНУ	15
2.4.2. ПОЕТИКА ДИМИТРИСА ПАПАЈОАНУА	18
2.5. К.С. СТАНИСЛАВСКИ	19
2.5.1. СТАНИСЛАВСКИ СИСТЕМ И БЕСЕДЕ	19
2.5.2. ПОЕТИКА СТАНИСЛАВСКОГ	22
2.5.3. МЕТОД ФИЗИЧКИХ РАДЊИ И АКТИВНЕ АНАЛИЗЕ	24
2.6. МЕТОД ЛИ СТРАЗБЕРГА	26
3. МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА	29
4. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА	30
4.1. ПРИПРЕМНЕ ФАЗЕ РАДА	30
4.1.1.ПРВА ФАЗА РАДА	31
4.1.1.1.ИСТОРИЈСКЕ ОКОЛНОСТИ	31

4.1.1.2. БИОГРАФИЈА ЛИКА	34
4.1.1.3. ОДНОСИ	43
4.1.1.4. ПОЕТИКА ФРИДЕ КАЛО	47
4.1.1.5. АНАЛИЗА СЛИКА ФРИДЕ КАЛО	51
4.2.1. ДРУГА ФАЗА РАДА	72
4.2.2. ЦИЉЕВИ СЦЕНА И КРОКИ СЦЕНА	72
4.3. ТРЕЋА ФАЗА	78
4.3.1. ПРОЦЕС КРЕИРАЊА МУЗИКЕ	78
4.3.2. РАЗГОВОР СА ГЛУМЦИМА	81
4.3.3. КОСТИМ, СЦЕНОГРАФИЈА И ЛУТКЕ	82
4.4. ЧЕТВРТА ФАЗА	86
4.4.1. ИМПРОВИЗАЦИЈА	86
4.4.2. РАД НА СЦЕНАМА	89
4.5. МОНТАЖА АУТОРСКОГ РАДА	93
5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	96
5.1. УМЕТНИЧКИ ДОПРИНОС	96
5.2. РЕЗУЛТАТ ИСТРАЖИВАЊА	97
5.3. ОПИС ПРЕДСТАВЕ	98
6. СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ	115
7. БИОГРАФИЈА АУТОРА	119

## АПСТРАКТ

Циљ овог докторског уметничког пројекта био је стварање аутентичне драмске представе. У овом раду реч је о начину стварања метатекста принципом прожимања различитих облика уметности, где сликарство представља полазни елемент, који се подвргава структуралној конструкцији драмске уметности, а конкретна драмска радња бива инспирисана сликом као мотивом, при чему се остварује интерактивност. Примат у овом раду дат је телесном изразу (покрету, телесној експресији). Тема и експресија унутрашњег живота лика у овом раду инспирисани су биографским сликама Фриде Кало (Magdalena Karmen Frida Kalo Kalderón) преведеним у сценски језик богат симболима. Крајности које карактеришу живот Фриде Кало биле су инспирација и повод да се у раду оживи њен лик. У овом раду, када је реч о глумачком изразу, инсистира се на спајању глуме проживљавања по Станиславском (Константин Сергеевич Станиславский), која се ослања на то да глумац проживљава токове који имају развоје, кулминације, падове и телесне експресије глумца који тумачи лик Фриде Кало, која је инспирисана естетиком немачке кореоредитељке Пине Бауш (Philipine Bausch). Узори у теорији и пракси поред Пине Бауш и Станиславског јесу и: Јован Путник, Јосип Кулунџић, Боб Вилсон (Robert Wilson), Јан Фабр (Jean Fabre), Жежи Гротовски (Jerzy Marian Grotowski) и Димитрис Папајоану (Δημήτρης Παπαϊωάννου). Експресионизам као правац његови постулати и третирање симбола су од изузетног значаја за овај рад, јер сваки симбол употребљен у раду везан је за одређену идеју и осећаје. Овај докторски рад ослања се на теоријски метод, који подразумева анализу, изучавање литературе и проучавање глумачких метода, који су омогућили свеобухватнији и разноврснији приступ овом истраживачком раду; компаративни метод који истражује вербални и невербални принцип у позоришту; емпиријски метод који подразумева анализу и бележење токова настајања сценског материјала на пробама; синтетички метод који подразумева првенствено синтетизовање сликарства и драмске радње; аналитичко-интерпретативни метод који подразумева анализу и тумачење процеса истраживања и добијених резултата. Овај писани рад заснива се на аутентичном уметничком поступку одређеном личним афинитетима и интересовањима.

Кључне речи: метатекст, телесна експресија, експресионизам, импровизација, невербално позориште, кореодрама, сликарство, Фрида Кало

## ABSTRACT

The aim of this PhD artistic project is the creation of an authentic drama play. It is about the creation of the metatext by the principle of entwining different forms of art, where the painting is the starting point, being disposed to structural construction of the drama art, therefore, the very drama plot is inspired by an image as a motive, thus maintaining interactivity. The primal emphasis of this work is put on body expression (move, body expression). The theme and the expression of the character's internal world are inspired by the biographic photos of Frida Kahlo, transformed into the language of a scene, symbols enriched. The extremes that characterize Frida Kahlo's life serve as an inspiration and initiation her character to be brought to life in this work. In terms of the artistic expression, the accent is put on merging the acting of living and experiencing, according to Stanislavski, meaning that the actor experiences the flows, which have their course of rise and fall, culmination and downfall and the body expression of an actor interpreting the character of Frida Kahlo, inspired by the esthetic work of German choreo-director Philipine Bausch. Beside Stanislavski and herself, the role models in theory and practice are Jovan Putnik, Josip Kulundzić, Robert Wilson, Jean Fabre, Jerzy Grotowski and Dimitris Papaioannou. Expressionalism as a form, its postulates and treatment of symbols are of great significance for this work, because each symbol used, is closely related to some idea and sensation. This PhD work relies on theoretical method which comprises analysis, bibliography work and actors' method study, thus enabling more comprehensive and versatile approach to this research work; Comparative method which explores verbal and non-verbal principle in the theatre; Empirical method which means analysis and writing down the way of stage material creation during rehearsals; Synthesis method which means the synthesis of painting and drama plot; Analytic-interpretative method which means the analysis and interpretation of the research process and its accomplished results. This written work is based on authentic artistic procedure, determined by personal aspiration and pursuance.

Key words: Metatext, body expression, Expressionism, improvisation, non-verbal theatre, choreo-drama, painting, Frida Khalo.

## 1. УВОД

### 1.1. ПРЕДМЕТ И ТЕМА РАДА

Предмет овог докторског уметничког пројекта јесте стварање позоришне представе. Анализирањем слика и графика Фриде Кало које се могу наћи како у књигама *Фрида Кало – Слике*<sup>1</sup> (*Frida Kahlo The Paintings*, 2002) ауторке Хајден Ерере (*Hayden Herrera*) и *Дневник: Интимни аутопортрет* (*El Diario De Frida Kahlo: Un intimo autorretrato*, Фрида Кало, 2002) радила бих на стварању метатекста<sup>2</sup> у експресионистичком стилу који би био основа за грађу представе. Употребом речи *метатекст* желим да кажем да би текст, учитан из ауторкиних слика, утицао на стварање драмског текста којим би се глумац служио и изражавао како на вербалном тако и на телесном плану (покретом, телесном експресијом) којем се даје примат у овом раду.

Овом темом бавили су се, свако на свој начин, Путник, Кулунџић, Вилсон, Фабр, Гротовски и многи други. Сви они су углавном акценат стављали на музику, сценски покрет и визуелне ефекте, инсистирајући на семиотици целокупне представе. У овом раду реч је о принципу стварања метатекста принципом прожимања уметности, где сликарство представља основни елемент који се подвргава структуралној конструкцији драмске уметности и конкретна драмска радња бива инспирисана сликарском конструкцијом, при чему се остварује интерактивност.

Вилсон је своје представе називао „делима“ зато што оно „није ни драмско, ни сликарско, али је у ствари све то, па је просто „дело“, односно у свом етимолошком значењу „опера“ “. (Рапајић 2016: 14)

Вилсоново дело *Ајнштајн на плажи* (*Einstan on the Beach*, Robert Wilson, 1975) цело је сачињено из слика из снова које су формом повезане више него садржајем. Покрети су подвргнути репетитивности, отуђености, механичности, али се нађу поједини елементи који се додирују са елементима из стварности. Вилсон је своје дело назвао опером, иако

---

<sup>1</sup>прим.прев. Катарина Орландић

<sup>2</sup>Метатекст (грч. мета, лат. texus) текст који је настао поводом или под утицајем другог текста.

оно уопште не личи на оперу, има певања, врло мало говора и кад се појави он не служи као сапоштење или као нека ознака радње, говор је више као звук и намерно је направљено да није разумљиво.

Вилсоново стваралаштво подстакло ме је да размишљам о томе да стварање слика у представи покушам да представим из другачијег угла, тако што би се из слика Фриде Кало вајао материјал за стварање сценских слика које би биле повезане не само формом већ и садржајем.

Дела Јана Фабра, а посебно *Моћ позоришних лудости (The Power Of Theatrical Madness, Jean Fabre, 1984)*, садрже деперсонализацију и обиље апстракције и у њима је „могуће назрети и чак осетити (ма колико он са сцене уклонио драмску причу и емоцију) контуре могућег читања знаковног тока чак и сенке поетске, небуквалне нарације“ (Рапајић 2016: 32). Оно што као инспирацију налазим у стваралаштву Јана Фабра јесте употреба сценских знакова у сликама које прави као и у репетицији покрета чија се симетрија како сцене одмичу губи и растура. У раду бих покушала да елементе који се у покрету понављају не лишим драмске приче и емоције које су окосница драмске форме и да поступке обогатим конкретним знаковима, симболима.

У овом докторском уметничком раду радила бих и на методи професора Јосипа Кулунџића. Не постоје писани докази, али сведоци времена у којем је живео професор Кулунџић сведоче о томе да је метод сличан овоме користио у вежбама са својим студентима са циљем да у њима пробуди машту, наведе их на размишљање и натера да нешто што је апстрактно претворе у конкретну драмску радњу. Метод аналоган овом примењује се на предмету Сценски покрет на Факултету драмских уметности. Међутим, намера у раду ми је да направим целовечерњу представу, која би настајала тако што бих од низа слика укупног стваралаштва Фриде Кало направила избор слика, које би се употребиле за грађу представе, са циљем да се путем детаљно глумачко-редитељског трагања и истраживања дође до конкретне драмске радње и представе која би имала чврсту драмску структуру, свој почетак, развој, кулминацију и крај, тј. једну заокружену драмску целину, испричану причу од почетка до краја.

У глумачком изразу инсистирало би се на спајању глуме проживљавања по Станиславском, која се ослања на то да глумац проживљава токове који имају развоје, кулминације, падове и телесне експресије глумца који тумачи лик Фриде Кало, која би била инспирисана естетиком немачке кореоредитељке Пине Бауш.

Фрида Кало, историјска личност, аутор надреалних и експресивних слика и графика, за коју се верује да живи у својим сликама из којих се дају наслутити ствари, догађаји, емотивна стања. Упркос физичком хендикепу и несрећама које су јој се дешавале она је успевала да пронађе мотивацију за даље, да се радује животу, да не одустаје, што се и види у њеним радовима. Управо те крајности Фриде Кало јесу инспирација да се у раду оживи њен лик, црпећи све детаље њеног живота из слика које представљају њу саму, како и сама Фрида каже: „Никада не сликам снове или ноћне море. Сликам сопствену стварност.“ (Хесе 2017: 11). У раду желим да прикажем живот Фриде Кало и непрекидни бол који је био саставни део њеног живота, користећи се елементима кореодраме.

Коришћење кореодрамских елемената током интерпретирања и тумачења слика Фриде Кало који би били градивни елемент драмске структуре, наслањали би се на стваралаштво Пине Бауш. Ако узмемо у обзир да Ен Денис (En Denis) у књизи *Артикулисано тело* каже да је позориште „физички израз интеракција, односа и догађаја“ (Денис, 1997:13), с тим у вези инсистирала бих на томе да глумац током рада на овој представи, као неко ко је „уметник и инструмент“ (Денис, 1997:17), мора да буде у стању да телом артикулише причу инспирисану сликама и графикама. Сматрам да глумац мора покретом једнако добро да се изражава као и речима.

Након дугог истраживања стваралаштва Пине Бауш била сам инспирисана да у свом мастер раду *Анелис, сновиђење по дневнику Ане Франк* употребим ону врсту покрета која је карактеристична за стваралаштво Пине Бауш, а реч је „о покрету који није научен, виђен, коришћен, који никад није био задат, тј. покрету изнутрине, из душе“ (Обрадовић-Љубинковић 2016: 97). Конкретније речено симболичност, надреалност, ирационалност, репетиција покрета који су настајали импровизацијом у делима Пине Бауш били су ми инспирација да се у свом мастер раду управо бавим елементима кореодрамског театра у намери да историјске, политичке и друштвене околности, психичко стање, атмосферу у



скровишту Франкових, убрзано сазревање, хипертрофију чула, анксиозност, страхове, љубав, немаштину, глад... прикажем користећи се симболима преточеним у покрет.

Стваралаштво Пине Бауш до данас није престало да ме привлачи, а поготово теме којима се бавила и феномени које је обрађивала попут: отуђености, односа полова, мизогиније, фрустрације, анксиозности, разних људских страхова итд. „...Инсценације Пине Бауш никада нису биле измењена или дотерана, већ сурово огољена стварност, лични обрачун са сложеношћу људских односа. Особена критика у којој комплексни сценски симболи носе временски, социјални, етички и психолошки смисао...“ (Обрадовић-Љубинковић 2016: 95). Таква врста израза и односа према делу које ствара Пина управо се може уочити и у стваралаштву Фриде Кало која није улепшавала и украшавала своје слике, већ је приказивала сопствену стварност онаквом каква она заиста јесте. Ту проналазим везу између ове две велике уметнице и циљ ми је да прикажем да метод једне може да се допуни методом друге. Тиме желим да кажем да би приказивање стварности слика Фриде Кало било испричано језиком тела, физичким језиком, са акцентом на приказивање сурове стварности. Физичко уобличавање глумачког израза не намеравам да лишим вербализације, нити да умањим њен значај.

Оно што бих приказала у раду, а што се односи на физичку експресију, јесу једноставни покрети различитих интензитета и велики број варијација истог покрета који заправо јесу специфична динамика игре Пине Бауш која за живота:

„није формирала властиту играчку технику која би се учила у школама, непобитна чињеница да оно на чему је инсистирала, а то је стваралаштво игре путем комуникације групе и путем вођене контакт импровизације кроз природна кретања и свакодневне гестове – данас је постала најчешћа метода и плесна стратегија многих светских кореографа и савремених играчких компанија.“ (Обрадовић-Љубинковић 2016: 91).

## 2. ПОЕТИЧКИ И ТЕОРЕТСКИ ОКВИР

### 2.1. ПОЈАМ ЕКСПРЕСИОНИЗМА

Реч експресионизам потиче од латинске речи *expressio* која значи израз, начин изражавања. Сматра се да је у Немачкој и Аустрији као књижевни правац настао у периоду између 1910. и 1924. године. Експресионизам је као епоха продро у више праваца уметности као што су сликарство, вајарство, филм, позориште, књижевност...

Оно што је карактеристично за експресионистичку драму јесте њен циљ, начин и предмет приказивања. У њој је акценат на отпору према свакодневици и миметичком позоришту, инсистирање на приказивању унутрашњег живота, тежња ка синтези са осталим уметностима, онеобичавање појава, коришћење симбола у приказивању тематике, критички однос према свету око себе, приказивање експресије унутрашњег живота у јаким сликама...

Јосип Кулунџић<sup>3</sup> је за експресионистичку драму говорио да има уместо карактера симболе и да је симбол име и слика свих природних феномена у које је постављен један одређен човеков осећај који је изнет из душе. (Кулунџић, 1922) За радњу експресионистичке драме је говорио да се она одиграва у ономе ко ту драму може да проживи: у гледаоцу се боре симболи. (Кулунџић, 1922) Он је извршио класификацију симболике у три групе, а то су: симболика речи (повезивање речи са епитетом), симболика акције (симболика сцене где се једна радња може заменити другом као и замена једног садржаја другим са претпоставком да се могу узајамно тумачити) и симболика лица и ствари (најбитнија у стварању уметничког дела јер ту лица постају средства за изражавање одређеног принципа тј. симболи неке идеје). Кулунџић такође сматра да је уметникова величина у толико већа у колико он уме и може да на прави начин постави један симбол.

Свака боја у сликарству носи одређен симбол који се може повезати са неким одређеним осећањем, с тога се може закључити да би читава палета боја могла дати низ

---

<sup>3</sup> Јосип Кулунџић (1899-1970), један од наших најобразованијих позоришних редитеља. Био је и један од најсвестранијих позоришних уметника код нас, једнако успешан и као драмски писац, и као редитељ драмски и оперски, као теоретичар и као педагог глуме и режије.

осећаја и осликати душу што је заправо циљ експресионизма. Доминантно светло на позорници може да представља *лајтмотив* (*light motive*).

Кулунџић је поставио генезу нове експресионистичке драме на следећи начин:

„У почетку постоји идеја; она се налази у одређеним односима према људима и стварима; из тих односа настаје радња. Идеја диктира ритам радње. Идеја која је добила органе тела зове се симбол: нова је драма одношај симбола према животу; послије одношај симбола међусобно.“  
(Милин 2008: 30-31)

У експресионизму су идеје смештене у симболима и оне се изражавају речима, звуком, бојом, покретом, физичком радњом,...

Експресионизам као правац његови постулати и третирање симбола је битан за овај рад јер сваки симбол употребљен у раду везан је за одређену идеју и осликава осећаје. Овај рад тежи спајању више врста уметности где се примат даје синтетизовању сликарства и драмске уметности. Тема и експресија унутрашњег живота лика у овом раду инспирисани су биографским сликама Фриде Кало преведеним у сценски језик богат симболима.

## 2.2. КОРЕОДРАМА

Кореодрама је позоришни жанр у којем се извођачи користе више невербалним (појачана експресија лица и тела) него вербалним језиком. Кореодрама користи свакодневне гестове и покрете које преводи у симболичне и на тај начин им даје одређено значење. Она се још дефинише и као играна драма, физички театар, плесно позориште.

Кореодрама се као и драма развила из ритуала у којем су се извођачи користили свакодневним гестама. Кроз векове и епохе кореодрама је трпела одређене модификације, да би данас ослобођена свега могла да стоји самостално као посебни жанр. Оснивачем коредораме сматра се Салваторе Вигано (Salvatore Vigano), италијански кореограф који је радио и живео у 19. веку. Наиме 1838. година се узима као година када се за кореодраму писало да дефинише извесну форму игране, односно плесне драме. Тај термин је први пут употребио Карло Риторни (Carlo Ritorni). Тада се кореодрамом сматрао и посебан жанр познатији као *балет акције* (*balet d'action*) или балет-пантомима.

Кад говорим о коредорама не бих да запоставим италијанску *Комедију дел арте* (*Commedia dell' arte*). Многе од одлика Комедије дел арте коредрама позајмљује и током времена их присваја, развија и модификује, осавремењује.

Током свог развоја коредрама прелази дуг пут од пантомиме, балета акције, преко романтичарских високо естетизованих балета до самосталног коредрамског облика који је ослобођен класичних играних форми, прецизних, задатих покрета, класичних позиција, става,... Сада се коредрамски покрети ослањају на унутрашње осећаје, унутрашњу експресију извођача те коредрама свој пут до гледаоца плете телом оплемењена симболима, метафорама,...

Представник модерне коредраме била је немачка кореоредитељка Пина Бауш заједно са својим следбеницима, ученицима. Она је успела да сједини кореографију са режијом и створи посебну врсту тоталног театра који у себе укључује: глуму, музику, покрет.

### 2.3. ПОЕТИКА ПИНЕ БАУШ

Пина Бауш била је револуционарка позоришта покрета. Данас се најчешће за њено име везује термин играчко позориште, физички, театар, коредрамско позориште.

Пина Бауш јесте једна од најзначајнијих представница немачке и светске позоришне културе и авангардне плесне сцене. У једном интервјуу из 2000. године датом за *Сиднеј Морнинг* (*Sydney Morning Herald*), на питање како се осећала када је први пут отишла на час балета, Пина Бауш је одговорила: „Волим да играм јер се плашим да говорим. Када се крећем могу да осећам.“

У свом раду се супротстављала традиционалном концепту позоришне игре и тежила је стварању сопствене коредрамске поетике. Бежећи од клишеа, научене академске класичне и модерне играчке технике Пина је истраживала свакодневне покрете који су били производ унутрашњих осећања и стања бића која је на сцени убрзавала, понављала, интензивирала тежећи ка томе да покрет који носи у себи слободу, снагу, непосредност и искреност, постане прочишћен и да у себи носи искрену поруку. Репетитивност покрета на којем је Пина инсистирала произилази из потребе за

коришћењем ритуалних елемената у својим делима. Пина у својим кореодрамама покретом није желела да никога опонаша нити имитира, сваки покрет који је знала није желела да искористи и зато је користила покрете који нису виђени, научени, задати већ долазе из душе. Њени покрети су попут шифри и кодова у којима се крију речи, реченице, дијалози, монолози.

Оно што одликује стваралаштво Пине Бауш јесу: једноставни покрети различитих интензитета, велики број варијација истог покрета, развој игре од спорог кретања ка брзом, или паралелна кретања у контрапункту, тј. док се једна особа на сцени помера успорено друга то чини у различитом темпу, у брзини. Она је створила сопствени стил и систем рада који се налазио на линији између немачке играчке традиције и америчког модернизма.

Пина је физички била изузетно надарена и стога је 1954. године као четрнаестогодишњакиња, уписала балетску школу у Есену, *Folkwangschule*. Школа је била под руководством тадашњег најутицајнијег немачког кореографа, чувеног Курта Јоса (Kurt Jooss, 1901-1979). Свакако да је он, као један од немачких оснивача слободног покрета и заступник идеје споја музике, драме и покрета, извршио пресудан утицај у њеном уметничком стасавању. У Јосовој школи сви уметници су студирали заједно, те је у комуникацији и сарадњи са студентима дизајна, скулптуре, сликарства, музике, глуме, фотографије и других уметничких вештина, Пина стицала комбиновано и комплексно уметничко образовање. Након стицања дипломе, 1958. године, као немачка стипендисткиња, одлази у Америку на даље школовање. Уписује престижну *Џулијард (Julliard)* уметничку школу у Њујорку и прима утицаје од врхунских уметника и професора. Потом, добија ангажман у *Новом америчком балету (New American Ballet)* у Метрополитен опери (*Metropolitan Opera*) у Њујорку. 1969. године поред ангажмана солисткиње и кореографкиње трупе постаје и уметничка директорка *Фолкванг (Folkwang)* играчког ансамбла, а 1973. прихвата животно значајну понуду, преузима вођство у играчком ансамблу у Оперу у Вуперталу. Утемељује властиту играчку компанију *Танцтеатар Вупертал (Tanztheater Wuppertal)* са којом је остварила око тридесет представа.

Почетак рада у Вуперталу за Пину Бауш није био нимало једноставан. Јављали су се отпори. Публика није одмах прихватила и разумела њену плесну естетику и специфичан

кореографски језик, а играчи су имали осећај да им се напрасно одузима игра. Но, без обзира на почетне негативне реакције сарадника, публике и критике, Пина Бауш је радила по личном нахођењу, убеђењу и доживљају тога шта игра јесте. Није одустајала.

У раду са својим сарадницима Пина је себи и њима допуштала велику креативну слободу како би добила велики број несвесних чистих и садржајем преплетених асоцијативних покрета. На тај начин су чланови њене трупе активно из себе улазили у импровизовану игру и креирали прве покрете из личних доживљаја и властитог искуства, а потом су сви заједно тражили варијације покрета и испитивали и анализирали разне могућности.

Пина је била познавалац Ли Стразберг (Israel Lee Strassberg) глумачке методе која јој је била значајна када је реч о емоционалном памћењу на које се ослањала у свом раду и који је користила у првој фази рада, фази-импровизације. Овај метод је својевремено утемељио Станиславски.

За разлику од драмског театра где глумци оживљавају написан текст и спроводе редитељске идеје у дело Пина на пробама импровизованом игром, нудећи својим играчима прегршт асоцијација, извлачећи из њих на тај начин природан, свакодневни покрет избегавајући сваки облик тривијалности и банализације, ствара ситуацију коју касније обликује. Пина се није заустављала на примарним покретима насталим из асоцијација већ их је из дана у дан истраживала све дубље и продубљивала асоцијације. Играчима је постављала разна питања на пробама трагајући за личном истином и истинитошћу геста, а онда је давала задатке својим играчима да потиснуте емоције, осећања, проблеме и друге садржаје интерпретирају телом, игром, покретом. Занимала су је људска осећања и одговори на њих. Примарно питање које је постављала трагајући за одговором на њега у свим својим делима јесте шта нас покреће. Пина се у свом раду користила методом анализе стварности како би могла да уобличи своје кореодрамско дело сачињено од свакодневних кретњи и гестова.

У својим кореодрамама Пина је сценографију третирала као својеврсни субјект игре. Њена сценографска решења и декори указивали су на то да је човек део природе па би се тако на сцени налазиле наслаге тресета или старог лишћа, велике баре, трава, жбуње,

пешчана дина, вода и сл. У кореодрами *Кафе Милер (Café Müller)* округли столови и столице спречавају играче да остваре заједничку, групну игру, јер предмети у простору намећу начин кретања, путање и дистанцирање, наглашавајући метафоричко значење целе кореографије. Простор кафеа испуњавају људи који нису у стању да остваре суштинску комуникацију, нити икакво заједништво. На сцени се сукобљавају мушкарац и жена чији покрети и гесте наглашавају сложеност односа полова.

Осим тога, њена дела су, уз изражено експресивну кореографију, умела да буду својеврсна мешавина говора, циркуских трикова, песме, гимнастике, визуелно бриљантних слика. У њеним кореодрамама изражен је ефекат зачудности који је примарни ефекат епског театра чији је творац Бертолт Брехт (Bertolt Brecht).

#### 2.4.1 ДИМИТРИС ПАПАЈОАНУ

Димитрис Папајоану рођен је 1964. године у Атини. Студирао је сликарство у класи познатог грчког сликара Јаниса Сарауциса (Yannis Tsarouchis), а потом је уписао Академију лепих уметности.

Своју каријеру започео је као сликар, илустратор и творац стрипова. Своје радове излагао је на изложбама, правио је илустрације за многе часописе. Од 1986-1992 био је дизајнер и коуредник фанзина *Контростол со Хауса (Κοντροστόλ στο Χάος)* који је у то време био један од ретких у Грчкој са геј конотацијама. У многоме је допринео развоју геј часописа *То Краксимо (Το Κράξιμο)* у периоду од 1981-1994. Објавио је преко четрдесет стрипова.

Још током студија ликовних уметности Димитрис је почео да се интересује за плес, перформанс и тада почиње да истражује на пољу плеса, кореографије и физичког театра. У неким грчким представама био је извођач, кореограф, редитељ, сценограф, шминкер и дизајнер светла.

1986. године одлази у Њујорк где похађа часове буто плеса. Тамо се упознаје и са техником Ерика Хокинса (Erick Hawkins). Исте године је био кореограф и извођач у опери *Калуђер и целатова ћерка (The Monk and the Hangman's Daughter)* која је премијерно изведена у Балтимору у режији Елен Стрјуарт (Ellen Stewart).

1986. године, по повратку из Америке формирао је плесни театар *Едафос* (Ομάδα Εδάφους), *έδαφος* на грчком значи земља, у ком је успешно изводио своје ауторске сценске продукције које су се ослањале на плесне експерименте, експерименте из домена физичког театра и перформанса. Театар је престао да постоји 2002. године, а за то време Димитрис је успео да оствари седамнаест пројеката. Захваљујући бројним успесима које је театар постигао на Бијеналима за младе Димитриса и његову компанију држава почиње да финансира.

1989. године одлази у Немачку да би асистирао Роберту Вилсону у Хамбургу.

Са плесном представом *Медеја* (*ΜΗΔΕΙΑ*, Δημήτρης Παλαϊωάννου, 1993) која се базира на миту о Медеји, Димитрис и компанија постижу велики успех. Представа је изедена 52 пута на бројним фестивалима, широм Европе и Америке, у периоду 1993-2000. године. 1994. године Медеја осваја награду за најбољу кореографију на Националном фестивалу игре у Грчкој. Овом представом Папајоану са својом компанијом прелази са алтернативне сцене на главну плесну сцену у Грчкој.

Као кореограф Димитрис је сарађивао са Грчким Народним позориштем, са *Народним позориштем Северне Грчке*, Атинским фестивалом.

2004. године постављен је за уметничког директора церемоније отварања и затварања Олимпијских игара у Грчкој која је била изванредни визуелно-сценски спектакл. То му је донело велики успех и награду *Златни крст ордена части*, која се добија за уметничко достигнуће које му је доделио председник Хеленске републике.

Његово дело из 2006. године *2* (2, Δημήτρης Παλαϊωάννου, 2006), у коме учествују 22 мушка плесача, привукло је велику пажњу у грчкој штампи због отвореног позивања на хомосексуалност. Представа је била инспирисана радовима Жана Женеа (Jean Genet), Рене Магрита (René Magritte), Боба Вилсона и Димитрисовим искуством као припадника геј популације у Грчкој.

2011. Димитрис је направио чист експеримент (перформанс) под називом *Унутар* (*ΜΕΣΑ*, Δημήτρης Παλαϊωάννου, 2011) у соби Театра Палас (Θέατρο Παλλάς) у Атини са циљем да обрише границе између приватног и јавног. Наиме двадесет вечери у трајању од



шест сати тридесеторо извођача је понављало безброј пута на различите начине једноставне покрете које је Папајоану називао „основним покретима при повратку у гнездо“, који су били слике онога што сви радимо на крају дана или током паузе. Представа није имала ни средину, ни почетак ни крај, а гледаоци су могли да дођу и гледају кад год желе, да излазе и да се враћају. Овај пројекат имао је за циљ да наведе гледаоце на то да позориште третира као једну врсту изложбеног простора, сам рад као експонат, а радњу која се одиграва као део пејзажа. Концепт се ослањао на визуелну медитацију којој су гледаоци требали да се препусте, а извођачи су урањали у медитацију репетицијом покрета током шест сати трајања експеримента.

*Мртва природа (Still Life, Δημήτρης Παπαϊωάννου, 2014)* је Димитрисово дело које је изведено 2014. године у Атини у Културном центру Оназис (Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών). Инспирацију за ово дело Димитрис је пронашао у миту о Сизифу, људској жудњи за смислом, апсурду, делу Алберта Камија (Albert Camus), тражећи смисао рада. У овом раду потенцирао је једноставност у визуелном смислу (покрети које су изводили извођачи су изгледали једноставно, али су заправо били јако тешки за саме извођаче, захтевали су јаку физичку спремност, координацију, познавање тела, добар баланс, јаку концентрацију, стрпљивост и издржљивост), употребу разних материјала и тишину. Овај његов рад је посвећен раду и суочавању са физичком материјом која се поставља као препрека са којом се човек носи током живота и коју учи да превазиђе.

2015. године био је аутор церемоније отварања Европских игара у Бакуу које су први пут тада организоване. Гледаоцима у дворани и широм света приредио је прави спектакл поигравајући се са, до тада на тај начин никада искоришћеним, режираним и незамисливим визуелним ефектима.

Папајоану је до сада створио разноврсних 25 дела која се крећу у спектру од масовних спектакала у којима учествује на хиљаде извођача до интимних комада. Сви комади извођени су на специфичним местима: великим олимпијским стадионима, Епидауруса, позоришним дворанама, салама, собама,...

2018. године постаје први уметник након дугог низа година од смрти Пине Бауш, који је створио ауторско дело у плесном театру Пине Бауш у Вуперталу.

## 2.4.2 ПОЕТИКА ДИМИТРИСА ПАПАЈОАНУА

Папајоану је уметник који наглашава у својим радовима истраживање личне, еротске везе са животом и који често поставља филозофска питања. Он сматра да љубав има велику моћ и кроз љубав схвата и спознаје живот, а његов сексуални живот представља звезду водиљу у погледу његове креативности. Сам Папајоану сматра да се хомосексуалци исказују кроз уметност, говоре о себи, свом погледу на свет и да им то помаже у ослобађању и обликовању идеја. Теме које у својим делима обрађује јесу: свест о кварљивости материје (често човека као материје), дегенерација свега током времена, амбивалентан прекид односа између два или више бића, благослов или изазов у погледу смрти, узајамна повезаност материјалног и духовног, ероса и танатоса, проблеми у љубави, реалност и упорност,...

Свако његово дело на визуелном плану и са кореографске стране посматрано представља сценско чудо. Употреба телесних знакова који су редитељски обликовани и постављени на право место представљају једну врсту нарације коју стрпљиво и детаљно треба рашчитавати. У својим делима он врши разне експерименте ослањајући се на то шта, како и колико телом може да се исприча и показује да тело подједнако као и говор или говорна представа, можда чак и јаче може да исприча причу, опише појаву, стање,... Оно што карактерише његов опус јесу експресивни мотиви и форме.

Папајоану воли да у своја дела убаци измишљене ликове и суочи их са постојећим из драме па тако нпр. пса, као лик, убацује у своју *Медеју* како би он утеловио мрачне Медејине нагоне и заштитио је, а у исто време нагласио долазак трагичног. Приказивао је старогрчка божанства, скулптуре, храмове, хибридна створења, хермафродите,...

Покрети који су карактеристични за рукопис Папајоануа јесу спори, ритуалног карактера, са наглашеном симболиком. У делу *Тренутак тишине* (ΕΝΟΣ ΛΕΠΤΟΥ ΣΙΓΗ, Δημήτρης Παλαϊωάννου, 1995) главни елемент је био страх па су из тога произлазили покрети који су спори, ритуални, еротски. Задатак музике био је да тематизује тамну страну еротске љубави између два мушкарца и да нагласи усмањеност као примарни мотив. Митски (библијске мердевине, девица Марија са Христом,...) и религиозни симболи које је користио помогли су му да експериментира на пољу визуелизације и да постави

питања о природи и значењу љубави, мајчине љубави, еротичности,... али исто тако постојала је опасност да шаљу погрешну поруку која се односи на светогрђе. Ову представу је посветио свом блиском пријатељу који је умро од сиде.

У свом кореографско-плесачком методу Папајоану често третира тело као материју која се мора обликовати. Он на људско тело гледа као на нешто што би се могло раставити и поново саставити. Људско тело се као материја у његовим радовима обликује између сила бруталности, љубави, емоција, постојања, светла и таме, усамљености, проблема, жеље за духовношћу, значењем, повезаношћу...

## 2.5. К.С. СТАНИСЛАВСКИ

### 2.5.1. СТАНИСЛАВСКИ - СИСТЕМ И БЕСЕДЕ

Станиславски - глумац, редитељ и педагог један је од навећих позоришних ствараоца који је допринео темељном и систематичном проучавању уметности глуме. Његово име везује се за велики успех руске драмске уметности на прекретници два века. Заједно са Немировичем Данченком (Владимир Иванович Немирович-Данченко) основао је *Московски Художествени театар (Московский Художественный театр, МХАТ)* који је последњих година деветнаестог и првих година двадесетог века афирмисао два велика писца Чехова (Антон Павлович Чехов) и Горког (Максим Горький). Рад Станиславског и Данченка врло брзо је постао популаран и ван граница Русије па је тако енглески редитељ Едвард Гордон Крег (Edward Henry Gordon Craig) био одушевљен њиховим радом као и амерички уметници и позоришни ствараоци који су говорили да *Систем (Работа актера над собой, Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика, Константин Сергеевич Станиславский, 1936)* Станиславског има *интернационалну вредност*.

Постоје разне заблуде везане за Станиславског. Та фасцинација за њим била је и пре Првог светског рата. После револуције, неко време двадесетих година када је владала руска авангарда предвођена писцима, сликарима: Сергеј Јесењин (Сергей Александрович Есенин), Всеволод Мејерхолд (Всеволод Эмильевич Мейерхолд)... Првих година признавана је величина Станиславског у Совјетском Савезу али је та авангардна уметничка гарда сматрала да је он наслеђе грађанског позоришта, да је превазиђен. Кад је

Мејерхољд био у Влади комесар за позоришта, имао је предлог да се затвори *МХАТ* и класичан балет, јер је све то наслеђе буржоаског система, али министар културе то није подржао. Станиславски је био под сумњом авангардиста, наслеђа грађанске уметности. Када је почетком 30-их Јосиф Стаљин (Иосиф Виссарионович Джугашвили Сталин) зацементирао власт и култ личности и када се званична естетика у великој мери променила, када је главни задатак био социјалистички реализам, онда су постепено ти авангардисти бивали запостављани, нису добијали задатке, да би касније неки завршавали у затвору, били убијани, а онда је нагло учење Станиславског стављено у први план, искључиво везано за реализам. Тридесете године представљају процват Станиславског.

*Систем* Станиславског је објављен крајем двадесетих година, прво у Америци, а потом и у Русији. Произашао је из праксе и уметничког рада Станиславског. *Систем*, за који је Станиславски говорио да садржи систематизацију туђег и његовог провереног, личног искуства, је прошао три велике фазе.

У годинама настајања противници су покушавали да га деградирају, али боље од свих и свега браниле су га представе Чехова. За период након Првог светског рата везује се друга фаза развоја Система, а то је период када је европским сценама доминирало реалистичко позориште и тада се у Америци формира сличан покрет и у драмској књижевности и у позоришту.

Трећа фаза везује се за појаву супротних ставова међу његовим васпитаницима, неки од њих су Мејерхољд и Вахтангов (Евгѐний Бограти́нович Вахтангов) који су желели да поведу руско позориште новим правцем где гледалац долази у позориште да гледа глумце и притом не заборави да је у позоришту. Међутим његов основни естетски принцип делио га је од њих, а то је тежња ка томе да се створи илузија у позоришту и да се гледалац доведе до стадијума када гледајући представу заборавља да је у позоришту.

Постоји још једна књига у којој је Станиславски отишао много даље када је реч о концентрацији, а зове се *Беседе* (*Беседы К. С. Станиславского*, Константин Сергѐевич Станиславский, 1947). Она је настала тако што је, после Октобарске револуције (то је био период када је *МХАТ* запао у кризу), тадашња комесарка у Влади за позоришта у Министарству културе позвала Станиславског да организује једно усавршавање, семинар

за младе оперске певаче *Большој театра (Большой театр)*. У ту сврху Станиславски добија бившу аристократску вилу са салом која личи на позориште. Он је са њима прво радио сцене, па чинове, да би двадесетих година двадесетог века успео да направи читаве опере. Станиславком је рад са оперским певачима добро дошао јер је био опероман.

Из овог оперског система 1920. године настао је *Оперски студио Станиславски и Немирович Данченко*. То је било друго оперско позориште у Москви после Большој театра. При *МХАТ*-у Станиславски је имао *студија I, II, III, IV* која је поверавао младим глумцима за експерименте (Мејерхољду, Вахтангову...). Из тих студија касније су настала позоришта. У почетку радећи са младим певачима, које је звао глумцима, радио је поједине сцене из опера Чајковског (Петр Ильич Чайковский), па чинове, а после годину, две и читаве представе. Станиславски се трудио да помогне оперским певачима да, прво нађу токове радње и усагласе је са музичком структуром (да се све чита из музике), а друго да унутрашње токове и токове радње као и мизансцен ускладе са музиком (нова музичка тема захтева појаву нове радње коју прате *крешендо (crescendo)*, дизање напетости, и *декрешендо (decrescendo)*, спуштање напетости). Цео период двадесетих година Станиславски је посветио опери.

Књига *Беседе* настала је тако што је његова асистенткиња бележила његова предавања о примени његовог *Система* на оперу која је држао младим певачима.

*Систем* је налик роману (разне јединице програма стављане су у фиктивну ситуацију позоришну или драмску па из тога свака епизода донесе нешто ново и на крају дође поука). Тако је цео *Систем* смештен у замишљени курс глуме. У свакој причи из курса се обрађује један од елемената. За разлику од тога књига *Беседе* је научнија, није драматизована.

У *Беседама* је Станиславски у експлицирању феномена концентрације отишао даље него у *Систему*, и даље него што се код нас препознаје у настави на основним студијама. Он упоређује ток концентрације, усмерење концентрације и интензитет концентрације. Станиславски је направио читаву класификацију концентрације и он каже да је глума на сцени или на платну смењивање кругова концентрације:

1. Најмањи круг пажње: када је глумац концентрисан на себе, на свој унутрашњи ток, на неки унутрашњи проблем.
2. Мали круг пажње: може бити када је глумац концентрисан на партнера, на неки објекат.
3. Средњи круг пажње: односи се на цео простор у коме се догађа.
4. Најшири круг пажње: где је круг пажње усмерен негде... на пучину, пустињу... негде далеко... или чак на неку недостижну чежњу, божанство...

Он ток концентрације упоређује графички са *Морзевом азбуком* - цртицама и тачкицама (које представљају рез) или са птицом која се спрема да полети и која на крају успе да полети. За свако такво усмерење концентрације потребна је припрема, делић секунде у којој се одлучује да ће се урадити нешто. Такво смењивање усмерења концентрације, завршетка, и из тога усмерење на нови ток концентрације чини структуру драмске ситуације. На сцени је то разложено и наглашено, а у животу потпуно нормално и природно. Та врста смењивања интензитета концентрације и минималног предаха ствара вибрацију и животност догађања, с друге стране на тај начин ствара се хијерархија шта је том лику који ради више важно, а шта мање и оно што је њему више важно биће важно и гледаоцу.

## 2.5.2. ПОЕТИКА СТАНИСЛАВСКОГ

За Станиславског позориште је било храм, култно место, скоро религијско, светилиште, као и за касније авангардисте. Систем тренинга, систем вежби. Станиславски је имао радионичарски приступ раду. Такав приступ касније су имали Гротовски и Барба (Eugenio Barba). Он је наводио глумца да техникама емоционалног сећања и имагинације покрене лично искуство како би могао да проживи емоције ликова које игра, али се исто тако и бојао да личне емоције не збуне глумца који би у том тренутку могао да почне да „игра себе”. Станиславски је тврдио да у раду на улози глумац увек мора да крене од себе и да не дозволи себи да одстрани сопствену личност јер би код глумца могло да нестане преживљавање које би могло да прерасте у најобичније изигравање. Станиславски је тврдио да је разлика између доброг и „рђавог” глумца само једна, и она се скрива у томе да

ли и колико глумац уме да се удаљи од себе дајући лику сопствена осећања и све органске елементе своје душе.

Код Станиславског код процеса стварања лика, тражења токова, разумевања токова и радње, пут је усмерен од глумца, од себе ка лику, постепени процес, с тим да унутрашња анализа и унутрашњи токови имају циљ да, ако су изабрани паметно, талентовано, произведу спољашње елементе лика на крају. То је нешто потпуно супротно Мејерхољду где је полазак од лика ка себи, од неких спољних елемента, од ритма. У оба случаја увек је оптимални циљ да се дође до органике. Догађа се понекад да се тим путем не стигне до циља што доводи до редуковане експресије и израза током извођења.

Најважније за облик глуме који промовише Станиславски јесте унутрашњи живот лика, проналажење токова унутрашњег живота (мисли, осећања, потребе, интуиције,...) које глумац проживљава са вером да ће ако се нађу токови произаћи спољашњи израз. Глума проживљавања Станиславског настаје када глумац проживљава токове који имају развоје, кулминације, падове. Са претходним припремним, студиозним радом на свему томе циљ је да се конструишу у осећању и у свести глумца могући токови мишљења, емоције, подсвести лика у одређеним ситуацијама, развој радње, догађања. Да се ти пронађени токови истраже у више праваца па да се направи селекција и онда да се реконструишу приликом каснијих извођења. На крају се токови лика спајају са токовима глумца што Руси називају ОРГАНИКОМ.

Систем тренинга није утицао на то да Станиславски запостави техничку базу. Његова друга књига *Рад глумца на себи II (Работа актера над собой II*, Константин Сергеевич Станиславский, 1938) има детаљно обележене елементе везане за дикцију, покрет, ритам... који су служили да се дође до подводне линије интуиције и осећања путем тренинга где се глумчево тело и глас ослобађају, али не само они него и неко унутрашње ослобађање од спољних утицаја, животних проблема које је пре тога имао, нека врста улажења у мистерију. Тај систем вежби био је присутан и код каснијих авангардиста Гротовског и Барбе. С једне стране постоји занатска, техничка основа, али има и ирационалну, метафизичку основу.

Учење Станиславског лишено је материјалистичког и апсолутно је идеалистичко. Често се у његовом Систему помињу речи интуиција, подсвест, вера. Пут ка метафизичком, дубљем доживљају и глумца и гледаоца.

### 2.5.3. МЕТОДА ФИЗИЧКИХ РАДЊИ И АКТИВНЕ АНАЛИЗЕ

Станиславски се последњих десет година рада окренуо методи физичких радњи која је дијаметрална методи емоционалног памћења која је била окосница *Система*. Ова метода сматра се врхунцем његовог система рада. Заправо, сматра се да је до преокрета дошло 1915. године када је играјући Салијерија у Пушкиновој драми *Моцарт и Салијери* (*Моцарт и Салјери*, Алексáндр Сергеевич Пушкин, 1830) Станиславски наишао на кочницу током припреме улоге и самог извођења. Станиславски је имао потешкоћа у стварању датих околности и тешко је савладавао стих.

Због проблема са здрављем од 1935. године Станиславски смањује интензитет рада на представама и појачава своју педагошку активност. У свом стану, заједно са групом глумаца поставља пред себе велики изазов и почиње да примењује метод физичких радњи проналазећи нову технику рада на тексту коју назива активном анализом. Станиславски у свом новом методу креће од импровизације, а не од разговора за столом. Идеја му је била да комад третира као музичку партитуру која садржи радње у којој ноте упућују глумца на глумачку игру.

Овакав начин рада упућује глумца и усмерава његову пажњу на његово тело. Физичке радње су сада јакó прецизне и оправдавају контекст сцена и комада, а као њихов производ долазе емоције и осећања. Сада физичке радње постају основни покретачи емоционалног процеса и главно средство глумачке изражајности за разлику од метода емотивног сећања где се долазило до емоције на основу прецизне мисли о околностима и ситуацији коју глумац покушава да представи. Фокус је сада на питању како нешто глумац ради, а не на питању шта он то ради.

Глумци би прво улазили у сцену методом импровизације. Следећи корак био је проналажење радње. У тренуцима када је требало да се направи одређена измена глумци нису утицали директно на емоцију, да буду више или мање тужни, већ су мењали саму радњу водећи рачуна о сензацији, осећањима... Наредни корак био је фиксирање радњи, а



потом понављање „партитуре” у коју су уносили лични печат до тренутка док навика и понављање не постану суптилни.

Резултат овакве методе било је много лакше и брже достизање уобразиље, креативности, подстицање имагинативности од смештања глумца у одређене дате околности и приморавање на константно психолошко уживљавање које ако је вишесатно може да делује јако исцрпљујуће.

Физичке радње код Станиславског садрже свакодневне, реалистичне радње, оне су саставни део људског понашања и у функцији су унутрашњег психолошког доживљаја глумца.

Из метода физичких радњи настао је и метод активне анализе текста. Како Тина Перић пише у свом докторском раду Марија Кнебел (Марија Ђосиповна (Иосифовна) Кнебел) је дала назив овој техници како би нагласила разлику између Совјестког, бихевиоралног и материјалистичког тумачења последњих експеримената Станиславског. За њу је активна анализа метод којим се драмски текст истражује кроз импровизацију искуствено, а не ментално.

Процес рада је текао тако што би се на једној проби драмски текст читао и глумцима би било забрањено да уче текст, а сутрадан се већ улазило у пробу на којој се утврђивала основна линија физичких радњи која се испробавала. Следећи корак био је дискутовање и анализа постигнутог резултата, потом поновно ишчитавање текста са циљем да се глумци приближе структури комада. Станиславски је у процесу усмеравао глумце на прави пут и тек када би проценио да су глумци у потпуности доживели комад и ликове пуштао их је да усвоје и речи аутора. Циљ му је био да наведе глумце да сами пронађу пут до речи које су заправо израз њиховог осећања, а не нечије, беживотне. Лик више није био нешто страно и далеко, што треба креирати него је сада глумчево сопство радило за лик који је настао из његових радњи изведених у пуној свести и присуству (Перић, 2015).

## 2.6. МЕТОД ЛИ СТРАЗБЕРГА

Ли Стразберг рођен је 1901. године у Пољској. Као мали са породицом напушта Пољску и настањује се у Њујорку. Захваљујући свом зету који је учествовао у организовању великих приредби поводом дана Јевреја на којима је учествовало много Јевреја долази у контакт са аматерским позориштем где добија прве улоге захваљујући свом пореклу и познавању јидиша. Често је говорио да се првих представа у којима је играо није сећао, али зато је редовно посећивао представе на Бродвеју у којима су играли велики глумци попут Елеоноре Дузе (Eleonora Giulia Amalia Duse), Лорете Тејлор (Laurette Taylor), Чарлија Чаплина (Charles Spencer Chaplin),...и њих се радо сећао. Главни проблем који је уочио код великих глумаца била је инспирација па је постављао питање да ли глумац заиста осећа емоције које представља или их само представља без икаквог унутрашњег покрића.

Глума, као занат којим би се бавио, га није интересовала, али зато је имао јаку жељу да постане учитељ глуме. Проналази часописе и књиге из сфере позоришта које су га јако занимале, посебно му је био занимљив рад Адолфа Апије (Adolphe Appia), Макса Рајнхарта (Max Reinhardt), Дени Дидроа (Denis Diderot), Гордона Крега. Тврдио је да га је Крег инспирисао да свој живот посвети позоришту.

Долазак *МХАТ-а* у Америку посебно је Стразбергу привукао пажњу. Био је фасциниран игром руских глумаца и чињеницом да је њихова глума била незапамћено реална и уверљива.

Ричард Болеславски (Richard Boleslawski) и Марија Успењска (Мария Успенская) били су глумци *МХАТ-а* који су у Америци основали глумачку школу познатију као *Позоришна лабораторија* у коју се након положеног пријемног испита Стразберг уписао. Глуму је студирао само један семестар, а потом се вратио студијама режије.

1931. године заједно са Харолдом Клерманом (Harold Klerman) и Черил Крафорд (Cheryl Crawford) оснива *Темп Групе* (*Group Theater*) са циљем да се наставе на учење Станиславског. Стразберг је реформулисао магично „кад би” (значајан поступак Станиславског у истраживању глумачког метода и креирању улоге) тако што је тражио од

глумца не само да створи резултат већ и да током креације укључи мотивацију дајући резултату који настаје лични печат чинећи га реалним и својим.

Инсистирао је и на прилагођењу које је подразумевало да глумац мора да пронађе осећања која су заправо производ његовог личног искуства. Глумац је имао задатак да та осећања прилагоди својој улози у комаду. Овај принцип касније су користили велики редитељи и кореографи попут Пине Бауш и многих других у свом стваралачком процесу. Стразбергу је био циљ, када је реч о прилагођењу, да помогне глумцу у процесу стварања емоционалне реакције коју текст задаје лику. На тај начин Стразберг је створио мост који глумац користи на путу од стварања до изражавања.

Она средства која помажу глумцима да дођу до маште, емоције и инспирације према мишљењу Стразберга јесу *концентрација* и *афективна меморија*. Афективна меморија се састоји из чулне меморије (то је она меморија која се ослања на памћење физичких сензација, а њен циљ је да нам покаже и да нас подсети на који начин можемо да дођемо до сензације) и емоционалне меморије која се односи на памћење доживљаја. Појам аналитичке меморије Стразберг користи у циљу тренирања глумачке маште која се односи на радњу која је суштински елемент позоришта. Радња са собом увек носи одређену вредност и одређено значење које речи не морају да сугеришу. Сценске радње јесу физичке, менталне и емоционалне.

Основни елементи које је Стразберг у свом раду користио потицали су из метода Станиславског. Елементи које у свом раду Стразберг користи јесу: опуштање, концентрација, рад са предметима, чулно осећање, емотивно памћење, импровизација, тренинг тела и гласа.

Стразберг импровизацији даје јако важну улогу у процесу стварања улоге са намером да се развије спонтаност, да би глумац научио да слуша партнера и да реагује на њега искрено на сцени избегавајући механичко понављање радњи и текста. Импровизација би требало да глумца подстакне на континуиране мисли и реакције. Стразберг инсистира на томе да се током креирања улоге укључи лични живот глумца и да из њега црпи срж проблема водећи рачуна о томе где је граница продирања у лични живот. Његов циљ је да помогне глумцу да за своју игру „искористи, да контролише, обликује и примени све оно

што као личност поседује” (Стразберг 2004: 129). Глумац мора да стекне контролу када су у питању стваралачке способности зато што управо та контрола чини окосницу глумчеве креативности.

Релаксација је такође један од важних елемената у процесу стварања улоге којој Стразберг даје посебну пажњу. Оно што је важно за младог глумца, а и глумца са искуством јесте да мора да овлада својим телом и унутрашним бићем. Релаксација је пут ка томе, она мора да буде и ментална и физичка. Глумац релаксацијом мора да научи да својевољно управља својом телесном и менталном енергијом. Тело и глас јесу глумчев инструмент који мора да буде опуштен и у сваком тренутку релаксиран да би био уверљив јер у супротном кад се глумац користи спољним средствима, напреже мишиће, тело и глас његов израз постаје лажан и неуверљив. Слободан покрет јесте основни и почетни елемент који студент глуме мора да савлада. Заузимајући удобан положај глумац не сме да тежи ка томе да му само буде удобно већ треба да тежи ка томе да буде релаксиран. Оно што је битно за глумца јесте да научи како да посредством воље управља и контролише своје тело и опуштеност.

Релаксација је у тесној вези са концентрацијом, која мора да има свој објекат, помоћу које глумац учи како да се истренира да сваки пут испочетка створи или оживи неки предмет или групу предмета који се везују за одређени догађај који иницира одређену жељену емоцију.

Стразбергов метод који су наставили да негују многи његови следбеници заправо помаже глумцу да достигне степен истинитости који мора да одговара захтевима које одређени комад који се изводи поставља.

### 3.МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

У овом докторско уметничком раду метод истраживања упућује на то на који начин ће рад бити изведен и ослања се на методе које доводе до практичне изведбе. Методи које користим у раду јесу:

1. *Теоријски метод* ослања се на познате позоришне методе рада у уметничком и теоријском истраживању Станиславског, Стразберга и педагошко уметнички рад Пине Бауш и Димитриса Папајоануа као и истраживање на пољу експресионизма у Србији чији је зачетник био проф. Јосип Кулунџић.

Анализа, изучавање литературе и проучавање глумачких метода омогућује свеобухватнији и разноврснији приступ овом истраживачком раду. Унутрашњи живот лика, проналажење токова тог унутрашњег живота (мисли, осећања, потребе, интуиције,...) јесу саставни делови метода Станиславског који намеравам да у раду хомогенизујем са методом којим се Пина Бауш користила у покрету, у којем се откривају и препознају чистота, неспутаност, слобода, снага, нешто исконско. Оно што намеравам да прикажем у раду, а што се односи на физичку експресију, јесу једноставни покрети различитих интензитета и велики број варијација истог покрета који заправо јесу специфична динамика игре Пине Бауш.

У овом раду на основу проучавања метода скулптурисања тела Димитриса Папајоануа, до ког сам дошла служећи се видео материјалима у којима он објашњава свој начин рада, а који се ослања на метод поверења партнера на сцени и контакт импровизацију користити се неким од елемената у почетним фазама рада са глумцима.

2. *Компаративни метод* у докторском раду користим како бих дубље и детаљније истражила и упоредила вербални и невербални принцип у позоришту. Анализирање принципа *вербално-невербално* где физичко уобличавање глумачког израза не би било апсолутно лишено вербализације нити би тиме његов значај био умањен допринело би продуктивности уметничког истраживања.

3. *Емпиријски метод* би се користио у току процеса припремања представе. Овај метод подразумева анализу и бележење токова настајања сценског материјала на пробама.

4. *Синтетички метод* користи се у раду са циљем да се дође до сложенијих форми. Овај метод подразумева првенствено синтетизовање, а не прости збир, сликарства и драмске уметности као и музике, визуелне уметности. У раду би се посебно инсистирало на интеракцији и међузависности сликарства и драмске радње.

5. *Аналитичко-интерпретативни метод* подразумева анализу и тумачење процеса истраживања и добијених резултата са циљем да се формулишу закључци о утицају сликарског опуса једног уметника на настајање целокупне представе и грађење лика.

6. *Финални производ* подразумева извођење представе и писани докторски рад.

#### 4. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

##### 4.1. ПРИПРЕМНЕ ФАЗЕ РАДА

1. Прва фаза рада односи се на прикупљање материјала који је полазна тачка за детаљну анализу слика Фриде Кало. Ова фаза ослања се на личну припрему аутора пројекта и детаљно упознавање са теоријском литературом, тражење књига о Фриди Кало како бих што више детаља сазнала и како бих што више информација прикупила о њеном животу и раду, времену у ком је живела, земљи у којој је живела, режиму који је тада владао, људима који су је окруживали,...тражење простора за извођење представе, тражење уметничких сарадника и сарадника који би помогли у реализацији пројекта (сценски радници), тражење материјала за сценографију, костиме, финансијских средстава.

2. У другој фази рада направила бих селекцију и одабрала слике које би биле основа за стварање драмске радње, затим бих након детаљне анализе слика урађене у првој фази кренула са писањем кроки филма представе. Свака слика са темом коју носи заправо би била тема сцене.

3. У трећој фази рада детаљно бих упознала сараднике (композитор, сценограф, костимограф...) са темом рада, циљевима и методом рада, као и са стваралаштвом, животом Фриде Кало и околностима у којима је живела.

4. Четврта фаза била би рад у простору са одабраним материјалом, импровизацијама од којих би се кретало у раду на сценском покрету и телесном изразу, а

које би се уобличавале и на крају фиксирале, утврђивање мизансцена, говорних радњи, уклапање са музиком и видео материјалом.

5. Пета фаза била би да се монтажом увежбаних делова уобличи представа која не би требало да траје дуже од 75 минута. У овој фази задатак би био да се креира један занимљив и несвакидашњи позоришни догађај настао као производ ауторског рада.

Ова представа биће у форми монодраме у којој се вербални елементи преплићу са кореодрамским елементима који заузимају водећу улогу. У погледу одабира глумаца поделу сводим на глумицу протагонисткињу која тумачити лик Фриде Кало и на тројицу младих глумаца који би били у улози Фридиних демона смрти, сексуалности, ега, воље за животом, љубоморе, поноса, страха...

Замисао ми је да постигнем у изгледу Фриде Кало што већу аутентичност на сцени, а пошто сам и сама ситне грађе, тамне пути, оштрих црта лица и сличног карактера као Фрида Кало мислим да бих умногоме могла да допринесем аутентичности. Како би рад на представи био креативнији, продуктивнији и занимљивији одлучила сам да у процес рада укључим сараднике: три млада глумца који су студенти треће године глуме на Факултету уметности у Косовској Митровици у класи ред.проф. Јовице Павића (Јован Живковић, Филип Милићевић, Ђорђе Галић), композитора (Катарину Ранковић) која би уживо изводила своју ауторску музику и била присутна као женска фигура-музичарка Чавела Варгас (Chavela Vargas), која је све време последњих година давала велику подршку Фриди, реализатора сценографије (Милана Миладиновића и Дарка Јанковића) као и Миланку Живановић и Дејана Орландића који су задужени за израду лутака и маски.

#### 4.1.2. ПРВА ФАЗА РАДА - ПРИКУПЉАЊЕ МАТЕРИЈАЛА

##### 4.1.2.1. ИСТОРИЈСКЕ ОКОЛНОСТИ

Древни Мексико био је разапет између два мита и био је земља створена сопственим ранама. Поробљена нација, заувек разорена јер су јој божанства утекла потражила је нова и нашла их у очинском лику Христа, разапетог Бога који није захтевао жртву од људи већ се жртвовао за њих и у лику Гвадалупе, девице која је пружила чисту

материнску љубав сиротом Индијанцу, осрамоћеном због издаје једне друге мексичке мајке, Ла Малинће.

Мексико је превалио пут од индијанске империје, преко шпанског вицекраљевства до независне републике. Тридесет година Реда и Прогреса које је генерал Порфирио Дијас (José de la Cruz Porfirio Díaz Mori) посветио сам себи, окончано је 1910. године, три године након рођења Фриде Кало. Независност од Шпаније 1821. године донела је слободу Мексику, али не и једнакост. Живот великог броја Индијанаца и местика, углавном сељака није се променио. Променили су се закони, али они су се веома мало дотицали истинског живота и стварних људи. Раскорак између идеалних закона и непромењене стварности створио је земљу којом је било немогуће владати што је изазивало грађанске ратове. Био је то један раскомадани, просјачки, понижени Мексико, вечито на коленима пред страним кредиторима, страним војскама, пљачкашки настројеним олигарсима.

Мексико је доживео две трауме: губитак половине националне територије због САД-а 1848. године и француска инвазија 1862. године. Нација је одговорила либералном револуцијом у лику Бенита Хуареса (Benito Pablo Juárez García), стварањем секуларне, националне државе. Порфирио Дијас је упропастио Хуаресову републику, придавао је већи значај развоју него слободи. Увек су постојала два Мексика: Мексико од злата и босоноги Мексико. Кад се народ подигао 1910. године, сиротиња је јахала са севера на југ и са југа на север, повезујући тако једну изоловану земљу и нудећи непредвидиве дарове језика, боје, музике, народне уметности. Мексичка револуција постигла је успех у сфери културе. Револуција је омогућила образовање женама попут Фриде Кало и мушкарцима попут Дијега Ривере (Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez.).

Мексико и Латинска Америка били су тада под утицајем француске културе. Сјудад Мексико данас је највећа метропола на свету, а тада је био градић са једва пола милиона становника. Револуција је опустошила Мексико. Милион Мексиканаца погинуло је током оружаног сукоба између 1910. и 1920. године. Био је то леп град ружичасте боје са велелепним палатама, колонијалним црквама и псеудопариским вилама; већина кућа имала је само два спрата, велике тремове и прозоре са жалузинама од кованог гвожђа. Био



је то град бајковитих и раштрканих паркова, тихих љубавника, широких авенија и мрачних улица. Ваздух је био кристално чист, незагађен.

Фрида Кало живела је у једнопартијском постреволуционарном Мексику, у систему Революционарне националне партије чије је чедо садашња, савремена Институционална револуционарна партија. У име одбране и развоја револуционарних тековина, партија је захтевала монолитно јединство и послушност. Није било другог начина борбе против непријатеља Револуције: унутрашње реакције (Католичка црква, латифундисти лишени својих поседа), али и спољашње (влада САД-а и групе коју је Вашингтон подржавао у Мексику). За узврат, влада ће подарити Мексиканцима економски развој и социјални мир, мада не и политичку демократију, будући да и она нарушава врховну вредност – национално јединство – неопходну за борбу против унутрашњих и спољних непријатеља.

Революционарне владе су, у сваком случају, промениле Мексико: аграрна реформа, државно образовање, систем здравства и комуникација... Аура револуционарног прогреса привукла је у Мексико многе радикалне странце. Фрида Кало упознала је Хулија Антонија Мељу (Julio Antonio Mella McPartland), оснивача кубанске Комунистичке партије, и његову ништа мање радикалу сапутницу, италијанског фотографа Тину Модоти (Tina Modotti) која је видела како Меља пада на сред улице у Сјудад Мексику, покошен мецима агената кубанске владе.

Алехандро Гомес Аријас (Alejandro Gómez Arias), прва љубав Фриде Кало, био је студентски вођа који је раскринкавао револуционарне претензије мексичке владе и позивао националну омладину, „мексичке самураје“, да се супротставе систему партија-влада. Исто је чинио и филозоф Хосе Васконселос (José Vasconcelos Calderón), први секретар образовања у доба Револуције који је позивао муралисте да украсе јавне зграде. Васконселос је 1929. године започео по себи трагичну председничку кампању приставши да учествује на лажним изборима. Исте године Фрида Кало видела је како пада млади, револуционарни денди Херман де Кампо (German de Campo), величанствени оратор, убијен владиним мецима док је говорио у парку. Револуција је попут Сатурна прождирала своју децу. Генерали Револуције који су се супротставили генералима на власти били су побијени (покољ у Уицилаку), а било је и много војних побуна незадовољних официра (Гомес, Естрада, Ескобар).

Ласаро Карденас (Lázaro Cárdenas del Río), председник у периоду 1934-1940. године, настојао је да помири национално јединство и друштвени напредак. Он је дозволио Лаву Троцком (Лев Давидович Троцкий) да се склони у Мексико и тако га привремено спасао од Стаљинових убица.

1954. године *ЦИА* (*CIA, Central Intelligence Agency*) је срушила демократску владу Гватемале. Тада је била окончана „политика доброг суседа“. Године Франклина Рузвелта (Franklin Delano Roosevelt) су прошле. Сада је Џон Фостер Далес (John Foster Dulles) хвалио гватемалску авантуру *ЦИА* као „славну победу демократије“. Гватемала је утонула у четрдесет година диктатуре, геноцида, тортуре и патње. Тада су се побунили мексички комунисти и направили су протест због владе Гватемале. То је било последње јавно појављивање Фриде Кало.

Дијего Ривера, Фрида Кало и уметници Мексичке револуције на крају ће открити, иако нису били свесни тога, да Мексико има културу без пукотина, величанствену, свеобухватну, са увек присутном прошлошћу.

#### 4.1.2.2. БИОГРАФИЈА ЛИКА

Лична карта: Фрида Кало рођена је 06. јула 1907. године у Којоакану. Умрла 1954. године у четрдесет седмој години. Надимци су јој били Мала Фрида, Дрвена нога, Шепавица...

Порекло: Фридин отац Гиљермо, јеврејин, немачко-мађарског порекла уметнички фотограф који је био јако тражен (био је познат по томе што је радио фотографије за календаре), благе нарави, затворен и врло повучен емигрирао је из Немачке у Мексико када је имао осамнаест година. Боловао је од епилепсије. Прва жена била му је Марија, а по доласку у Мексико неко време је радио у јувелирници где је упознао Матилду Калдерон, Фридну мајку коју је оженио три месеца након што му је на другом порођају умрла прва супруга. Након венчања почео је да ради као фотограф и саградио је Плаву кућу. Био је заљубљен у Матилду која је била одлучна, практична, врло тврдоглава и углавном лоше воље. Она никада није могла да заборави своју прву љубав, једног немца који је извршио самоубиство и због тога није била срећна поред Гиљерма. Фрида је имала

две полусестре и три рођене сестре: најстарију Матилду, Кристину која је била млађа од ње само једанаест месеци, и Андријану.

Образовање: Као очева мезимица конкурисала је за упис на Национални припремни факултет и имала је јаку жељу да постане лекар. Посебно је била заинтересована за анатомију. Мајка се томе противила и осталим сестрама није допустила да се школују и све их је научила да кувају, спремају, плету, шију, везу. Током школовања у једном тренутку Фрида је престала да иде на часове, али није престала да чита и учи због чега није имала проблема са оценама на испитима.

Занимање: самоука сликарка, домаћица, куварица. Из здравствених разлога само пар месеци 1943. године предавала је на Факултету за сликарство и скулптуру при Секретаријату за јавно образовање.

Брачни статус: 1929. године удала се по први пут за познатог муралисту Дијега Риверу. У септембру 1940. године разводи се од Дијега, а децембра исте године се венчавају по други пут.

Материјални статус: До несреће која се десила 1925. године материјални статус у породици био је добар, међутим када је Фрида напунила деветнаест година и поново стала на ноге за њено школовање више није било новца и економска ситуација у кући се драстично погоршала те је кућа стављена под хипотеку и продат је велики део намештаја тако да је одлучила да потражи посао и решила је да Дијегу Ривери покаже своје слике у намери да живи од њих уколико он каже да има талента. Међутим убрзо се удала за Дијега који је био богат и који је давао новац за њена лечења и операције. Дијега је често говорио да је Фрида узрок њихове немаштине. У браку је било малих финансијских падова али углавном су имали новца.

Класни и социјални статус: као жена познатог муралисте, а и сама је била сликарка, кретала се и живела у високом друштву. Људи су је поштовали као човека и сликара. Приказивала се снажнијом него што је то заправо била и то је пребацивала себи. Цена таквог понашања била је да су људи навикли на јаку жену која може све сама, којој не треба помоћ, жену која непрестано помаже другима. У тренуцима када је морала да се

окрене себи да би преживела бол и патњу и поред тога што се трудила да не занемарује људе око себе другима је покаткад изгледала као егоцентрик и себичњак.

Здравствени статус: Од треће године није била стабилна док је ходала и у то време су је родитељи држали углавном у кући. У шестој години оболела је од *дечије парализе (poliomyelitis)* и девет месеци није смела да се помери из кревета због чега јој је атрофирала десна нога која је била слаба, краћа и мршавија од леве. Због тога су је деца у школи задиркивала и дала јој надимак „дрвено стопало“. Једино су нове, по мери, специјално израђене ортопедске чизмице успеле да уравнотеже њен ход. У школу су обе сестре, Фрида и Кристина, кренуле пар година касније зато што су биле ситније и родитељи су слагали да су млађе по три године па је Фрида прихватила 1910. годину, која је обележила почетак револуције у Мексику, као годину свог рођења.

1925. године доживела је саобраћајну несрећу. Тада су се сударили аутобус у којем је била са Алехандром и трамвај. Дугачка метална шипка пробила јој је трбух у висини левог кука и изашла кроз вагину. Десна нога која је била проблематична сломљена је на једанаест места, стопало је било ишчашено и здробљено, кичма сломљена на три места у пределу крста, кључна кост такође као и треће и четврто ребро. Док је лежала у болници имала је и акутну упалу трбушне марамице и инфекцију бешике због чега је дуго морала да носи сонду. Од тада па до краја живота Фрида је морала да носи корсете од гипса или гвожђа да би могла да стоји право и често је морала да виси окачена наглавачке не би ли ојачала кичму.

1932. године била је углавном болесна, тада јој је ампутирано пет ножних прстију на десној нози и имала је други по реду побачај.

1946. године оперисана је у Њујорку и тада су јој спојили четири кичмена пршљена, ставили имплант у карлицу и валијумску плочу дужине петнаест центиметара. Од тог тренутка постаје зависна од *демерола* и *морфина*.

1950-1951. године имала је седам операција кичме.

1953. године ампутирана јој је десна нога.

13. 07. 1954. године умире. Постоје две теорије узрока њене смрти: једна је да је умрла од емболије плућа, а друга да је узела превише аналгетика и пала у каду повредивши ногу и главу.

Од цигарета и лекова имала је потамнеле зубе. То је било једино што је занемаривала на себи. Иначе Фрида је јако водила рачуна о сваком детаљу свог изгледа. Пред крај живота у доњој вилици недостајала су јој три, у горњој два зуба, а многи су се климали толико да их је сама могла ишчупати прстима. За живота често је боловала од анемије, имала је 32 операције и 3 побачаја.

Емотивни живот: Један од чланова групације под називом *Качкети (Los Cachuchas)* био је Алехандро у ког се Фрида и заљубила. Он је био њена прва велика љубав. 1922. године упознала је познатог сликара Дијега Риверу који је био позван да ослика мурал у амфитеатру у згради *Националног припремног факултета*.

Док се опорављала од несреће није смела да се помера из кревета и тада је почела да ствара прве цртеже. За то време Алехандро ју је напустио, родитељи су га послали на студије у Европу како би га раздвојили од Фриде за коју су мислили да се никада неће опоравити.

Када је почела да живи са Дијегом посветила му је све своје време и престала је да слика, трудила се да буде домаћица и добра супруга. Дијега је волела највише на свету, тешко јој је било што је вара, али се носила с тим.

Током брака са Ривером, а и у периоду док су били кратко разведени, Фида је била у емотивним везама са Николасом Марејем (десет година су били заједно и тај раскид јој је јако тешко пао), Лавом Троцким (размишљали су исто и желели да свет постане место из њихових снова), Хајнцом Бергруеном (био јој је уточиште када јој је било потребно да се осећа сигурном и тада је размишљала о томе да се поново уда за Дијега), Леом Елсером (био јој је хирург у Сан Франциску), Чавелом Варгас (живела је годину дана са Фридом у кући), Џозепом Бартолијем (са њим је била у Сан Франциску, био је републиканац који је успео да побегне Гестапоу), Жаклин Ламба (супруга Андреа Бретона која је емигрирала из Француске бежећи од нациста), скулптуристом Исамуом Ногучијем (њега је сам Дијега

позвао да осликају пијацу и касније је затекао њега и Фриду у кревету). Последњих неколико година Фридиног живота већина љубавника биле су само жене.

Убеђења: На факултету се придружила групацији познатој као Качучаси и заједно са њима промовисала је социјалистичке и националистичке идеје и залагала се за очување индијанског наслеђа у Мексику. Носили су качкете, садили банане поред ногу статуа *Реда* и *Прогреса*, крали трамваје. Са деветнаест година, пошто је устала из кревета, а након несреће, Фрида се вратила људима из комунистичких и марксистичких кругова, политичким изгнаницима. Била је чланица Комунистичке партије, учествовала је на протестима, заговарала идеју комунизма, скривала је бегунце, марширала, певала интернационалну, мрзела неправду, веровала да ће комунизам спасити свет од беде с другом Стаљином на челу.

Тридесетих година Лазаро Карденас (Lázaro Cárdenas del Río) је постао председник Којоакана и у граду је постао популаран комунизам. 1936. године избио је шпански грађански рат, а Фрида је са Дијегом основала одбор за солидарност као вид њихове скромне помоћи републиканцима који су се борили против фашизма. Исте године Мексико је пружио азил Лаву Троцком и његовој жени Наталији, које је након Лењинове смрти Стаљин прогнао и осудио на смрт. Троцки и Наталија боравили су код Фриде и Дијега дужи период и били су даноноћно под стражом. Након што је покушан атентат на Лава Троцког пар се преселио у нови дом, свега пар улица од Фридине и Дијегове куће.

21. 08. 1940. године Рамон Меркадером (Jaume Ramón Mercader del Río) са којим се Фрида спријатељила убио је Троцког забивши му шиљак за лед у главу. Сумња је пала на Фриду и њену сестру Кристину које су провеле два дана у затвору док није доказано да су невине.

Осам година након убиства Троцког Фрида се поново учланила у комунистичку партију. Фрида је била права комунисткиња. Јула 1954. године, десет дана пред смрт, четири сата је са Дијегом по киши учествовала у уличном маршу солидарности с Владом Гватемале након што је *ЦИА* срушила демократску владу, упркос томе што јој је због болести доктор забранио излазак.

Била је зависна од дефринола и морфијума, цигарета и алкохола. Била је велики љубитељ животиња. Имала је пса по имену Бол, мајмуне, птице, јелене, рибе.

Страхови: Највећи страх био је страх од самоће и смрти са којим се борила током читавог живота и спас је налазила у сликању. Страховала је и да ће је Дијего, без кога не би могла да замисли живот, напустити. Њен највећи страх пред крај живота постао је једини излаз из бола који ју је пратио током читавог живота.

Свакодневне навике: облачење корсета, превијање рана, дотеривање, пушење. Чешљала се и облачила сатима, рутину је претворила у ритуал. Сваког јутра се облачила и дотеривала као да се припрема за наступ на позорници и сваког јутра је проверавала стање свога тела опрезно, да је не би изненадио неки оштар бол, понављала би исте покрете: померала се и истезала увек врло опрезно у страху да ће се бол појавити ако се опусти, прво би померила ногу, затим би се усредредила на кичму од врата према крстима јер је бол тамо био најчешћи. Дани након ампутације ноге започињали су тако што: прво добије инјекцију против болова, затим пали цигарету коју је пушила у кревету чекајући да лек почне да делује, а потом је следило устајање, прање, облачење, испијање кафе, храњење. Пред смрт је узимала свакодневно таблете за смирење, таблете за спавање, инјекције против болова и користила инвалидска колица.

Тело: Храмала је због тога што јој је десна нога услед болести остала тања од леве. Специјално израђеним чизмицама које јој је отац купио успевала је да уравни ход. Била је ситне грађе и јако мишићава пре несреће. Након операције кичме услед ношења корсета од гипса и гвожђа имала је право држање. После ампутације ноге носила је протезу и док се навикавала на њу поново је храмала. Јако је водила рачуна о свом изгледу, и услед великог броја операција морала је да води још више рачуна о хигијени и ранама. Имала је изражену гестикулацију, а оно што је карактеристично за њен изглед јесу пуне усне и густе и спојене тамне обрве. Због болова у кичми често није могла да седи, а понекад није могла ни да лежи. Након ампутације ноге била је јако мршава, није имала ни педесет килограма.

Карактеристична физичка радња: прелажење прстом преко сувих усана и преко зуба као да их пребројава.

Карактеристични реквизит: цигарета, штап, инвалидска колица.

Костим: У зависности од периода и расположења у којем се Фрида налазила мењала је свој стил облачења.

Након аутобуске несреће корсети су постали саставни и обавезни део њеног свакодневног одевања као и црвене ортопедске чизмице, на које је често качила звонце, које су служиле да јој уравнотеже ход и изједначе ноге.

У одређеним животним добима облачила се као мушкарац, имала је кратку косу коју је често зализивала и носила је панталоне, прслукe, кравате, чизме и кожну јакну.

Након што се венчала са Дијегом носила је мексичку запотечку народну ношњу, дуге сукње, мараме и плела кике које је везивала око главе. Помоћу дугих хаљина прикривала је деформитет десне ноге. На венчању уместо венчанице носила је служавкину сељачку ношњу како би задовољила Дијегов укус.

Када је открила везу између Дијега и сестре Кристине одсекла је косу. Протезу је користила након ампутације ноге како би могла да се креће, а пред смрт била је скоро непокретна и често је лежала у кревету или је била у инвалидским колицима.

Огрлице, прстење, налакирани нокти, украси од белог органдина, сеоске блузе на цветиће, пончо, шалови боје нара, дуге сукње прекривале су сломљено тело. Театрална шминка (посебно је црном оловком истицала очи), смисао за хумор исказан начином одевања били су Фридин заштитни знак. Омиљене минђуше биле су јој две минијатурне руке израђене од корњаче које јој је поклонио Пабло Пикасо (Pablo Ruiz Picasso) у Паризу. Иста та одећа је и очаравајући облик аутоеротичности, и позив да се замисли тело које пати, које је у ожиљцима и нагост коју је прикривала, позив да се открију тајне тела.

Помоћу маске и костима скривала је стварност, они су јој пружали могућност да постане шта год жели. Живот са Дијегом постао је театар у којем је сама креирала костиме, цртала сценографију, измишљала садржај, режирала и глумила, а затим је све то сликала. Костимом, шминком и фризуром спремала се за дневну улогу због које је свесно потискивала властиту личност.



Егзотична одећа сељанки са превлаке Тевантепек (Tehuantepec) коју је у почетку носила како би угодила Дијегу, касније је постала елемент њене индивидуалне естетике, њеног стила.

Болесну ногу скривала је дугачким сукњама, корсет широким кошуљама, а покварене зубе скривала је осмехом затворених усана и златним навлакама са уграђеним ружичастим драгим камењем које је навлачила на зубе у посебним приликама и тада је имала широк осмех. У последње три године живота испробала је више од 28 различитих корсета: од гипса, пластике, гвожђа и коже.

Часопис *Вог (Vogue)* на насловној страни објавио је фотографију са Фридином руком на којој је прстење и прокламовао је стил „Мадам Ривера“, а много година касније изашла је такође на насловној страни мексичког Вога. Дизајнерка Елза Скјаперели (Elsa Schiaparelli) креирала је хаљину коју је назвала *Мадам Ривера*.

Говор: Глас јој је био дубок, испрекидан грленим смехом и псовкама. Красио ју је мексички дух и то да је многе речи претварала у деминутиве, мазећи их, тетешећи их, чинећи их очаравајућим. Деминутивима су се у Мексику у Фридино време људи бранили од охолости моћника, помоћу њих се глумила љубазност и понизност пред ауторитетима, анестезирала охолост. Била је јако духовита и у својим шалама умела је да буде дрско театрална, врцава или чак неслана. Имала је духа да се подсмева смрти и често је збијала шале са смрћу називајући је Зубатом простакушом, Кицошкињом, Телавицом, Девојачком тетком...

Карактерне особине: Језгро лика Фриде Кало јесте упорност, остале доминанте особине су: храброст, истрајност у свему што ради, у односима са људима у борби са болешћу и са Дијегом, интелигенција, театралност, посесивност, смисао за хумор, духовитост, измишљање, противуречност (била је нежна и груба), привлачење пажње, стрпљивост, самодисциплина, усамљеност и често мењање расположења и то тако брзо да је људима око ње било тешко да то испрате. Оно што је било карактеристично за Фриду јесте то што је волела да виче, да псује и да се гласно и грлено смеје. Дрскост и грубост појавили су се код Фриде у деветнаестој години када је устала из кревета након несреће чиме је прикривала своју несигурност, тих година била је детињаста и самоуверена.

Након талентована и млада Фрида, али без академије, без изложби постала је свесна тога да живи у сенци свог мужа те је постала несигурна у себе и губила је самопоуздање. Одсутност, самоћа, носталгија, депресија и меланхолија мучили су је када је први пут отишла у Америку. Након првог побачаја и одласка у Детроит имала је суицидне намере као и након ампутације ноге, мучили су је немост и запостављеност. Самопоуздање је стицала сликањем. Била је заводљива и занимљива како су говорили њени познаници и пријатељи. Од мајке је наследила издржљивост и непопустљивост.

Карактеристике: Као дете била је живахна и јако спретна, као девојка енергична и немирна. Волела је више мушкарце од жена, оца више од мајке, дечаке више од девојчица, а последњих неколико година живота волела је више жене од мушкараца. Целог живота носила је маску радости. Током лежања у кревету након несреће била је гласна и захтевна, често је тражила да је посећују, да јој пишу и шаљу књиге, везла је постељину и доста је читала.

Увек је изгледала живо и весело, забављала се и углавном се није жалила на своје стање. Често је месеце проводила у болници уморна и у боловима. Воља, камуфлажа и контрола били су принципи помоћу којих је преживљавала. Кожа, додир и страст били су јој јако важни.

Када је након издаје Дијега и Кристине почела озбиљно да пије, почела је озбиљно и да слика. Живела је у стању сталне унутрашње напетости, подељена на два дела која се боре на живот и на смрт. Често је измишљала приче, догађаје... Често је изгледала као жена коју је, кад се појављује, најављивао звекет драгуља и драгог камења, што је било сасвим супротно њеној ћутљивости.

„Бранити се од битанги“ било је једно од њених животних начела. Хумор и њена веома особена дрскост били су начин одбране од битанги. Током целог живота трагала је за сеновитим градом, откривајући његове мирисе и укусе, смејући се под шатрама, тумарајући по кафанама тражећи другарство, блиска пријатељства, групе.

#### 4.1.2.3. ОДНОСИ

Фрида-бол-Фрида: Још као дете због своје болести Фрида је научила да мирује, међутим првих неколико дана када је непомична, цела увијена у гипс лежала у кревету, жалила је над својом судбином и непрестано плакала. Убрзо се навикла на патњу, постала је свесна тела као механизма. Изванредном оштрином чула пратила је како и где се јавља бол и како сваки део појединачно функционише независно од свести и воље, попут аутомата. Вежбала је непомичност, трпљење и мировање. Често је говорила себи да кад је бол примора да буде превише у телу, онда мора да изађе и да се одвоји од тела како би преживела. До несреће као да је живела без праве свести о себи.

Бол ју је учинио свесном тела, тело ју је учинило свесном пропадања и смрти, а та свест ју је учинила старијом. Често је пребацивала себи што се приказивала снажнијом него што је била. Након развода са Дијегом почела је да проналази љубавнике и није јој било битно да ли су то мушкарци или жене. Сексуална пожуда која је у њој расла била је израз страсти према самом животу. Желела је да ужива и да њено тело искуси још нешто сем бола.

Пред крај живота било јој је доста саме себе. Измориле је своју болест, исисавала ју је и искоришћавала, одупирала јој се, живела је у стању унутрашње напетости, подељена на два дела која се боре на живот и на смрт. Извлачила је бол из дубине на површину и излагала ју је светлости и погледима.

Након ампутације ноге ништа је више није занимало: ни здравље, ни идеологија, била је будна и потпуно одсутна, понекад данима није говорила и гледала је само кроз прозор у двориште.

Фрида-Алекандро: Заједно су провели три године, од почетка средње школе до несреће. Кад се повредила прво ју је редовно посећивао, затим све ређе док није отпутовао у Европу.

Како би га одвојили од девојке, за коју су веровали да ће остати трајни инвалид, родитељи су га након несреће послали на дуг пут по Европи, што даље од ње. Фрида се често питала да ли је Алекандро слутио да ће несрећа променити њихов однос. Првим

аутопортретом који је послала Александру желела је да га придобије, да јој се врати и успела је. Он јој се вратио, али само на кратко.

Фрида-Дијего: Фрида му је била захвална што је одбацио све лепотице око себе и одабрао њу за жену. Дијегова љубав према Фриди и венчање нису искључивали његове везе са другим женама. Дијего је волео Фриду и ако је био са другим женама, са њима је имао физички однос онако успутно, није био емотивно везан за њих.

Дијего је подржавао њено сликање, пријатељски, покровитељски, као што је подржавао и своје студенте. Често је говорио како она ради портрете много боље од познатих сликара па чак боље и од њега и од Пикаса. Учио ју је да у сликању не опонаша друге и да буде своја. Саградио је две куће повезане мостом за њих двоје и Фрида је тада добила свој атеље.

Фрида је мислила да ће Дијега везати за себе ако му подари дете, али њему до деце није било стало јер је већ имао двоје деце из првог брака. Понекад је веровала да је истински разуме, али се уверавала да њих двоје ипак говоре различитим језиком: он језиком политике и идеологије, јер их је доживљавао као своју стварност, а она језиком осећаја, боли и самоће. Дијего је волео Фридину андрогеност, брчиће које је имала на лицу, мушки елемент на женском лицу деловао му је привлачно.

Док је била сасвим млада тешила се како је Дијегу потребан занос, био је уметник жељан сензација, вечно у некој потрази, а жене су се саме бацале на њега и желеле су да му позирају, а врло често ју је то вређело и због тога је била бесна. Била је свесна тога да њено болно и рањено тело није могло бити на располагању Дијегу кад год би он то пожелео јер је често била у болницама, а још чешће уморна и у боловима, зато је понекад осећала како и она њега издаје.

Фридине и Дијегове свађе често су биле љубавне: њене дуге везе са другим људима нимало нису умањиле њену везаност за Дијега нити су ублажиле њену патњу, а њему је његова уметност била важнија од љубави. Њој је био најважнији Дијего. За 25 година брака с Дијегом Фрида је живела у уверењу да у његовом избору жена има нечег што се везује за узвишену чежњу уметника за савршенством, а она са својим телом у томе није

могла имати удела те се трудила да то надокнади различитим женским триковима и тако одузимала себи време од сликања.

У њиховом односу није било равнотеже, Фрида је осећала неизмерну потребу за Дијегом, био јој је дрога и опсесија и зато је постала зависна од њега. Увек је била гладна љубави, жељна пажње, потврђивања.

Када су живели одвојено нису могли једно без другог. Тада је Фрида схватила да је потпуно била зависна од њега јер је након венчања он преузео све финансијске бриге. Издржала је без Дијега годину дана, а онда се вратила и рекла да му је све опростила, а опростила је и сестри јер је схватила да без ње не би могла.

Спријатељила се са већином Дијегових љубавница како би их неутралисала. Када ју је поново запросио рекла му је да га не жели више у кревету и удаљили су се једно од другог тако да је Дијега третирала као дете. Тада се мушкарац који је старији од ње 20 година претворио у дете које никада није имала. Нашла је начин да љубав жене претвори у љубав мајке. Престале су да је занимају његове авантуре, али почела је да га презире јер није могао да савлада своју сексуалну похлепу и то је био нови елемент у њиховом односу. Сматрала је да је у љубави срећа другога важнија од сопствене среће. Поверавао јој се у кога је и због чега заљубљен, а она га је слушала и схватила да је као жена за њега постала потпуно невидљива. Добила је дете али је изгубила мушкарца. Остварили су лојалност која је била најважнија.

Дијего је био саможив, а Фрида посесивна и свесна тога. Говорила је да жели његову душу кад не може да има његово тело. Била је себична јер је била рањена пошто није нашла начина да му се освети. Веровала је да се Дијегова љубав према њој на крају свела на сажаљење.

Пред крај живота, док је болесна лежала у постељи Фрида је сматрала да је читавог живота била Дијегова жртва, а да је пред смрт он постао њена и да му је била велики терет. Дијего није могао да подноси да је гледа како се распада, било му је тешко па ју је само ујутро посећивао у соби како би јој пожелео добар дан.

Фрида-отац: Била је очева мезимица, омиљена ћерка. У свему ју је подржавао и често говорио како је она слична њему. Након аутобуске несреће отац се озбиљно разболео, а напади епилепсије су постали бројнији. Док је лежала у болници отац ју је само једном посетио. Када је дошла кући док је лежала у постељи отац је наручио огледало да се изради по мери и да се постави изнад кревета како би Фрида могла да види своје лице. Тада је она почела да слика најближи објекат-себе. Дон Гиљермо је био јако повучен након Фридине несреће, затварао се у собу и свирао клавир.

Мајка-Фрида: Мајка ју је потајно сажаљевала. Одупирала се њеном школовању јер је мислила да девојка у кући мора да буде практична и да зна да обавља све кућне послове, да науке нису за жене. Говорила је да је живот довољно компликован и да не види смисао у учењу.

Након аутобуске несреће коју је Фрида доживела, мајка је остала нема од шока. У периоду од месец дана, колико је лежала у болници, мајка ју је само два пута посетила. Видевши да мајка пати због њеног стања Фрида се приказивала храбријом него што јесте.

Често су се свађале. У њиховом односу доминирали су неспоразуми, ћутња и приговарање.

Док је Фрида лежала у кревету мајци је пало на памет да би јој могла донети прибор за сликање и да би то могло да је забави и наручила је да се изради мали штафелај који би могао да се смести на кревет.

Када је Дона Матилде умрла Фриду је гризла савест због њиховог недовршеног односа.

Фрида-Кристина: Са сестром Кристином Фрида је имала најбољи однос јер је разлика између њих две била само једанаест месеци и понашале су се као близнакиње с тим што је у том односу Фрида била доминантна. Биле су нераздвојне док Фрида није кренула у средњу школу. Од операције кичме, када јој се здравље нагло погоршало Кристина јој се потпуно посветила. Заједно су проводиле дане и ноћи, Кристина јој је правила друштво, забављала ју је, хранила, прала, чешљала и добро се носила с њеним наглим променама расположења. Живела је с њом и Дијегом и била је Дијегу омиљени

модел. Била је пасивна као жена, а Фрида у њој никада није видела жену или конкуренцију већ само сестру.

Кристина је знала колико се Фрида боји самоће и ретко ју је остављала. Фриди је било нормално да је њена зеленоока, светлопута, мекана, обла, тиха и незахтевна сестра служи. Фрида је превидела да је њена сестра Кристина, која је једина од сестара Кало имала потомке, била лепотица и јако пожељна жена.

Сестрина издаја и веза са Дијегом ју је повредила. Била је свесна тога да је Кристина привукла Дијега својом смиреношћу и пасивношћу, али је ипак оптужила Кристину да је завела Дијега како би у својим очима умањила његову одговорност за издају и оправдала га пред собом.

#### 4.1.2.4. ПОЕТИКА ФРИДЕ КАЛО

Омиљени сликари били су јој Рене Магрит и Хијеронимус Бош (Hieronymus Bosch) од којих је научила да фантазија захтева реалистичку четкицу. Она није сликарка снова што и сама истиче, већ сликарка властите стварности, она слика себе, јер је усамљена и зато што је то тема коју најбоље познаје. Њену стварност чини њено властито лице, храм њеног сломљеног тела и душа која јој је још једино остала. Етапе страдања – почетна безазленост, потом патња и на крају катарза спознаје очигледне су код мескичке сликарке, као и код холандских сликара Рембранта (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) и Ван Гога (Vincent Willem van Gogh), али аура чудесног, умереног, измештених сцена и објеката, спонтана ирационалност приближиле су је надреализму.

Фрида Кало припада последњој струји надреализма, која има моћ да призове и створи читав један свет полазећи од делића сопственог бића и постојаности сопствене културе. Њене теме биле су њена запажања, њена душевна стања, реакција на живот. Она је успела да помоћу своје уметности оствари склад са сопственом стварношћу: ужас и бол могу да нас доведу до истинске спознаје о нама самима. Та уметност постаје лепа због једноставне чињенице да разоткрива наше биће, зато што осветљава нашу најдубљу интиму.

Аутопортрети Фриде Кало показују след идентитета једног људског бића које још увек није коначно, које је још увек у процесу настајања. Њена уметност није искључиви начин да се открије лични унутарњи свет и душа поистовети са лепотом, упркос томе што споља тако изгледа. Фридина уметност је нешто више. Она је вечито приближавање властитом бићу, његовом преображају, приближавање још неконачном, што смо сви ми.

Андре Бретон (André Robert Breton) је за експлозивну или конвулзивну уметност Фриде Кало рекао да је *бомба умотана у свилене траке*.

Фрида је волела Бројгела (Pieter Brueghel) и подригивање на његовим народним карневалима, крцатих безазленим чудовиштима, изопаченим прождрљивцима и мрачним фантазијама. Фантазија испреплетана стварношћу, унутарњи мрак обасјан подневном светлошћу, то су били кључни утицаји на уметност Фриде Кало.

Била је икона „надреалистичког Мексика“, а постреволуционарни концепт „мексичког духа“ се огледа у реторици њених слика крцатој визијама и симболима.

Рођена са револуцијом Фрида истовремено одражава и осветљава кључни мексички догађај двадесетог века на својим сликама препуним патње, разарања, проливане крви, сакаћења, губитка, али такође и на сликама препуним духовитости, радости, обешечаства, потпуно различитим од њеног болног живота.

Фрида Кало је говорила да није сликала ништа друго осим своје несреће. У аутобуској несрећи, а то је била једина слика коју није наслика, Фрида је упамтила црвену боју која је истовремено била боја живота и смрти. Кад год би касније покушала да замисли своје тело, видела би крв и злато којим је њено тело у несрећи било посуто и помишљала како јој је живот од тог тренутка постао обојен и кичаст. Све слике које је насликала проистекле су управо из те ненасликане.

Док је лежала у кревету након несреће сликала је скоро свакодневно: скице, студије и портрете људи око себе, а највише саму себе. Марљиво је учила и студирала историју европске уметности, нарочито слике ренесансних мајстора и вежбала је руку. Када је насликала аутопортрет за Алекса била је јако задовољна и послала му га је из љубави.



Сликала је зато што јој је то било најлакше и најмање досадно. Желела је да зарађује сликањем и пришла је Дијегу Ривери да га пита да процени њене слике јер је, ако он каже да је талентована и да су јој слике добре, имала намеру да настави да слика и да се издржава од тога. Међутим Дијегу није рекла да јој је сликање било једнини начин да изађе из самице у којој је живела, да воли начин на који јој сликање потпуно закупа пажњу. Дијего је сматрао да је изузетно талентована и да мора озбиљно да се посвети сликарству, посебно му се допало то што је, у ситуацији у којој се наша, радије сликала, него допустила себи да болест буде изговор да не ради ништа.

Фрида је сматрала да су ожиљци, а имала их је много, места кроз која једно биће улази у друго што је схватила након што се први пут скинула пред Дијегом који је прихватио без гађења њено осакаћено тело. Касније је сликала ожиљке како би други допрли до њене самоће.

Након удаје неко време није озбиљно сликала. У првим годинама брака изневерила је саму себе и свој таленат јер јој је Дијего био важнији од слика и од ње саме. Понестало јој је самопоуздања за сликање. У то време о својим сликама је говорила као о малим и неважним, као да јој је сликање било нека врста хобија. Дуго се скривала иза своје скромности и хобија јер се најсигурније осећала док је у Дијеговим очима била само жена која слика онако успут, из досаде, за забаву. Требало јој је доста снаге да прихвати своју осуду и да настави да слика, да не пристане да остане закопана и не допусти болести да је прождере до краја.

Када је први пут отишла са Дијегом у Америку сликала је само када би је на то натерали претерана усамљеност и бол. Сlike које су тада настале биле су болне и необичне, исповедне и дубоко провокативне јер су попут ножа продирале у друго биће.

Слику *Болница Хенри Форд* почела је да слика још док је лежала у болници. Дијего јој је донео слике о анатомији, а доктор један фетус у формалину. Касније јој је Дијего рекао да је насликала ремек-дело.

Док је сликала Фрида се осећала као да не борави у телу, тада је њено тело постајало медиј. Ти драгоцени тренуци мира били су јој награда. На својим аутопортретима сликала је себе како, урлајући из рупе у коју је упала, дозива Дијега.

Временом је открила да јој сликање сопственог лица помаже да стекне самопоуздане. Основна разлика између њеног међу првима заводничког аутопортрета и осталих била је у недостатку самосвести која је и више него очигледно била присутна касније, тада је постала и брутална, на тим сликама више није била лепа, само је била чудна и није заводила само је привлачила пажњу. Њена су лица постала укочена, озбиљна, истакнутих јагодица и наглашених обрва. Црне очи строго гледају или кроз човека или мимо њега. Свесно је умела да претера у грубости аутопортрета. Осећала је као да у аутопортретима исписује потврду о постојању. За њу је сликање постало нека врста магијског обреда, егзорцизма.

Није се улагивала својим гледаоцима нити их заводила, њени аутопортрети као и њене слике били су немилосрдни, не само према њој самој него и према гледаоцима. Сликала је свој живот и није јој било битно хоће ли се он другима свидети. Бркове на својим сликама, као мушки елемент на жени, насликала је намерно и била је свесна тога да је то елемент који је збуњивао, заустављао погледе гледалаца. Била је то једна од провокација, зачудни поступак којим је приморавала гледаоце да се задрже на њеним сликама. Када јој то није било довољно почела је да се изражава јачим и окрутнијим језиком. Сликала је сломљену кичму, ране на нози, изрезано срце, крв која истиче из пререзаних жила, стрелицама избодено тело, себе мртву, ураслу у земљу, фетусе, побачаје, крваве мрље на белим чаршафима, порођај, дечју главу међу женским ногама. У крику жене која рађа, у крику детета – себе која се рађа – није било ничег умиљатог ни нежног.

Често је имала осећај да је вреба сенка смрти и надвија се над сваку њену слику. Њен задатак био је да сенку смрти држи на одстојању, савлада страх од ње тако што ће је заробити у својим сликама. Често је омаловажавала своје слике.

На фотографијама је имала суздржани осмех па је на њима изгледала нежније него на аутопортретима.

Једно време Фрида је сликала слике само са Дијегом на њима и тада се осећала као да ће га њима зачарати и задржати само за себе. Када је напустила Дијега отишла је у Америку. Дању је сликала, а ноћу се проводила. Морала је да слика јер је бол који је осећала након раскида са Дијегом био превелик да би остао затворен у њој.

На јесен 1938. године имала је самосталну изложбу у Њујорку. Многи су из поштовања према томе што је била Дијегова супруга дошли на изложбу након које су променили мишљење. Продала је половину слика и осећала је да јој самопоуздање расте.

Када се Фрида вратила Дијегу и када су се поново венчали сликање више није било забава нити хоби већ је постало потреба, начин да преживи издају и своју нову улогу мајке-супруге. Сlike су јој биле водичи у свет приказа и двозначности, а сликање јој је било уточиште, уместо истине, једино место где је истински постојала.

Фридине слике су углавном биле малих димензија како би стале на штафелај на кревету, или на онај нешто већи у атељеу. Њене су сличице биле премалих димензија за потлачене масе, за раднике и њихову класну борбу. Њене слике су биле попут ње саме: мале и снажне, прецизне и застрашујуће.

Последњих годину дана живота Фрида се вратила политици и лагала је себе да су слике које је у том периоду сликала имале везе с револуцијом. Веровала је да су јој те слике биле јако лоше, неспретне и хаотичне јер јој је само болест била у глави.

Једном насликан бол више није био само њен, сваки се гледалац могао идентификовати са сликом и могао је да доживи Фридину бол као своју. Ма како биле драматичне њене слике нису побуђивале само саосећање, већ су будиле сећање на властито неугодно искуство или чак патњу. Једном насликане слике више јој нису припадале. Знала је да је то био њен тријумф али и пораз у исто време.

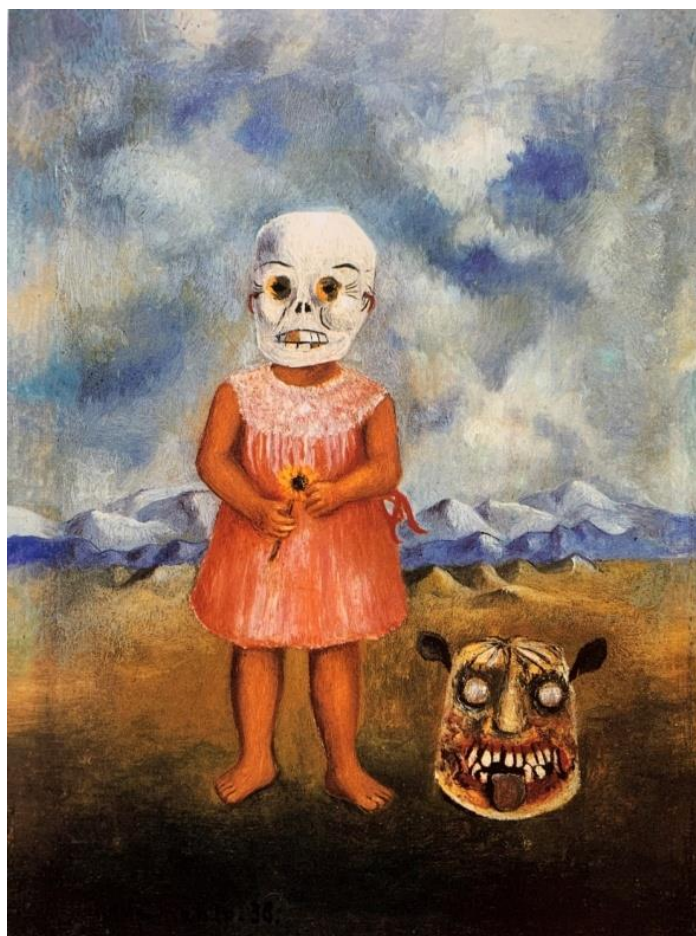
1939. године, на позив Андре Бретона, учествовала је у Паризу на изложби о Мексику. Критичари су били одушевљени сликама и препознали су Фридину аутентичност и искреност.

#### 4.1.2.5. АНАЛИЗА СЛИКА ФРИДЕ КАЛО

У овом одељку издвајам слике Фриде Кало које су ми биле инспиративне за рад на основу садржаја и дајем њихову анализу.

*Девојчица с маском смрти (Niña con mascara de muerte, Frida Kahlo, 1938)* – Била је једна од најмањих слика које је Фрида насликала. Обе маске представљају смрт. Смрт је нешто што је још од детињства било око Фриде. Бела лобања са примесама сивог (сиво као боја страха) стално је била присутна у њеном животу. Девојчица седи сама испод узнемиреног неба и облака који се претећи над њом ковитлају. Још је дете и још нема оно лице које ће јој касније бити подарено. Поред ње је страшна, животињска маска: искежених зуба, исплаженог језика, црвена око уста од крви која је цурила док је гризла њену ногу.

Фрида обема маскама представља смрт истичући да је то нешто што је још од детињства било око ње. Ова слика јесте одраз Фридиног душевног стања и реакције на живот. Њен задатак током живота био је да сенку смрти држи на одстојању и да савлада страх.



Слика 1. *Девојчица с маском смрти* (Herrera 2002: 27)

*Сан* (*El Sueños*, Frida Kahlo, 1940) – много времена nakon nesreće u аутобусу Фриди је требало много труда, времена и снаге да наслика 1940. године слику коју је назвала *Сан*. Првих дана у болници бојала се да ће смрт доћи по њу, али када је нацртала костура било јој је лакше, поставила га је у лежећи положај попут лутке и испод лобање ставила два јастука, а у наручје је положила букет цвећа и тако је свом страху дала облик. Оно што узнемирује на тој слици заправо није костур већ биљка која се распростире изнад уснуле Фриде и пушта корење, плете мрежу.

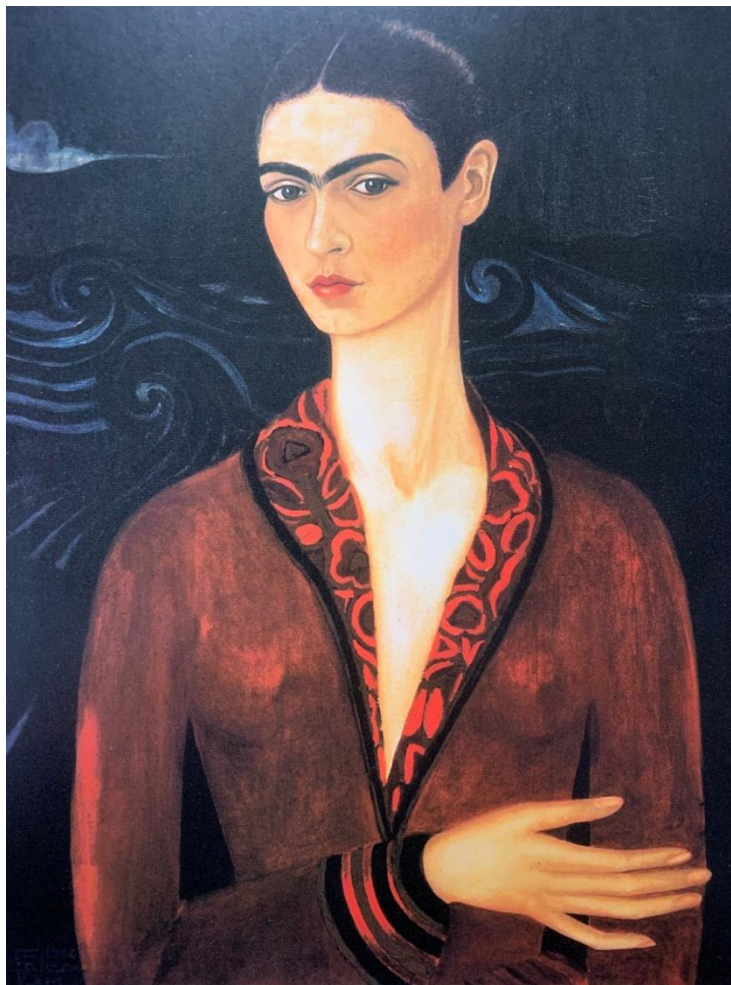
Кревет на ком Фрида спава уздиже се у небо. Фрида обрасла корењем у сну лебди. У опасности је да ће пасти уколико се сан прекине. У свом сну, она спаја себе са костуром који одмара на крову њеног кревета. Костур који је представљен на духовит начин подсећа је на смрт. Ривера ју је често задиркивао да је заправо костур њен љубавник. Лоза са трњем која је извезена по њеној постељи расте и шири се. Лоза се разлистава преко њене главе.

Као и Фрида костур лежи на страни са главом положеном на два јастука. На месту где је лоза на Фриди, на костуру је мрежа експлозива и букет од лаванде. Он је будан док Фрида спава: у сваком моменту, осећа се, могао би да експлодира и да Фридин сан о смрти претвори у стварност.



Слика 2. *Сан* – Фрида Кало (Herrera 2002: 141)

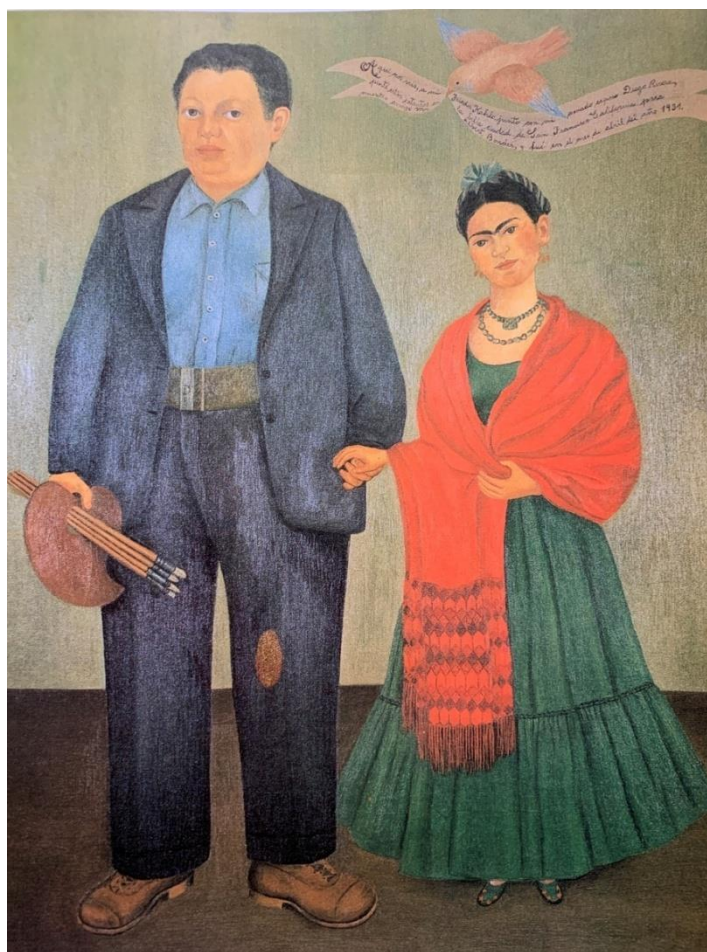
*Аутопортрет у сомотској хаљини (Autorretrato con traje de terciopelo, Frida Kahlo, 1926)* – На том аутопортрету Фрида има мек израз лица, меланхоличан поглед, тужни осмех, очи су јој мрачне и тужне. Слика показује благост, нежност, и усамљеност у црнину које је окружује и издваја из околине. Још увек је нежна девојка наглашене женствености која моли Алекса да је не остави. На каснијим аутопортретима више нема те нежности и изгледа као да је навукла оклоп или маску.



Слика 3. *Аутопортрет у сомотској хаљини* (Herrera 2002: 43)

*Фрида и Дијега Ривера (Frida y Diego Rivera, Frida Kahlo, 1931)* – Две године након венчања насликала је њен и Дијегов заједнички портрет. На слици је одевена у широку тамнозелену сукњу, заогрнута црвеним шалом и држи Дијега за руку. Главу је кокетно нагнула према њему, као да ће му се наслонити на раме, а Дијега у десној руци држи четкице и палету. Он је сликар. Њене руке су празне. Она је само сликарева супруга која на

слици изгледа као обична мексичка сељанчица. На овој слици нема ничег од заводљивости као на претходним аутопортретима нити озбиљности у њој као на каснијим. Насликала је саму себе али као да то није она, умиљата је и покорна, некако безлична, ни трага од занимљиве девојке и сликарке у коју се Дијего заљубио. У средишту слике је он, а она је додатак, сенка.



Слика 4. Фрида и Дијего Ривера (Herrera 2002: 160)

*Моја хаљина виси тамо (Mi vestido cuelga ahí, Frida Kahlo, 1933)* – Те зиме у Њујорку је падао густи снег и при тмурној светлости која је продирала у стан Фрида је сликала ту слику додајући отворенозелену боју хаљини која виси разапета на конопцу између ве-це шоље и урне на позадини леденосивих тонова мора и града у даљини. Туга мексичке хаљине која тако виси изнад смећа и димњака, изнад небодера, црквеног торња са знаком долара, новог бога коме се Американци моле и Кипа слободе у даљини.

Слика је Фридин израз самоће и изгубљености у том хладном граду и страном окружењу. На слици је у позадини велики филмски пано који је направио Холивуд. На тој слици нема живе душе, нема ничег живог, али то није толико чудно колико је чудно што на слици нема Фриде. Ономе ко је познаје њена одсутност, одустајање од себе саме, слику чини зачудном. Уместо да слика себе како би себе уверила да постоји, ње нема.



Слика 5. *Моја хаљина виси тамо* (Herrera 2002: 100)

*Хенри Форд болница* (*Henry Ford Hospital*, Frida Kahlo, 1932) – На овој слици Фрида приказује себе како гола и у крви лежи на болничком кревету. Слика представља Фридину интимност. Фрида лежи скоро на ивици кревета и стиче се утисак као да ће се преврнути што указује на њену беспомоћност. Своју нелагоду показала је тако што је горњи део тела окренула ка гледаоцу, а доњи део тела окренула од гледаоца. Ова слика приказује Фридино стање у болници.



Фридина повређена и унакажена карлица није могла да спречи зачеће, али није могла ни да изнесе плод. Најтрауматичнији од неколико побачаја десио се током године када је Ривера живео у Детроиту и завршавао мурале на Институту уметности. 4. јула 1932, након три и по месеца трудноће, Фрида је искрварила и хитно је пребачена у болницу Хенри Форд. „Побацила сам за трен ока,“ написала је доктору Леу Елоесеру. „Толико сам се надала да ћу имати малог Дијегита који ће много плакати, али сада, када се то десило не може ништа да се учини, већ морам да се носим с тим.“ (Herrea 2002: 69)

Да би победила депресију Фрида је почела да слика, и сада као да су је бол и губитак покренули на други јачи ниво, пронашла је сопствену визију. У *Болници Хенри Форд* Фрида лежи гола, плаче и крвари на болничком кревету. Простор који је око ње је налик празнини у ноћној мори у којој Фрида не може да се приземи. Рекла је да је насликала земљу у боји иловаче како би изразила своју усамљеност. На хоризонту, удаљено и неприступачно, лежи фабрика *Форд Мотор (Ford Motor Company)*, где је Ривера, пун ентузијазма кад је реч о модерној индустрији, припремао скице за своје мурале. Фрида делује умањено у односу на кревет и основу по којој плута. Раставна скала, кревет је нагнут намерно и изгледа наопако појачавајући тако осећај раздвојености и беспомоћности. Њена нелагодност постаје живописна захваљујући телу које је чудно окренуто: од струка се окреће ка гледаоцу; а од струка на доле се одмиче.

На слици се налази шест предмета који симболизују њена осећања током побачаја обешени су за крајеве црвених трака, попут вена, које држи насупрот стомаку као да су пупчане врпце. Уистину, једна од ових трака везана је за патрљак пупчане врпце мушког фетуса, малог „Дијегита“ којег је дуго желела да има. Фридин фетус инспирисан је медицинским илустрацијама које јој је Ривера набавио још док је била у болници. Желела је да наслика оно што је изгубила. Други симболи мајчинског неуспеха јесте орхидеја, која изгледа као извађена материца. То је био, каже, Дијегов поклон док је била у болници. Пуж је упућивао на спорост побачаја, који је био меко прекривен и у исто време отворен. Женски торзо ружичасте боје попут лососа јесте гипсани модел који се користи за илустрацију анатомије у медицинским школама. Фрида је рекла да јој је идеја била да објасни унутрашњост жене. Машина округлог изгледа је аутоклев, уређај који се користи

за стерилизацију хируршких инструмената. За Фриду су машине представљале лошу срећу и бол.

*Болница Хенри Форд* је прва слика у којој Фрида користи парче метала као подлогу за сликање. Ривера је био тај који је, надајући се да ће побољшати Фридино расположење, предложио да покуша да слика на литографском камену. А, ако није могла да размисли о томе шта би желела да слика, могла је, рекао је, да почне да слика све године свог живота.

Ова слика не прави разлику између чињенице и фантазије, а драма је управо у једноставном, примитивистичком стилу. У Фридиним претходним портретима наивни стил замаскиран је неискупством, али сада је примитивизам био префињен избор: то је дистанцирало гледаоца и њу од страшне теме. Било би неподношљиво гледати на теме као што су рођење или побачај да нису ублажене примитивистичким апстракцијама.



Слика 6. *Хенри Форд болница* (Herrera 200: 71)

*Моја лутка и ја* (*Yo y mi muñeca*, Frida Kahlo, 1937) – На овој слици насликала је себе с лутком и тиме је представила своју патњу за дететом које никада неће имати. На слици не држи лутку у наручју, не игра се с њом, не додирује је, уопште је не гледа. Лутка јој није заменила дете, она је само подсетник, мртви предмет. Седи у празној соби, не кревету покрај голе лутке, гледа и пуши. Усамљена је као и пре, више ништа не очекује. Туга, празнина.



Слика 7. *Моја лутка и ја* (Herrera 2002: 76)

*Неколико малих убода* (*Unos Cuantos Piquetitos*, Frida Kahlo, 1935) – на слици је гола избодена жена, толико је крви око ње да се прелива на оквир. Фрида је умочила четкицу у црвену боју светлију од крви, а затим је размазала по поду, кошуљи убице који стоји поред мртве жене док му се с ножа још увек цеди њена крв. Убица, груби мушкарац, с циничним осмехом на лицу и једном руком у џепу говори: „То је само неколико малих убода.“



Слика 8. *Неколико малих убода* (Herrera 2002: 110)

*Аутопортрет са одсеченом косом* (*Autopretrato con pelo corto*, Frida Kahlo, 1940) – На овој слици Фрида седи на столици и у руци држи маказе. Одрезала је своју свилену дугу косу коју је Дијего много волео и црни дугачки праменови разбацани су по поду

свуда око ње. Око ње владају неред и пустош. Боје су тамне, а атмосфера тешка и суморна. Скинула је дугачке сукње и мараме, сељачку одећу коју је носила због Дијега. И као некада поново је у мушком оделу. Овом сликом као да жели да казни Дијега и њоме му поручује да нема више његове Фриде.



Слика 9. Аутопортрет са одсеченом косом (Herrera 2002: 150)

*Љубавни загрљај универзума (El Abrazo Amoroso del Universo, Frida Kahlo, 1949)* – на овој слици Дијега се налази поново у средишту њеног света. Насликала је њихов однос: он је дете, велика задовољна беба која се налази у њеном крилу, а она је мајка која га љуља, која се брине за њега и штити га. Дијега лежи го и немоћан. Гротескно и перверзно на слици је то што је Дијега, одрастао мушкарац у позицији детета. Фрида у наручју држи

мужа-дете, а дете јој се препушта. Она више ништа не тражи од њега, само да буде ту и да се одмара у њеном крилу. Желела је да буде сигурна у то да је њен мали дечак и жабац никада неће напустити. Док га љуља и држи у наручју осећа се испуњено као што би била да је родила дете.



Слика 10. Љубавни загрљај универзума (Herrera 2002: 174)

*Сломљена кичма* (*La Columna rota*, Frida Kahlo, 1944) – за сваки од 56 ексера Фрида је могла наћи назив: меланхолија, усамљеност, умор, дотрајалост, одустајање, несрећа, јад, незнађе, страх, жудња,... Није могла бол и живот више да издржи, очајавала је. У тим тренуцима осећала је како се распада. Нацртала је камени стуб тамо где је требало да буде кичма, али и камен је попуцао и урушава се. Он је представљао Фридину окосницу, њен дух који се држао усправно, а сада се рушио под великим теретом.

Фрида на тој слици говори да не може више. Десет година пре смрти почео је процес Фридиног распадања. Први пут слика отворено, расцепљено, готово преполовљено тело. Рана је целом дужином дубока и крвава, то више није ни рана ни пукотина већ распуклина. Њено тело је спутано корсетом који јој као ни операције, лекови, инјекције више није могао помоћи. Стуб не може да се поправи нити рана може да зацели. Фрида плаче јер баш ништа не може да се промени. То је слика њене судбине. Из рана у којима су ексери не цури крв, тако да изгледа као да је Фридино тело већ мртво.

Фрида је истакла и своју снагу и своју рањивост у *Сломљеној кичми*, коју је насликала док је пет месеци била осуђена на ношење челичног корсета. Од свих њених слика ово је једна која Фриди не даје могућност да се креће или стварно настањује пејзаж који иза ње стоји скоро неподношљиво.

У *Сломљеној кичми* Фридина бол је пренета на јак физички и узнемирујућ начин, ексери су закуцани за њено лице и месо, напрслина у њеном торзоу подсећа на пукотину након земљотреса. Отвор одјекује мрачним јаругама отвореним на земљи иза ње што наводи на стравичан хируршки захват. Унутар јаза напукао јонски стуб замењује њене покварене пршљенове. Пружајући се од леђа до браде, стуб изгледа фалично, и сексуално значење је све очигледније због лепоте Фридиних груди и торза. (Прво је себе насликала потпуно голу, али након што је закључила да су њене гениталије дегутантне, покрила их је нечим што личи на неки болнички комад.)

Фрида приказује своје ране и тражи од нас да се чудимо њеном чудесном преживљавању. Ова слика јесте комбинација сексуалне привлачности лепо обликоване голотиње и физичке измучености како би пренела поруку духовног тријумфа. Али Фрида није светац. Уместо да подигне очи ка небу и да се моли за спас, она гледа право напред, изазивајући и себе (у огледалу) и своје гледаоце да се суоче са њеном ситуацијом.

Слика је челична баш као и њен садржај. Током своје каријере Фрида се држала благог примитивизма који је ублажио жестину њених слика. У сликама из четрдесетих година које не приказују телесне ране – а то су, портрети, мртва природа, и један дуг период аутопортрета – није јој био потребан наивни стил да би замаскирала бол тако да су те слике биле реалистичне. Други разлог за изражени реализам на којем је толико радила

заснива се на деветнаестовековним мексичким портретима и мртвим природама који су за циљ имали детаљни реализам.

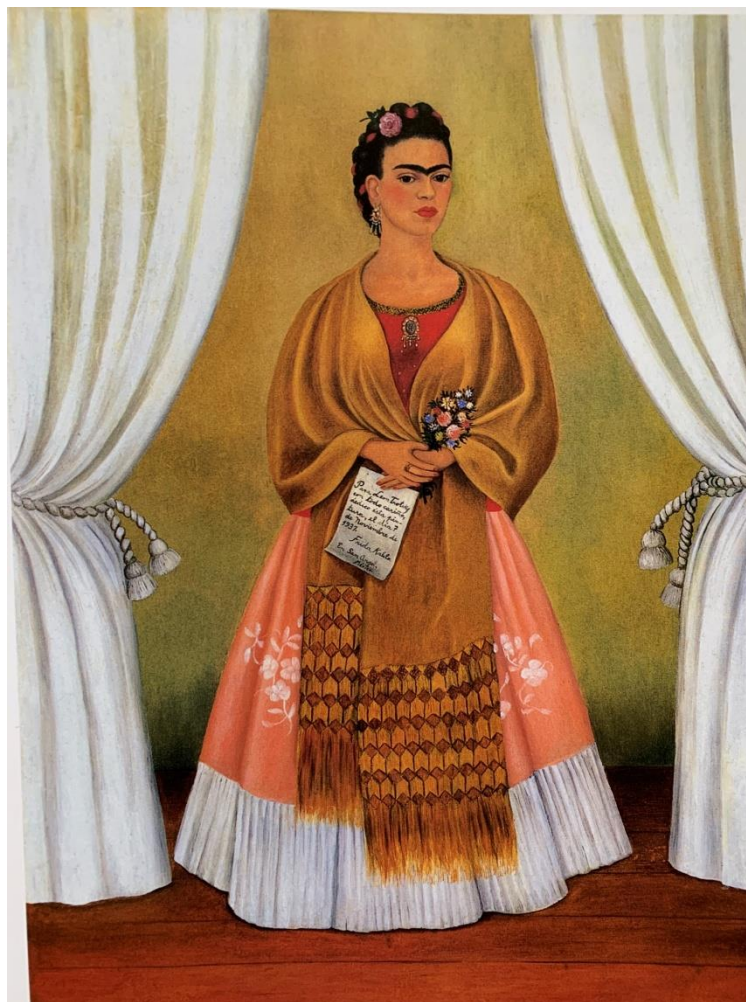
Поред способности да се дистанцира од бола, ту су и други аспекти примитивизма који се савршено поклапају са значењем *Сломљене кичме*. Неспретно цртање и руковање простором и основно моделовање (Фрида је користила мало црне у својим сенкама) чинило је да Фрида изгледа као изрезана хартија или комплет иконе наочиглед, уместо да се интегрише у пејзаж. Као икона, такође, лик је строго фронталан, и значење долази из емотивног набоја директно у гледаоца, не из било које активне повезаности са предметом на слици. Фридина укоченост попут лутке наглашава њену беспомоћност као и заробљеност јер намеће себи поред корсета и беле каишеве који доприносе емпатији. Ова беспомоћност се може закључити на основу тога што слика сугерише сексуалну агресивност. Упркос жестокој вољи, Фрида не покреће радњу, већ се радња над њом врши. Њене руке, на пример, изгледају непокретно као код кинеских лутки. Примитивизам је претвара у оба, заветницу и сексуални објекат.



Слика 11. *Сломљена кичма* (Herrera 2002: 181)



*Аутопортрет за Троцког* (*Autorretrato dedicado a Leon Trotsky*, Frida Kahlo, 1937) – Фрида је Троцком за његов педесет и осми рођендан поклонила аутопортрет који је био нежнији од њених осталих аутопортрета. Заогрнута шалом пастелне боје, у ружичастој сукњи са зеленкастим рубом, стоји између светлих завеса, као на позорници. Пажљиво је нашминкана, уређене косе, жаркоцрвених усана и румених образа, као да је насликала плакат за представу у којој она игра главну улогу. Руке држи скупљене око букетића шареног цвећа који као да је добила од неког из публике. На слици нема драматичних детаља ни рана, ни крви, ни животиња. На овој слици Фрида је опет у улози заводнице као на оној коју је била насликала за Алекса. Троцки ју је пољубио у образ када је примио дар, али када је напустио кућу портрет је морао да стави у своју некадашњу радну собу.



Слика 12. *Аутопортрет за Троцког* – (Herrera 2002: 59)

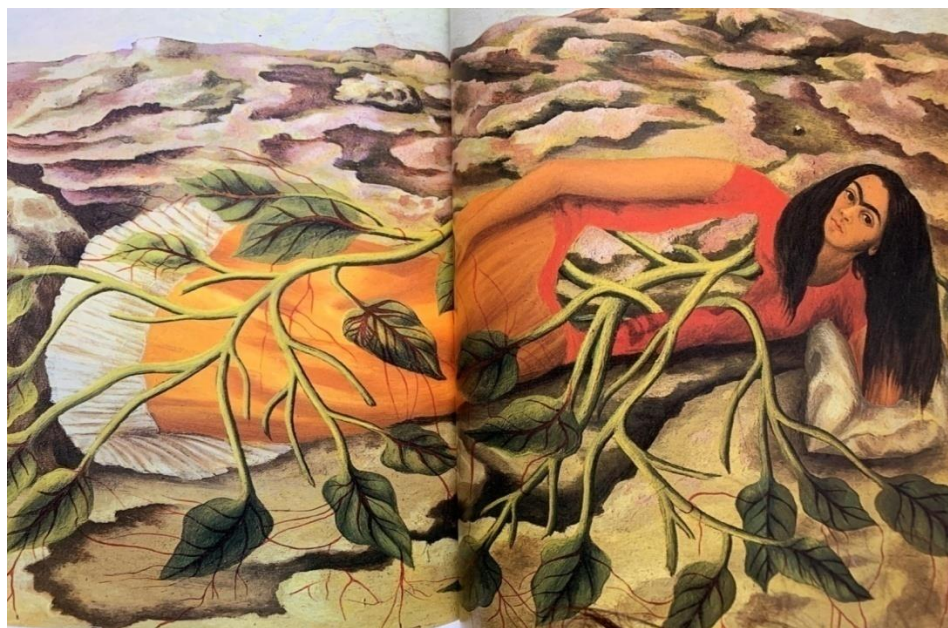
*Дрво наде* (*Árbol de la esperanza mantente firme*, Frida Kahlo, 1946) – Гледајући ову слику лако је замислити хируршки нож како клизи по леђима жене која гола лежи на кревету, затим се зарезује дубоко у месо и продире до кости. До ње је друга Фрида која у наркози седи мирно и држи корсет розе боје који изгледа као неки украс, а не како га је Фрида понекад називала „инструмент тортуре“. То ортопедско помагало ограничавало је њене покрете и изазивало неугоду и бол, док јој је у исто време леђа држало усправним и омогућавало јој да се креће, седи и слика. Фриди сликање не омогућује само њен челични корсет него и њена челична дисциплина. Није јој било довољно да буде дисциплинована као и сваки други сликар, Фрида је уједно морала да подноси неугоду због тога што је морала да слика у корсету.



Слика 13. *Дрво наде* (Herrera 2002: 192)

*Корење (The Pedregal, Frida Kahlo, 1943)* – на слици из Фридиног тела које лежи на земљи ничу зелене биљке меснатих листова и обавијају је као пипци, обмотавају је и улазе у пукотине на земљи. На врховима листова налазе се танке жилице које су испуњене крвљу. Питање је времена када ће њена крв исцурити у земљу, срце је већ испражњено као и утроба и кроз рупу која је настала види се крајолик. Тело које лежи начето изгледа као да се сунча иако је и сама Фрида већ пола биљка. У овој слици осликана је Фридина самоиронија. Очи су јој отворене и још је жива иако из ње већ расту месождерке. Лепота живог лежа није ни угодна ни привлачна. Њен урлик не излази из стиснутог грла већ из призора тела разореног биљкама.

Фридин најлуциднији израз њеног уверења да цео живот има један једини ток јесте ова слика. Жена без деце која сања о плодности и чији се торзо отвара као прозор и прави простор виновој лози. Ток Фридине крви кроз винову лозу и црвене мехуриће се грана и изван виновог лишћа како би нахранио земљу. Налакћена је на јастук и сања да је дрво живота. Али нешто је злослутно у том сну остварења: пукотине се отварају на земљи поред Фриде. Ако настави да плута преко овог терена неће се пробудити из сна.



Слика 14. *Корење* (Herrera 2002: 92-93)

*Рањени јелен* (*El Venado Herido*, Frida Kahlo, 1946) – Усамљено биће овог пута је јелен с женским лицем, Фридиним лицем, које на глави има рогове. У тело јелена забодене су бројне стрелице. Из рана лије крв. На први поглед изгледа као да ће се рањени јелен срушити, свака би се погођена животиња срушила али не и Фрида. Фридино лице је мирно и као да поручује да је могу гађати али је стрелице неће докрајчити јер је њена воља за животом јача од рана које је боле али она је навикла да подноси бол. Животиња Фрида ће преживети, неће се срушити, неће залутати међу дрвећем, избећиће смрт још једном.

У фебруару 1946, након што је пет месеци била у постељи, Фрида је одлучила да оде у Њујорк где ће је оперисати доктор Филип Вилсон, угледни хирург у болници за специјалу хирургију којег јој је препоручио њен пријатељ Аркади, који је такође имао проблеме са кичмом. Трећег маја, месец дана пре него што је одлетела у Њујорк, Фрида је дала Аркадију и његовој жени Лини један од њених најпотреснијих аутопортрета. *Рањени јелен* је стигао у њихову кућу заједно са баладом захвалности.

The deer walked alone (Јелен је шетао сам)

Very sad, and very wounded (Веома тужан, и веома рањен)

Until in Arcady and Lina (Све док у Аркадију и Лини)

He found warmth and a nest. (Није пронашао топлину и склониште.)

When the deer returns (Када се јелен окрене)

Strong, happy and cured (Јак, срећан и излечен)

The wounds he has now (Ране које сада има)

will all be erased. (Биће све избрисане.)

Thank you, children of my heart, (Хвала вам децо срца мога,)

Thank you for so much advice, (Хвала на многим саветима)

In the forest of the deer (У јеленовој шуми)

the sky is brightening. (Небо се разведрава.)

I leave you my portrait (Остављам вам свој портрет)

So that you will have my presence (Како бисте осетили моје присуство)

All the days and nights (Сваког дана и сваке ноћи)

That I am away from you. (Када сам далеко од вас.)

Sadness portrays herself (Туга себе осликава)  
In all my paintings (У свим мојим сликама)  
But that's how my condition is (Али тако се ја осећам)  
I no longer have structure. (И више немам своје биће.)

Nevertheless, I carry (Ипак, носим)  
Joy in my hearth (Радост у свом срцу)  
Knowing that Arcady and Lina (Знајући да ме Аркади и Лина)  
love me as I am. (Воле такву каква сам.)

Accept this little painting (Прихватите ову малу слику)  
Painted with my tenderness (Коју сам са нежношћу насликала)  
In exchange for your affection (У замену за вашу љубав)  
And your immense sweetness. (И вашу изузетну дражесност).<sup>4</sup> (Herrera 2002: 188)

У *Рањеном јелену* Фрида себи ставља рогове и облачи тело младог јелена. Прободен са девет стрела, он гледа гледаоца из шуме. Иако олуја осветљава небо у даљини, а и Фридина поема указује на „разведравање“, ми знамо да јелен никада неће стићи до мора. Фрида овде приказује своју неспособност да промени судбину.

Младаљачка снага јелена је супротстављена старим стаблима која имају сломљене гране чији чворови у ствари приказују његове ране. Испод њега је витка грана сломљена што алудира на то да је Фрида, као и јелен, сломљена млада и смрт јој се неумитно приближава. То се такође може повезати са прехиспанским обичајем где се сува грана ставља на гроб како би помогла умрлом да уђе у рај. Са васкрсењем, сува грана озелењава.

По астешком веровању јелен је био знак за десну ногу; чак након многобројних операција, стање Фридине десне ноге је наставило да се погоршава. Стрелице у јелену, као стрелице Светог Валентина, указују на љубавну бол. Подржавајући идеју да *Рањени јелен* изражава бедну издају свака стрелица може да се односи на Риверину лудорију и на Риверине безбројне афере.

---

<sup>4</sup> прим. прев. Катарина Орландић



Слика 15. Рањени јелен (Herrera 2002: 189)

У слици *Рањени сто* (*La Mesa Herida*, Frida Kahlo, 1940) Фриду прате деца њене сестре Кристине, њен љубимац лане Границио и Тројица мексичких становника. Позоришна завеса је отворена и открива сцену на којој је седам ликова распоређено на три стране стола у сцени која је реплика *Тајне вечере* (*L'Ultima Cena*, Leonardo Da Vinci, 1495-1496). У центру је Фрида која игра Христа, и Јуда од кашираног папира у комбинезону којег поистовећује са Дијегом који игра његову улогу. Ако се осврнемо на развод, Ривера је признао своју издају: „Ја сам просто желео да будем слободан да наставим са било којом женом која испуни моју фантазију...да ли сам једноставно жртва својих сопствених жеља?” (Herrera 2002: 139) Ми знамо да, чак и ако Јуда загрли Фриду он њу vara, он се наслонио на сто као Јуда у Тајној вечери када је Христ рекао: „Али, ево, рука оног који ме издаје је са мном за столом.” (Herrera 2002: 139)

Крв и капи крви на Фридиној Тевана сукњи у *Две Фриде* наставили су да цуре и у *Рањеном столу*, њеној јединој другог великој слици, у једном од писама Мареју рекла је „да ради паклено“ да би завршила пре 17. јануара када је отварање *Интернационалне надреалистичке изложбе* (на коју је послала такође и *Две Фриде* (*Las dos Fridas*, Frida Kahlo, 1939)). *Рањени сто* има људске ноге које су одране и неколико израслина на крвавој површини. Као место на ком се људи окупљају, сто стоји као огњиште; Фридин осећај за дом био је уништен разводом.



Слика 17. *Рањени сто* (Herrera 2002: 138)

#### 4.2.1. ДРУГА ФАЗА РАДА – ОДАБИР СЛИКА И ПОСТАВКА ТЕМЕ

У овој фази сам артикулисала тему представе, а то је Фридина борба са болом. Бол је била свеprisутна у њеном животу, од малена ју је окруживала и никада до смрти је није напустила. Фрида је често говорила да је она Демон који је стално са њом. Фрида се није плашила смрти нити бола, са њоме се носила, покушавала да је превазиђе, победи, често је изгледало као да је у томе успевала, али на жалост она се упорно изнова и изнова појављивала.

Када је реч о одабиру слика које ћу користити за грађу сцена на основу теме представе коју сам одредила одабрала сам слике које у себи као тему имају бол и покушала сам да хронолошки следим периоде Фридиног живота које слике приказују и да конструишем причу која би пратила етапе развоја Фридине боли од детињства до смрти а то су, баш овим редоследом: *Девојчица с маском смрти, Сан, Сломљена кичма, Хенри Форд болница, Моја лутка и ја, Корење, Рањени сто и Моја хаљина виси тамо.*

Догађаје из њеног живота користићу како бих наставила причу са слике и повезала је са следећом или како бих назначила шта се даље догађало. Исто тако на основу сазнања и истраживања њеног живота писаћу текст који ће се изводити у форми монолога.

Да бих артикулисала своје идеје и визуелизацију сцена које сам имала у глави одмах сам кренула са писањем скице представе.

##### 4.2.1.1. ЦИЉЕВИ СЦЕНА И СКИЦЕ СЦЕНА ИНСПИРИСАНИХ СЛИКАМА ФРИДЕ КАЛО

Тема-предмет представе: Борба са болом.

Основни задатак лика: Хоћу да се изборим са болом који ми је саставни део живота на физичком и на душевном плану.

1. Ко: Усамљена жена која живи у стању сталне унутрашње напетости између живота и смрти, која непрестано лови живот, другарство, блиска пријатељства и групе.
2. Када: Пошто је болест почела да јој се увлачи у живот.



3. Где: 1) Њена соба која је атеље, место за окупљање, болничка соба. 2) Њени снови.
4. Мотив: жеља за животом, љубављу, децом, домом.
5. Радња: Борба за живот. Борба са болом. Борба са смрћу. Борба са сопственим демонима.
6. Циљ: Хоће да се издигне изнад несрећне субине која је спутава и да живи слободно, без бола, да ужива у свим чарима живота.
7. Како: са пуно воље, стрепње, пркосно, храбро, безобразно, заводљиво, кокетно, снажно.

Сцена 1: *Девојчица с маском смрти* је слика чије је тема опасност од смрти. Задатак у сцени је да се истражи унутрашњи живот лика и да се пронађу могући токови мишљења и емоција који у овој сцени настају као производ бола и страха од смрти, као и узроке који проистичу из болести која је Фриду задесила у детињству и која јој је улила страх. Циљ ми је да чистим, ненаученим покретом, који није виђен и поновљен већ је манифестација чисте емоције коју лик проживљава, користећи симболе, искажем унутрашње стање лика.

Ова слика је експресија Фридиног душевног стања и реакције на живот. Њен задатак био је да сенку смрти држи на одстојању, савлада страх од ње тако што ће је заробити у својим сликама те бих као тему сцене ставила потискивање, савладавање и игра са страхом.

Ова сцена је увод у представу и у њој желим да употребим успорене покрете који имају јасну радњу и поруку, а да бих до тога дошла користим контакт и *дим* импровизације које ће ми помоћи да дефинишем ход, држање тела, спољне манифестације унутрашњих реакција на недефинисани страх који ме окружује и бол која ће се на крају сцене артикулисати употребом јаким телесних конвулзија изазваних дечијом парализом.

Сцену бих почела на трапезу са девојчицом Фридом која на њему седи и пева омиљене Фридине стихове песме *Малагења (Malaguena)*. Као да је у сну, око ње је магла која је обавија од детињства и персонификује смрт. На половини песме бих увела њене демоне који би носили маске јелена, птице и смрти. Из интеракција са демонима где ће јој један ставити маску смрти на лице, намеравам да представим Фридин однос према болу, да

употребим тела глумаца који ће имати против радњу да блокирају Фридине реакције, да је зауставе у борби, да покушају да је наговоре да одустане од свега.

На ову сцену одмах бих надовезала Фридину највећу несрећу која ју је задесила, а то је приказивање саобраћајне несреће трамваја и аутобуса у ком се Фрида затекла у тренутку несреће. Задатак ми је да пронађем унутрашња Фридина осећања у том тренутку, да представим и прикажем како се борила са сваким ударцем који је задобила, да број удараца у сцени буде доследан броју удараца и ломова на телу које је добила, а глумци би јасним, прецизним и кратким, али успореним покретима били у улози демона који су поред Фриде главни актери саобраћајне несреће. Током поставке сцене када је реч о сценском покрету посебно ћу обраћати пажњу на темпо и ритам покрета који ће диктирати ритам сцене.

У следећем сегменту сцене намеравам да употребим метод скулптурисања тела где би Фрида била у улози марионете којом управљају демони живота чија је главна радња да је одрже у животу и да је ставе на ноге, а њена противрадња би се супротстављала њиховој радњи.

Сцена 2: *Сан* је слика у којој Фрида приказује смрт и страх од смрти. Ову слику Фрида је дуго сликала уз много снаге и воље. Она је костура поставила у лежећи положај попут лутке и испод лобање ставила два јастука, а у наручје му положила букет цвећа. То је био њен начин да свом страху да облик. Биљка која пушта корење и плете мрежу око Фриде шаље узнемирујућу поруку. Из тога настаје и тема сцене која говори о неизвесној будућност и поставља питање да ли је живот након несреће и тешких повреда уопште могућ?

Сцену бих извела у магли и диму који дочаравају атмосферу сна, Фридино сновиђење и сусрет са смрћу. Циљ ми је да безбрижну Фриду која је заузета првим сусретом с четкицом, бојама и платном поставим у седећи положај на средину сцене, а глумцу који је у улози демона као реквизит дала бих костурску главу и током импровизација на пробама радила бих на истраживању једноставних, ритуалних покрета, које бих подвргла репетицији и који би јасно поручивали да је смрт на корак до Фриде.

Сцена 3: На слици *Сломљена кичма* Фрида је у себе закуцала 56 ексера јер није могла више да издржи бол, очајавала је. Осећала је како се као бетонски стуб који стоји на месту кичме на слици и представља Фридину окосницу урушава и распада. Слика поручује да не може више. Њено тело је спутано металним корсетом који јој као ни операције, лекови, инјекције више није од помоћи. Ова слика је слика њене судбине. Фрида плаче јер баш ништа не може да промени.

Тема сцене била би почетак распада. Задатак сцене био би да се прикаже Фридина борба за живот, неодустајање упркос распаду који је неминован.

У овој сцени Фриду бих ставила у инвалидска колица и тиме показала немогућност кретања. Истражила бих Фридино унутрашње стање у том тренутку и акценат бих ставила на њене очи које осликавају Фридина осећања и унутрашњу борбу. Поред колица бих ставила два демона који би роботизованим (рутинским) покретима по њеном телу, као што је на слици, лепили креп траке у облику корсета, а трећи демон након што претходни заврше са тракама би имао задатак да спорим ходом и покретима приђе и стави корсет изнад Фриде. У тај корсет би требало да је ван њене воље увуку. Фрида се томе не одупире, јер не сме, зна да би без корсета који јој држи кичму морала непрестано да лежи у кревету, али она дубоко у себи не жели нови корсет-кавез, не жели да се осећа као инвалид. Упркос свему томе када одлучи да прихвати своје хендикепирано тело препуно ожиљака постаје заводљива.

Као контрапункт слици која наглашава укоченост и немогућност кретања желим да прикажем Фридин немирни дух који вапи за плесом и телесним задовољствима. То ћу постићи увођењем музичке нумере чија је тема *Арабе танатијо* (*Harabe taratiyo*), мексички национални плес, током чијег ће трајања Фрида плесати и служећи се кореографијом имати радњу завођења Демона (мушкарца) покушавајући да убеди себе да и даље вреди као жена и да неће одустати од своје сексуалности.

Сцена 4: *Болница Хенри Форд и Моја лутка и ја* јесу две слике са заједничком темом патње за дететом које никада неће имати. Након саобраћајне несреће и фрактуре карлице Фриди су доктори саветовали да током живота не покушава да остане у другом стању јер би то могло да има смртоносне последице. Међутим упркос саветима лекара

Фрида није могла да се помири са судбином и три пута је покушала да остане у другом стању. Сваки покушај се завршио побачајем и Фридиним погоршаним здравственим стањем.

Задатак сцене је да прикаже Фридино унутрашње стање пре и након побачаја. Један глумац би у овој сцени имао улогу доктора који рутински обавља свој задатак, а друга двојица су демони смрти који вуку Фридину невидљиву пупчану врпцу, привлаче је до себе, а потом извлаче дуге црвене сатенске траке и њима исисавају живот из ње. Моја радња је да нађем прави пут ка томе да се унутрашња радња и бол, изазвани сазнањем да се са живим дететом никада неће сусрести, артикулишу.

У овој сцени акценат је на Фридином лицу које је у првом и најкрупнијем плану, као и на вокалном представљању бола варијацијама интензитета и волумена једног тона и једног вокала. Варијације вокала крећу се од јаука, вапаја, шапутања, певања успаванке мртвој костурској глави која представља мртав плод, па све до вриска.

Песма кроз коју глумачким радњама исказујем своја осећања и бол је композиторкина ауторска верзија песме *Ла Јорона (La Llorona)* што у преводу значи Плачљива жена.

Сцена 5: *Корење* је слика на којој Фрида лежи на земљи обрасла бршљеном. Изгледа као особа којој нема помоћи, која тоне и која као да се налази у живом блату из ког нема повратка. Тема сцене је борба за живот.

У овој сцени током процеса проба намеравам да себе увијем у камуфлажну мрежу и да напишем монолог о Фридином унутрашњем стању на основу свих сазнања о Фридиним промишљањима о себи, свом животу, односу према сликарству, до којих сам дошла током рада на лику.

Моја радња биће да се ослободим свих стега које у датом тренутку Фриду стежу, а против радња глумца биће да ми не дају да се ослободим мреже и мука. На пробама методом импровизација и истраживањем линије унутрашње радње и анализирањем Фридиних осећања радићу на артикулисању њихове физичке ескпресије користећи сценске

покрете који све то симболично приказују, а конкретна музика која ће бити произведена током трајања сцене пратиће и појачаваће атмосферу читаве сцене.

Пред крај сцене, да бих приказала да Фрида још једном успева да превазиђе ситуацију у којој се наша, а која је изгледала безизлазно, направићу кореографију истражујући могућност игре са мрежом (нрп. мрежа би могла да се претвори у велика крила која Фрида добија и која јој помажу да полети).

Сцена 6: *Моја хаљина виси тамо и Рањени сто* који представља Фридину верзију Фридине *Тајне вечере* на којој су њени сестрићи, њен љубимац лане, тројица мексичких становника са ранијих слика, она и Јуда у комбинезону који у ствари представља Дијега.

Оно што узимам за тему сцене јесте обрачун с Јудом. У овој сцени намеравам да напишем монолог инспирисан њеним односом са Дијегом. У овој сцени нема разиграних покрета, Фрида је у колицима иза цветног рама (из публике гледано ствара се илузија као да је у раму), мирна, свесна је да јој се ближи крај и износи све што јој је на души, анализира њен и Дијегов однос, своја осећања у тренуцима када му је апсолутно веровала као и у тренуцима када је била свесна његових издаја, и директно му се обраћа. Глумци су распоређени на сцени око ње и они предствљају Дијега и мушки принцип.

У овој сцени акценат се ставља искључиво на говорну радњу изазвану Фридним унутрашњим осећањима. Текст монолога који ће бити написан у припремној фази биће делимично ауторски, а делимично инспирисан сегментима из књиге *Фрида или о болу* (Славенка Дракулић, 2009).

На сцену монолога наставиће се песма *Црни голуб/голубица (Paloma Negra)* у којој Фрида наставља да се обраћа Дијегу и са осмехом на лицу му поручује да ће јој недостајати када буде отишла и да ће га волети упркос свој патњи коју јој је нанео.

Када завршим са монологом глумци би требало да ми помогну да устанем из колица и да када крене песма скину са вешалице цветну хаљину која је све време као део сценографије висила на сцени. Ова хаљина је присутна на сцени од почета до краја представе. На тој Фридиној слици нема ничег живог, па ни ње. Ова слика која је присутна током трајања представе осликава самоћу чиме желим да нагласим Фридино основно

осећање које је скоро никада није напуштало, чак и када је изгледало да је најсрећнија и окружена великим бројем људи, она се осећала усамљено, а самоће се плашила исто колико и смрти која ју је стално вребала.

Након песме Фрида се поздравља са мушкарцима, Дијегом и пороцима и креће у смрт пролазећи кроз рам, напушта своје слике, напушта бол, напушта све. Међутим демони јој не дају да иде, желе да се игра са њом настави. Задатак на пробама биће да се направи кореографија одлажења у смрт која ће настати из контакт импровизације у којој ће покрети имати јасна значења. Када на крају демони успеју да савладају Фриду и када им се она препусти диже се у висину (на трапез) и гледајући у небо предвиђа сцену која ће се одиграти у њеној соби након што је сестра пронађе мртву, а онда пушта да је земља прогута и пада.

#### 4.3. ТРЕЋА ФАЗА - УПОЗНАВАЊЕ САРАДНИКА СА МАТЕРИЈАЛОМ

##### 4.3.1. ПРОЦЕС КРЕИРАЊА МУЗИКЕ

Трећа фаза рада отпочела је у децембру 2018. година када сам направила први састанак са композиторком Катарином Ранковић којој сам претходно доставила у писаној форми идеје сцена. Њен задатак био је да осмисли и реализује ауторске нумере за представу, ефекете и да преаранжира четири народне Мексичке песме. Свака од нумера би морала да буде у служби сцене и да буде инспирисана Фридиним сликама.

Договор са композиторком који је касније и реализован био је да на сцени све време буде клавир како би неке нумере могле уживо да се изводе и како би музички ефекти могли да се изведу у правом тренутку. Предлог композиторке био је да у одређеним сценама које су магловите, које личе на сновиђење, које захтевају тајновиту атмосферу буду, наравно ауторске и монтиране у програму за монтажу звука и да имају електро призвук, са много репетиције у ритмовима и у темпу како би се подударале са репетицијом и симболичком сценског покрета на коме ћу детаљно радити са глумцима.

Било ми је битно и јако корисно да музичке нумере буду спремне за почетак проба са глумцима како би, након импровизација на којима бих пуштала нумере из представе, одмах могли да радимо на конкретним сценама. Сматрам да је јако важно да се музика на

пробама осети и да се да довољно времена извођачима да њихова чула и тела прихвате музику. Сматрам да је то пут до природност у покрету што ми је циљ.

У наредних десетак дана музички предлози су били спремни.

Народне песме: Малагења, Ла Јорона, Арабе тапатијо и Палома негра биле су аранжиране тако да прате атмосферу сцена и унутрашња стања лика. У првој песми, Малагењи, која отвара комад мала Фрида пева весело и безбрижно песму не слутећи шта ће јој се десити, али призивак који аранжман има у исто време емитује веселу и зачудну атмосферу. Зачудности доприносе и демони који се појављују са маскама око Фриде, који је не додирују али поручују да је опасност врло близу.

Музика која се користи у променама између сцена биће увек иста. Задатак јој је био да створи илузију повећаног притиска у глави, тензије и да најави следећи болни догађај.

Ла Јорона, јесте песма која доноси са собом тужну причу, али у оригиналном аранжману не звучи тако тужно. Прво ми је био циљ да уместо ове песме буде друга мексичка песма, међутим на композиторкин предлог, образложење и аранжман сам одмах пристала да своју замисао променим. Аранжман за ову песму који је Катарина Ранковић направила био је управо оно што сам желела.

Преаранжирана песма је изазивала очај, бол и сузе и доследно је пратила Фридино унутрашње стање. У том тренутку у сцени Фрида проживљава последњи побачај и мири се са тим да више неће покушавати да остане у другом стању као и са тим да је она неко ко није у могућности због здравственог стања да има потомство. Истина је тешка и болна.

Нумера Арабе тапатијо јесте национални мексички плес који је Фрида радо плесала. Почетни тонови преаранжиране нумере требало би да звуче заводљиво. Фрида је тада у оклопу (жичаном корсету) наизглед немоћна и сломљена, а у ствари пружа јој се прилика да се осети као жена, да заводи, да буде вољена и она ту прилику и користи. Музика има заводљив, весео призивак. Тема сцене јесте завођење па самим тим је то тема и циљ ове нумере.

Палома негра - Црни голуб: У овој сцени Фрида се поздравља са животом и својим пороцима, улепшава се и сређује за смрт. Циљ ове песме јесте да донесе гротескни призивак

са наглашеном веселошћу, лепршавошћу, безбрижношћу, а у ствари она дубоко у себи носи тешку поруку и тугу. Аранжман почиње весело и безбрижно, ствара илузију птице која добија крила да полети. На њу се надовезује композиторкин *Танго смрти*. У тим тренуцима Фрида одустаје од живота и игра последњи танго, танго смрти.

Остале нумере које су настале, а које ће се у представи уживо изводити описују атмосфере сцена и прате оно што се догађа. У сценама ће се користити и кастањете које у комбинацији са дубоким равним тоновима најављују нападе који су били последица дечије парализе. Суво лишће у сцени *Корење* чиниће атмосферу таквом да се стиче утисак као да је Фрида заиста у лишћу, на земљи, то лишће ће шушкати, ломити се...баш као и Фрида испод камуфлажне мреже.

Када је реч о електронској ауторској музици која се користи у овој представи она је настала помоћу електричних инструмената као и електронским модификовањем акустичних звукова. Током настанка овакве врсте музике дешава се то да електрични импулс (талас) прелази у звук. Композиторка се, стварајући нумере за представу, поигравала ритмовима, који ће касније утицати на ток радње у сценама, темпом, висином и бојом тонова, одабиром инструмената,...Задатак овако насталих нумера био је да опише стање лика у датим сценама и да снажно делује на свест и осећање публике, да даје сценама трагичан, мистичан, магловит и снажан сензибилитет.

Нумеру коју ћу највише користити на пробама назвала сам *Појава демона*. Та нумера биће коришћена за многобројне импровизације са глумцима чија је тема уједно и тема сцена. Она је звучала као најаву нечег непознатог и непријатног.

Електро нумере које су направљене да створе атмосферу саобраћајне несреће коју је Фрида доживела када су се сударили аутобус у коме је била и трамвај током процеса рада на сцени диктираће темпо и ритам сцене. У тим нумерама има доста неправилних ритмова, репетиције, звукова који асоцирају на ударце које је задобила. Нумера садржи тачан број задобијених удараца. Ова нумера описује сцену приласка грађана Фриди који су шокирани затеченим приказом и њихову борбу са собом да ли смеју да јој помогну или не, да ли је жива или није и како да јој помогну. Ту сцену, у процесу рада назваћу *Марионета*. У њој, по принципу моделирања, глумци ће покушавати да Фриду ставе на ноге, да јој удахну



живот. Ова нумера има застрашујућ призвук лутке на навијање. Ритам варира од спорог, који је прожет одређеним бројем пресецања, до екстремно брзог у намери да својим темпом и ритмом услови покрете у тој сцени.

За сцену *Сан* нумера је компонована тако да коришћењем минималног броја звукова у уједначеном темпу, скоро ритуалног типа као што је и карактер сцене, сцена делује као сновиђење где смрт по зачараном кругу хода око Фриде која не слутећи шта је чека безбрижно слика. Уједначени ритам покаткад пресече понеки оштар звук (ударац). Звук који се користи пред крај нумере ствара слику нечег узнемирујућег и требало би да изгледа као да Демон Фриди одузима сву енергију.

Нумера за сцену *Порођај* звучи као аугментатив куцања срца или нешто налик томе када човек осећа јако пулсирање у глави. То је појачан звук Фридиног узнемиреног срца и звук срца детета које куца само док је у Фридином стомаку. Нумера стаје након Фридиног обилног крварења и побачаја.

За сцену *Мушкарци* нумера је компонована тако да звучи мрачно, а у исто време и заводљиво, да описује страст и њене мрачне стране.

Музика у овој представи има велики задатак и значајну улогу те сматрам да је детаљан рад и осмишљавање нумера био исто толико захтеван и изискивао апсолутну посвећеност теми колико и сви остали сегменти рада: истраживање, писање описа представе, рад на припреми, рад са глумцима итд.

#### 4.3.2. РАЗГОВОР СА ГЛУМЦИМА

Разговор са глумцима текао је у две фаза. Прва фаза је била одабирглумаца, а друга излагање теме, метода рада и планова представе.

У поделу сам желела да узмем младе глумце који су на глумачкој академији и за које процењујем да за почетак довољно добро познају своје тело. Пратила сам испите студената Академије уметности у Косовској Митровици и одлучила сам да мој избор буду тројица студената са треће године: Филип Милићевић, Јован Живковић и Ђорђе Галић. За разлику од свих осталих студената истицали су се по свом таленту, физичким

способностима, физичким карактеристикама, били су приближне висине, витки, координација им је била одбра, посвећени, фокусирани на задатке.

Након одлуке ко ће играти у мојој представи направила сам састанак са гумцима. У разговору сам им изложила тему рада, показала сам им Фридине слике, укратко објаснила ко је она, чиме се бавила, која су била њена интересовања, због чега ми је баш она инспирација у раду, на чију поетику када је реч о сценском покрету се ослањам тј. ко су ми узор и пустила сам им музичке нумере које је Катарина Ранковић направила и објаснила сам им да ћемо са музиком радити од почетка проба. Већ су били упознати са радом Пине Бауш, Димитриса Папајоануа, Станиславског, Стразберга тако да смо се одмах разумели.

Глумцима сам изложила план рада. Почетне пробе кренуће у јануару на Факултету драмских уметности у глумачким вежбаоницама и на сцени Мата Милошевић, а последње три недеље проба и финалне пробе биће реализоване у *УК Вук Стефановић Караџић* где ће представа остати на репертоару током сезоне 2018/19, а намера ми је да се представа игра и у наредним сезонама и да путује на фестивале.

#### 4.3.3. КОСТИМ, СЦЕНОГРАФИЈА И ЛУТКЕ

Када је реч о костиму идеја ми је да у зависности од сцене и слике коју сцена описује употребим костим који ће или бити аутентичан Фридином костиму или ће бити у функцији одређеног симбола.

Основни костим јесу црни трико, са дугачким уским ногавицама и бретелама преко рамена, и црни корсет са чичак траком који може да се подеси и јако затегне тако да протагониста све време осећа јак притисак у пределу груди и кичме који условљава право држање тела. За црну боју сам се одлучила зато што она представља опасност, а у представи опасност се односи на смрт и болест који су Фриду окруживали од почетка до краја живота. То је такође боја која симболизује заводљивост (нешто што Фриду никада није престајало да краси), мистерију (Фрида је за многе који је нису познавали била мистериозна), елеганцију (Фрида је увек била елегантна и дотерана у складу са животном фазом у којој се налазила. Њен стил облачења и шминкања мењао се више пута током живота, али увек је била елегантна и зачудна).

У сцени *Девојчица с маском смрти* уместо розе хаљинице коју девојчица носи на слици и која је симбол смирености, сигурности, нежности биће жута хаљиница са цветићима. Одлучила сам да боја хаљинице буде жута зато што жута боја симболизује оптимизам, креативност, емотивност, сигурност, енергичност, али прејаки тонови жуте боје могу да изазову сасвим супротна осећања као што су страх и анксиозност. Све што жута боја изазива и позитивно и негативно Фрида је током живота носила у себи. У почетку је као и у првој сцени деловала као безбрижна девојчица, сигурна у себе, маштовита, креативна, оптимистична која има свој циљ, коју ништа не може да помери из сигурне вертикале коју је себи поставила међутим болест која јој прети као и саобраћајна несрећа коју је доживела полако почињу да је чине анксиозном и да јој уливају осећај страха од смрти. Међутим Фрида се са свим тим јако добро носила и читавог живота је покушавала да пређе преко свега тога, да се издигне изнад ситуација у којима се нашла и да иде даље.

Следећи костим који сам планирала да користим у представи јесте бела мексичка блуза са везеним цветовима црвене, љубичасте, жуте и зелене боје и црвена дугачка сукња од сатена која је реплика сукње коју је Фрида носила и која јој је служила да прикрије сасушену десну ногу. Бела боја на блузи као симбол чистоће и невиности, а насупрот томе сукња црвене боје као симбол снаге, топлине, енергије, страсти, пркоса, сексуалности, свега онога што је Фрида носила у себи. У овој сцени Фрида исказује страст према сликарству и сву топлину коју носи у себи, снагу, вољу за животом, страст чистоћу и сексуалност преноси на платно које је испред ње.

Жичани корсет инспирисан сликом *Сломљена кичма* конструисан је тако да не притиска и не стеже протагонисткињу, јер већ има на себи црни корсет. Тај корсет направљен је да би изгледао као нека врста оклопа испод ког Фрида скрива своју сломљену, болесну кичму и ожилке. Оклоп јој не дозвољава превише кретњи што је контрапункт захтевима разигране сцене у којој Фрида показује да је њена жеља за животом њен највећи покретач. Корсет је направљен од поцинковане жице која се лако савија, а боја корсета је боја метала која у визуелном смислу у комбинацији са кожом на којој „виси“ изазива језу.

У представи ће се користити у две сцене реплика Фридиног чувеног гипсаног корсета са рупом на среди и са нацртаним комунистичким елементима. Тај корсет појављује се на многим документарним фотографијама на којима је Фрида. Корсет је направљен од хамера који је база и од танких папира који су згужвани, лепком и водом наквашени и залепљени за хамер, а потом је цео корсет осликан, обојен и у боји коже је. За тело је причвршћен помоћу сатенских трака у боји коже па је функционалан за брзо скидање и намештање у сценама.

У последњој сцени користи се традиционална егзотична ношња *Тевана (Tehuana)* која је постала елемент Фридине индивидуалне естетике, њеног стила. *Тевана* се састоји из два дела: кратке блузе и дугачке сукње и имају крупне цветове по себи. Хаљина која ће се користити у овој представи ручно је везена више од годину дана. Основна боја је бордо али на њој су велики цветови наранџасте, розе, жуте и тиркизне боје са зеленим листовима, а на ободу сукње налази се чипка беле боје. Хаљину сам добила на коришћење захваљујући отвореношћу за сарадњу Његовој екселенцији амбасадору Мексика у Београду Марку Антонију Гарсији Бланку (Marco Antonio Garcia Blanco) који је за потребе представе допремио из Мексика изворну *Тевана* ношњу која је највише личила на оне које је Фрида носила.

Костими које носе тројица глумаца, а који су у функцији Фридних демона јесу црне боје и прекривају актере од главе до пете. Циљ оваквог костима јесте укидање идентитета актера чиме се истичу њихове функције и симболи. Из физичких поступака којима се користе актери постају фигуре које симболизују смрт, болест, живот, сексуалност, пожуду, мушкарце, пороке,...

Композиторка која је и музички извођач у представи има улогу женске фигуре која је била свеприсутна у Фридином животу и поред великог броја мушкараца са којима је Фрида била. Жена за клавиром је метафора музичарке Чавеле Варгас која је била Фридина велика пријатељица и љубавница и која је углавном носила мушку гардеробу. По угледу на Чавелин стил облачења композиторка би имала црне дубоке панталоне, белу раскопчану кошуљу, црне ципеле са дебелим равним ђоном, трегере црне боје, и зализану ниску пунђу.

Идеја сценографије јесте да се направи кавез који ће простор за игру смањити и ограничити кретање глумаца. Кавез као симбол неслободе, ограниченог кретања користим да представим Фридино унутрашње стање. Кавез је симбол Фридиног живота у ком се она непрестано борила и са којим се носила. Метални корсет који користим у једној од сцена јесте у ствари део сценографије који долази у директан контакт са њеном кожом. Кавез је направљен од дрвених панела обојених у црно и патинираних тако да изгледају као старе металне решетке које имају дугачак животни век. На средини сваког панела је дрвена греда, такође обојена и патинирана, кроз коју пролазе црни канапи који изгледају као решетке.

У кавезу су у природној величини, негде Фридине висине, а неке чак и више, лутке које су реплике оних из Дијеговог атељеа. Једна је акреп ђаволског изгледа са роговима и великим стомаком налик Дијегу. Доминантне боје на њој су плава и црвена са пар црних и жутих детаља. Друга лутка личи на метлу са доминантном плавом и жутом бојом са спиралом око кичме, шакама и стопалима који висе на дугачким канапима. Трећа је костур који је реплика костура који је стајао изнад Фридиног кревета на слици *Сан*, као и у њеној соби у Плавој кући са циљем да је подсети да је ту и да је никада неће напустити.

У представи се користе и маске које су ручно моделиране и израђене за представу. Прва маска је реплика ђавола са слике *Девојчица с маском смрти*. Та маска представља демона који је своја крвава уста развукао у широк осмех и показао своје зубе којима ће покидати део тела девојчици. Друга маска представља главу јелена која је реплика са слике *Рањени јелен* у којој заправо Фрида представља рањеног јелена. Иначе јелен је поред мајмуна, пса и птице био једна од омиљених Фридиних љубимаца. Трећа маска представља птицу са разнобојним перјем. Та птица је Фрида која се нашла у кавезу. Птица као симбол слободе којој је Фрида упркос животним недаћама тежила у контрапункту са сценографијом која је спутава и опомиње да излаза нема. Боје пера на маски представљају доминантне боје цвећа и цветних дезена које је Фрида носила, а то су: тиркизна, жута, љубичаста, зелена, циклама и црвена боја.

Три костурске главе такође моделиране за представу. Прва са јаким спојеним обрвама подсећа на Фриду и користиће се у сценама када је Демони опомињу да је смрт

ту, да јој се јако приближила и у сцени побачаја када рађа мртав плод који по својој физиономији и кости лица подсећа на Фриду.

Друга костурска глава биће све време окачена испред клавира о струну и она има задатак да прикаже Фридино унутрашње стање - изглед „живог леша“, Фрида је често говорила да се тако осећа. Та глава изгледа као Фридина глава без mesa, само су кости од ње остале и јаке црне спојене обрве са много цвећа на глави.

Трећа глава је тзв. глава шећера у облику костура на чијем је челу шљокичавим бојама написано Фридино име. Костурске главе направљене од шећера праве се за Дан мртвих у Мексику, који се прославља два дана, првог и другог новембра, да би се њима принеле жртве умрлим члановима породице и том приликом се главе шарају разним јестивим бојама и исписује се име члана у чију част се приноси жртва. Први новембар прославља се у славу преминуле деце у породици, а други дан је дан посвећен преминулим старијим члановима породице.

Сви елементи сценографије: лутке, костими и трапез окачени су о куке са струном које висе са цугова са циљем да дају надреални изглед представи који је у духу Фридиних надреалних слика и естетике једног од Фридиних омиљених сликара Рене Магрита.

#### 4.4. ЧЕТВРТА ФАЗА - РАД НА СЦЕНАМА

##### 4.4.1. ИМПРОВИЗАЦИЈЕ

Прва проба са глумцима одржана је 15. 01. 2019. године на Факултету драмских уметности у Београду. На првој и током наредне четири пробе са глумцима сам радила само импровизације које су се ослањале на телесне радње и физичку експресију.

У почетку смо радили основне фигуре које користе гимнастичари како бих утврдила колико ко и шта све може да уради са телом, у коликој мери су разгибани, освешћени. Фигуре су биле: колут напред и назад са спојеним ногама и разножно, упијачи напред и назад (тзв. обрнути упијач), мост, звезда са обе руке, звезда са једном руком, премети и подршке. Подршке су се састојале из разних фигура. Из њих сам сазнавала колико је ко спреман од глумаца да оптерети одређене делове тела, колики терет могу да носе, колико ко може да издржи у одређеном положају.

Неки нису могли све фигуре да изведу и имали су страх да пробају да их изведу, али након разговора и показивања како да дођу до одређене фигуре били су охрабрени да пробају. Објашњавала сам им разложено како да дођу до фигуре покрет по покрет. Те покрете смо понављали све док их њихова тела нису усвојила, а онда су касније њихова тела механички све разложене покрете повезивала у једну, задату фигуру. Овакав рад био је јако инспиративан и мени као неком ко води пробу и глумцима који су усвајали нове покрете.

Следећи део проба састојао се из контакт импровизација инспирисаним радом Пине Бауш, Димитриса Папајоануа и мојим знањем и искуством са многобројних радионица које су се бавиле сценским покретом и савременим плесом, а које сам похађала у земљи и иностранству.

Почињали смо музиком која је у себи имала медитативни призив, а како су импровизације одмицале пуштала сам музику коју ћемо користити у представи. Током контакт импровизација инсистирала сам на слободи и мекоћи покрета, на томе да се осећају телима и да осећају присутност међу собом док се крећу кроз простор, да имају свест о колективном кретању кроз простор при чему не смеју да изгубе телесни контакт. Од њих сам тражила да им тела чине једну скулптуру која ће свој облик, правац и смер да мења кроз простор. Тела су им од почетка била слободна, без крутих и намештених покрета што је олакшавало процес рада. Слушали су и пратили моје индикације и задатке.

Импровизације су радили у пару или као трио. У пару сам им задавала тзв. *дим импровизације* где један задаје правац и смер помоћу партнеровог одређеног дела тела другом и на тај начин скулптурише његово тело. Онај чије тело се помера у себи би требало да има осећај да му је тело лагано и да се попут дима креће кроз простор, мења темпо, ритам и структуру покрета.

Наиме, метод скулптурисања тела који користи Папајоану у раду са својим плесачима, а који се ослања на метод поверења партнера на сцени и контакт импровизацију био ми је водилца на првим пробама на којима се нисам бавила копирањем његових сцена са проба већ сам само његов метод користила да прилагодим потребама свог рада.

На пробама сам инсистирала и на успореним покретима који без дубоке концентрације и фокусираности не могу да се изведу. Тада сам им говорила да морају да имају осећај као да су лутке које се споро крећу и којима неко управља помоћу струне која им је везана за врх главе и зглоб оне руке у којој држе своје лутке које носе окачене о три прста. Оно што је било битно током ове импровизације јесте да глумци не дозвољавају себи да играју лутке већ да се осећају као лутке и да им у положају који на почетку заузму и из ког не излазе до краја вежбе постане природан. Када су усвојили покрет након неколико проба говорила сам им о циљу сцене у којој ће оваква вежба бити употребљена. То је сцена која ће отворити комад, а у којој ће они носити у рукама своје маске и којима ће манипулисати.

Користила сам и *метод заустављених покрета*. С тим методом сам се упознала у Енглеској на радионицама које је држао глумац и кореограф Бенџи Реида (Benji Reid). Ова импровизација има два учесника од којих је један моделар, а други је модел, међутим да се вежба не би претворила у стварање лепе фигуре која не казује ништа, тражила сам од глумца који моделирају да сами смисле своје задатке-радњу. Оваква врста покрета подсећа на марионетске покрете који нису тако крути и оштри, али су по структури између марионетских и флуидних. Циљ је да моделар има замишљену радњу и фигуру у глави до које ће доћи и да употребљава делове тела модела да би дошао до жељене фигуре. Амплитуда коју део тела прелази од почетне до крајње тачке садржи у основи један покрет, али у овој вежби тај покрет би требало разложити на што више мањих тако да оном делу тела који се покреће треба времена да дође до последње тачке. Правац и путања нпр. руке су једносмерни, али скретање померањем зглобова руке и прстију може да иде у више смерова. Задатак модела јесте да упамти покрете помоћу којих је дошао до фигуре и да их у следећем кораку понови сам без моделара. Задаци-радње би требало да буду конкретне и јасне.

Како су пробе одмицале, тако су покрети који су глумци усвајали, стварали и обликовали постајали све више део њих, изгледали су органски.

Сматрам да једноставност и сведеност у покрету и изразу јесу пут ка приказивању одређеног симбола, за разлику од подцртавања и наглашавања телом. У исто време то представља тежак пут до интерпретације на ком унутрашња радња онога ко је изводи



постаје уверљива и истинита. Најбитнија је психофизичка присутност извођача током процеса импровизације, проба и самог извођења. Зато је потребно да извођач током импровизације да сву своју енергију у коју учитава сопствене симболе, на чему сам инсистирала током процеса рада.

#### 4.4.2. РАД НА СЦЕНАМА

Након почетних проба и импровизација које су глумци све боље усвајали разговарали смо о темама које сам им касније задавала у вежбама и давала им времена да истражују по себи на пољу осећања и да кад стану у простор и крену да раде да идеје које су у глави пројектовали их не коче и да се оне не „цртају“ телом већ да долазе из њих, из унутрашњег осећања које у себи носе, да тај покрет не буде намештен, узет из нечијег рада, илустрација већ да једноставно тече.

Разговарали смо о томе како се осећају када су лутке, о чему размишљају, на шта обраћају пажњу, на које мишиће је усмерена тензија, шта у њима изазивају лутке које су им у рукама. Врло брзо сам почела конкретно да им говорим о почетној сцени у којој ће импровизација коју су радили бити искоришћена.

Наиме, говорила сам им о животињама које је Фрида на својим сликама представљала и саопштила сам им ко ће коју маску имати. Маска јелена инспирисана је сликом *Рањени јелен* на којој је Фрида као јелен прободена стрелама, али упркос томе наставља своју борбу. Задатак глумца био је да приближи Фриди девојчици опасност од болести и смрти. Други глумац добио је маску птице која представља слободу којој је Фрида увек тежила упркос томе што је та птица све време била заробљена у кавезу болести, а трећи је добио маску ђавола који уједа Фридину ногу и наговештава здравствене проблеме. Када су добили задатке и маске дала сам им времена да истражују на пољу осећања. Било ми је значајно да кад почну да интерпретирају своје идеје које су пројектовали у глави њихово тело буде у функцији њихових идеја, а не да се грчи и да их илуструје.

Сцена која описује ситуацију коју грађани затичу након саобраћајне несреће коју је Фрида доживела настала је из контакт импровизације. Замисао ми је била да покретом који је успорен глумци имају радњу прилажења жртви и да кроз ту радњу, имајући на уму

слику која је испред њих, размисле о свом тренутном осећању (гађење, саосећање, себичност,...) које ће се манифестовати реакцијама које ће гледалац ишчитавати из физичких радњи. Циљ ми је да свако у својој радњи дође до жртве и да покушају да јој помогну, свако на свој начин. Нумера која прати ову сцену има спор ритам који покатакд пресецају ударци. У тренутку када се зачују ударци који глумцима задају кратке искоке (промене) из ритма њихова тела долазе у контакт и вођени контакт импровизацијом преплићу се, раздвајају, реагују на приказ испред себе. Један жели да помогне, други се плаши, трећем је лоше.

На ову сцену надовезује се сцена у којој поломљену Фриду као марионету покушавају да ставе на ноге, да јој удахну живот, али она никако не може да се задржи на ногама и пада. Сцена је настала из импровизације у којој су заустављени покрети база. Свако од глумаца имао је задатак, водећи рачуна о покрету који је претходни направио да би покрети имали логичан след, да осмисле по пет покрета којим би задржали Фриду на ногама. Њихова радња била је да ме задрже што дуже на ногама, а моја против радња била је да будем што нестабилнија, опуштенија и да тежим ка томе да се спустим на земљу. Нумера која ће се користити у овој сцени има призвук лутки, које су имале механизам који се навијао, и компонована је од високофреквентних тонова који су стварали илузију нечег ломљивог. Ритам током нумере се убрзавао тако да је требало покрете у три етапе, када је реч о брзини, ускладити са нумером. Репетицирани покрети су се након што су прецизирани и увежбани у спором ритму развијали и убрзавали.

У сцени сна Фридино место било је на средини сцене, а њена радња била је сликање (први сусрет са четкицом, бојама и платном). Глумац је након што је видео слику и прочитао сцену добио задатак да осмисли сцену игре и претње Фриди. Нумера која се користи у сцени је репетитивног типа и глумца је навела на ритуалне покрете. Глумац је успореним ходом кружио по простору око Фриде са костурском главом у рукама које је једнолично од себе и ка себи померао, као да су део неког механизма. Када је завршио пун круг пришао је Фриди. Радња му је била извлачење живота из Фридиног бића. Покрете које је користио били су такође ритуални, у духу сцене, и он је описивао знак бесконачности спорим покретим и надвијао се изнад Фриде, а потом је једноличним успореним покретима покушавао да је додирне и да из ње извуче сву енергију.

Након ове сцене на свакој од следећих проба након физичког загревања увежбавали смо сцене које смо на претходним пробама поставили. Сцене смо постваљали редом пратећи сценослед.

Пре сваког улажења у простор разговарали смо о Фридином животу и сликама које су основа сцене и глумцима сам говорила о могућности употребе импровизација са проба и њиховим стављањем у конкретне дате околности.

Током наредних проба више пажње сам посветила телесним подршкама које сам намерава да користим у сценама *Сломљена кичма* и *Мушкарци* и у сцени у којој од тела глумаца желим да направим један покретни механизам који ће персонификовати справу за истезање кичме која функционише по принципу клатна. Код подршки најбитније је наћи заједничке тачке ослонца на свом телу и телу партнера, и разменити енергију, наћи баланс када је распоређивање телесне снаге у питању.

У сцени у којој Фрида говори о проблемима које јој је створила децја парализа као и о реконструисању справе за истезање кичме тежила сам ка томе да истражим које су то тачке ослонца на телу које могу да се искористе да би се сцена поставила и да ли је могуће имати говорну радњу у положајима у којима кроз говорни апарат ваздух не струји правилно. Један глумац је имао задатак да ме прихвати за струк након што урадим стој на рукама и да ме подигне са земље. Друга двојица су имала задатак да моје ноге што више истежу у да их вуку ка земљи, а мој задатак био је да, не додирујући земљу у положају у којем стојим главом окренута ка земљи, пркосећи сили земљине теже, у тренутку када се притисак у глави због неприродног положаја расте, имајући на уму Фридино здравствено стање, створим у себи осећај бола, пркоса, жеље за животом и да о свему томе говорим. Из тог положаја требало је осмислити како да се пређе у положај који је аналоган положају тела које лежи на справи за истезање кичме. У том тренутку додирујући земљу рукама једна тачка ослонца била ми је на рукама које додирују земљу, а друга тачка ослонца била је кичма која је била приљубљена уз кичму момка који ми је давао главну подршку, а који ме је претходно држао за струк. Следећа тачка ослонца такође су биле руке које су узели глумци који су до тада држали моје ноге. Држећи се чврсто за њих успела сам ка земљи да се заротирам за 180 степени, док је трећи, који је био испод, морао брзо да се извуче испод мене и ухвати ме за ноге. Потом сам се стопалима ослонила на његова колена и села на

његова рамена, он се заротирао у супротном смеру, друга двојица су ми и даље држала руке, а онда је полако кренуо леђима да прави косину на коју сам се ја својим леђима приљубила и наставила да говорим монолог, а он је кренуо да прави „клацкалицу“ померајући јако споро своју кичму на доле и ка горе.

По истом принципу подршки успела сам да поставим у сцени *Сломљена кичма* устајање из колица и навлачење корсета. У тој сцени моје теле је морало да буде у апсолутној тензији у којој је сваки мишић јако стегнут да би као статуу глумци могли да ме подигну и ставе на колица и да ме само држећи моја стопала и пете спусте са колица на земљу.

У сцени *Мушкарци* користила сам метод подршки као бих показала Фридину доминацију над мушкарцима. У једној од подршки глумац ме прихвата када скочим ка њему, ротира ме иза себе, тако да седнем на његову кичму и да могу да манипулишем њиме као што јахач манипулише животињом.

Такође подршке користим у још једном тренутку истицања доминације и тада се једним стопалом ослањам на колено једног, другим на колено другог глумца, обојица држе по једну моју руку док говорим монолог о сексуалности, женској снази и жељи за животом. А потом ме глумац, који ме последњи држи у рукама преко остале двојице која леже на земљи, спушта преко њих и прикључује им се на поду. Ја лежим преко њих, за то време они се окрећу и ролају по земљи, два круга од 360 степени.

Контакт импровизацију сам користила у процесу стварања сцене у којој Фрида свесно иде у смрт коју је пред крај живота јако желела и којој је тежила, а демони живота покушавају да је отргну и врате. Сваки покрет, трзај, окрет био је инициран унутрашњим импулсом, Фридиним грчем, вапајем. Моје импулсе су пратили глумци и реаговали на њих у ритму *Танга смрти*.

Најтежи моменат у развијању међусобног поверења између партнера настао је у тренутку када је у последњој сцени требало са трапеза да се пустим и да паднем на партнера-глумца који ће ме, у тренутку када светло мајстор буде дао мрак на сцени, прихватити. У тој игри поверења тајминг је био кључ. Први корак био је да најспорије могуће дођем до тачке губљења равнотеже и да ме у том тренутку глумац одмах прихвати.

То смо понављали много пута док обоје нисмо стекли сигурност у оно што радимо и једно у друго. У следећим корацима убрзавала сам темпо док на крају нисам реалним убрзањем дошла до тачке губљења равнотеже и до апсолутног поверења у глумца који ме је прихватао.

Све време док сам радила са глумцима на ослобађању њиховог тела, усвајању импровизација, тумачењу Фридиних слика и постављању сцена паралелно сам радила и индивидуално на улози. Велики број индивидуалних проба посветила сам истраживању сопствених осећања, обликовању покрета који би из мене слободно излазили. Вођена унутрашњом радњом покушавала сам да дођем до природног-проживљеног. Задавала сам себи одређене радње и пратећи циљ сваке од сцена радила сам на обликовању сопственог глумачког израза. Детаљно и посвећено радила сам на монолозима, говорним радњама, глумачким радњама у песмама, трудећи се да не изгубим осећај целине. Оно што сам, када је реч покрету, успела током самосталног рада да осмислим и идеје до којих сам индивидуално и у раду са глумцима долазила развијала сам на пробама и успела сам да у представи, насталој као финални производ вишемесечног рада, представим као компактну целину.

#### 4.5. МОНТАЖА АУТОРСКОГ РАДА-ПРЕДСТАВЕ

Када сам поставила све сцене са глумцима било је неопходно да осмислим прелазе између сцена тако да у њима не буде реалистичких мракова. Композиторка је имала музичко решење, тему за промене. Промене сам желела да направим тако да се светло на рез појача са свих страна, да бљешти, да разбија илузију, и да у том тренутку говорећи кратке реченице опишем шта се дешавало у Фриди, какво је било њено унутрашње стање. У променама док је акценат на Фриди, глумци имају довољно времена да помере реквизиту, костим, наместе све за наредну сцену. Промене су у ствари биле мале глумачке етиде које су повезивале сцене.

Финалне пробе одржаване су на малој сцени *Култ у УК Вук Стефановић Караџић* која је знатно мања од сцене на факултету. Поента је била да се представа изведе у малом простору и да тај простор буде испуњен великим бројем једноставних покрета.

На првим пробама у позоришту покрете и наше путање смо прилагођавали простору, а када су стигли сценографија (кавез) и трапез онда смо радили на реорганизацији онога што смо на факултету поставили. Све оно што сам прошла на пробама импровизација када је реч о осећању простора, партнера, присуства других људи на сцени сада је више долазило до изражаја. Било је лакше, интимније и присније радити на малом простору кроз који струји јака енергија свих учесника. Композиторка је била тик уз нас, њена присутност била је наглашенија.

Када смо читаву игру прилагодили простору почели смо полако да освајамо нови простор и сцене су постајале, како су пробе одмицале, разиграније и увежбаније. Унутрашње радње су се појачавале, покрети су били флуиднији и све је изгледало компактније.

Током наредних проба стигле су и лутке и рам од ружа и бршљена које су декоратери монтирали паралелно када се радила поставка светла како би лутке биле истакнуте и како не би стварале сенке на сени. У постављању светла користили смо филтере разних боја јер ми је циљ био да светлосни ефекти у визуелном смислу опишу атмосфере у сценама. Црвени филтери били су коришћени у сценама када се истицала бол, када је требало персонификовати крв, нагласити страст, сексуалност. Плави филтери су стварали атмосферу сновиђења, мистичности,...Зелена боја коришћена је да створи атмосферу природе, лишћа, свежине и сигурности у сцени када је Фрида заробљена у камуфлажној мрежи у којој се бори са собом, идејама, болешћу, животом и покушава да удахне свежину из природе која је окружује, а која је у ствари мртва. Живот и свежина огледају се у зеленој боји лишћа и светлосних ефеката, а смрт је скривена у увелом лишћу које даје звучне ефекте.

Првобитна идеја била ми је да се током сваке од сцена пројектује на платно видео материјал који би се састојао из седам Фридиних слика којима су сцене које су настале биле инспирисане. Да се не би пројектовање слика свело на обичну презентацију слика и тиме нарушило естетику, концепт и жанр представе, у програму за монтажу слика и видео материјала направила сам мале видео радове у којима у почетку није јасно који је садржај на платну јер је неки од клипова почињао мноштвом разливених боја без икаквог облика који је касније, како су минути одмицали, постајао све јаснији и конкретнији док се не

појави цела Фридина слика, а видео би се завршавао стоп кадром. Видео радови су урађени у експресионистичко-надреалистичком стилу и њихова трајања поклапала су се са трајањем сваке од сцена. Сцена на којој је представа изведена је малих димензија и простор за пројектовање видео материјала је ограничен. На техничкој проби смо усаглашавали видео и остале елементе представе и на генералној проби пустили да видео радови теку онако како сам замислила. Међутим, дошло се до закључка да је њихов циљ нејасан и да су сами видео радови недовољно јасни, јер је платно упијало зраке које је пројектор емитовао чиме се дошло до губитка јасноће предмета видео рада на платну и одустала сам од пројекције видео материјала.

Након техничке пробе и током наредних неколико генералних проба представа је била заокружена целина. Сви ефекти: светло, музика, дим,... заједно са музиком на коју смо већ били навикнути и која је била у функцији још једног лика допринели су целовитијој глумачкој игри и употпунили аудиовизуелни доживљај представе.

## 5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

### 5.1. УМЕТНИЧКИ ДОПРИНОС

Овај докторско уметнички пројекат као уметнички допринос садржи истраживање прожимања уметности глуме и сликарства и у практичном делу рада испитује значај амалгама вербалног и невербалног у глумачкој интерпретацији.

Крајности које карактеришу живот Фриде Кало биле су инспирација и повод да се у раду оживи њен лик, спроведе, дефинише и систематизује метод тако што би се црпели сви детаљи њеног живота из слика које представљају њу саму.

У својим режијама Пине Бауш стварност никада није дотеривала већ ју је приказивала у суровом и огољеном облику. Исто тако у свом стваралаштву Фрида Кало није улепшавала и украшавала своје слике, већ је приказивала сопствену стварност онаквом каква она заиста јесте. Ове две уметнице на различите начине и различитим средствима приказују једну исту ствар, стварност, сурову и огољену, Пина своју и туђу на свој начин, а Фрида само своју на сопствен начин. У овом раду методи обе уметнице се допуњују па је тако приказивање сурове стварности у представи инспирисано сликама Фриде Кало и испричано језиком тела, физичким језиком насталим на основу импровизација које су настајале инспирисане радом Пине Бауш и Димитриса Папајоануа, а потом уобличене и пренесене публици.

Уметнички допринос овог докторског уметничког пројекта односи се на настанак и успешно извођење аутентичне и оригиналне представе која се темељи на уметничко-теоријском истраживању.



## 5.2. РЕЗУЛТАТ ИСТРАЖИВАЊА

Након дугих припрема, теоријског истраживања и рада на представи дошло се до стварања аутентичне представе која је инспирисана биографским чињеницама и која је настала интерпретацијом слика Фриде Кало по принципу прожимања уметности. Сматрам да сам успела да докажем да је сликарство, конкретно сликарски опус велике уметнице каква је била Фрида Кало, које је представљало у драматуршком смислу основни градивни елемент који је био подвргнут структурној конструкцији драмске уметности где је конкретна драмска радња инспирисана сликарском конструкцијом методом интерактивности, синтетизовала две врсте уметности.

И поред тога што у представи учествује четворо глумаца, представа није изгубила форму монодраме јер глумци без идентитета „обављају“ задатке и представљају неку врсту функција у представи са циљем да истакну и појачају оно што протагониста поручује.

У писаном раду покушала сам да један аутентичан уметнички поступак, одређен личним афинитетима и интересовањима, систематизујем, дефинишем и објасним метод и процес рада по фазама настајања и да га учиним доступним онима које оваква врста истраживања у позоришту занима.

### 5.3. ОПИС ПРЕДСТАВЕ

Као резултат процеса рада настао је опис представе који чини доступном и јасном идеју читаве представе.

#### Сцена 1 – *Девојчица са маском смрти*

На трапезу везаним за цуг Фрида обучена у дечију хаљиницу, са косом уплетеном у кике са марамом на глави уз клавирску пратњу пева стихове своје омиљене песме Малагења у композиторкином аранжману. У мраку пре почетка сцене пушта се дим машина која чини атмосферу магловитом. Девојчица Фрида која седи на трапезу, прогутана димом, изгледа као да је у сну. Дим персонификује смрт. Фрида је осветљена белим топом, а музичарка је у пригушеном наранџастом светлу.

Que bonitos ojos tienes (Како лепе очи имаш)

Debajo de esas dos cejas, (испод тих обрва)

Debajo de esas dos cejas, (испод тих обрва)

Que bonitos ojos tienes! (Како лепе очи имаш!)

Ellos me quieren mirar, (Оне ме желе гледати)

Pero si tu no los dejas, (али им ти не даш)

Pero si tu no los dejas (али им ти не даш)

Ni siquiera parpadear. (ни да трепну).

Malaguena salerosa, (Малагењо, латицо руже)

Besar tus labios quisiera, (Љубити твоје усне желим)

Besar tus labios quisiera, (Љубити твоје усне желим)

Malaguena salerosa. (Малагењо, латицо руже.)

У decirte nina Hermosa (И рећи ти предивна девојко)

Eres linda why hechicera, (Како си лепа и магична)

Eres linda why hechicera, (Како си лепа и магична)

Como el candor de una rosa. (Као невиност руже.)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> прим.прев. Катарина Орландић

Кад Фрида почне да пева последњу строфу прилазе људи у црном, један има маску јелена (маска је предсказање онога што ће јој се дешавати, рањивост, бол, борба), други маску птице (која представља слободу коју је Фрида стално желела и којој је тежила) док трећи демон смрти носи маску смрти на лицу и провлачи се испод трапеза и стаје испред Фриде. Остала двојица су поред трапеза и ослонац су Фриди за спуштање са трапеза. Она гази по смрти, посматра маске око себе, пева остатак песме и показује им да јој није пријатно њихово присуство али да их се не плаши. Није сигурна да ли је на јави или је у сну.

Yo no te ofrezco riquezas (Ја ти не нудим богатство)  
Te ofrezco mi corazon, (нудим ти срце своје)  
Te ofrezco mi Corazon (нудим ти срце своје)  
A cambio de mi pobreza. (у замену за моје сиромаштво.)

Malaguena salerosa, (Малагењо, латицо руже)  
Besar tus labios quisiera, (Љубити твоје усне желим)  
Besar tus labios quisiera, (Љубити твоје усне желим)  
Malaguena salerosa. (Малагењо, латицо руже.)  
У decirte nina Hermosa (И рећи ти предивна девојко)  
Eres linda why hechicera, (Како си лепа и магична)  
Eres linda why hechicera, (Како си лепа и магична)  
Como el candor de una rosa. (Као невиност руже.)<sup>6</sup>

Смрт јој ставља маску на лице и тим поступком означава да је мирис смрти никада неће напустити.

Са маском смрти на лицу Фрида прилази порталу, руке су јој око уста (као кад станемо испред стакла и хоћемо да дунемо на њега да се замагли) и дува (тад се укључује дим машина и дим се шири по сцени), жели да створи маглу испред себе и да не види маске које је окружују.

---

<sup>6</sup> прим.прев. Катарина Орландић

Смрт јој прилази, узима је, врти, игра се са њом, њихова игра је дечија и наизглед безазлена. Лете по сцени, праве звезде, врте се, ударају, играју жмурке. Фрида ни не слути да се смрт игра са њом и да је полако припрема за улазак у свет бола. Фрида се игра и пева дечију песму о бубашвабама. Све време се преплићу сонг и весела музика.

La cucaracha, la cucaracha  
ya no puede caminar  
por que no tiene  
porque le faltan  
las dos patitas de atrás

Смрт је оставља да жмури, броји и да је тражи. Кад је бројање прошло Фрида креће да тражи Смрт називајући је Лакукарачом (бубашвабом) али је не проналази. Једино што види јесу велика врата која су сва тројица формирала својим телима и затворили их. Опишава врата, покушава да их отвори, поломи, пробије, залеће се, не успева, гура, удара, испушта звукове, али не иде. Пада од умора, немоћна је. Понавља варијацију истих покрета више пута у нади да ће отворити врата али не успева. Исцрпљена од борбе пада низ средњи део врата кроз ноге смрти.

Демони је полако подижу, она покушава да побегне али не може, јако је држе, не пуштају је. Музика прати Фридино унутрашње стање, узнемиреност и напетост. Контакт импровизацијом демони је воде до центра, они су у једном спором ритму, а Фридин ритам је у контрапункту...Кад дођу на центар Смрт јој узима труп, а остала двојица која персонификују бол хватају је за руке и ноге. Онај ко је код ноге навлачи јој црвену доколеницу на десну ногу. Фрида добија напад, тресе се, креће први напад изазван дечијом парализом, грчи се. За крај сцене Фрида се испружи и врисне из свег гласа.

Мрак. Музичарка је осветљена наранџастим пригушеним светлом. Укључује се светло за промену сцене које ће се јављати у свакој промени. Фрида скида маску и говори: „Дијагноза: дечија парализа. Терапија: Мировање, лежање у кревету. Последица: тања и краћа нога, шепавост.“

## Сцена 2: Балерина

Промена светла.

Део 1: Ова сцена описује Фридино стање након сазнања да има дечију парализу. Сећа се са каквим болом се прво сусрела. На то се надовезује несрећа у којој јој је шипка аутобуса прошла кроз вагину, имала је прелом кичме на три места, трећег и четвртог ребра, карлице, а болесна нога је била сломљена на 11 места, стопало ишчашено и здробљено. Последица: заувек ишчашено лево раме и једна нога неизлечиво повређена.

Намера ми је да се од тела реконструише справа за истезање кичме и да буде контрапункт ономе што се заправо дешавало. Фрида је у стварности била у кревету све време, а у овој сцени Фрида је физички активна, истеже кичму...

Фрида ради стој на рукама Смрт јој придржава труп и одваја је од земље, а остала двојица која представљају Бол јој истежу ноге. Фрида говори:

„Кад сам након девет месеци устала из кревета, десна нога ми је била тања и равна попут штапа. У школи су ме задиркивали и звали „Фрида дрвена нога“ што је у мени изазивало бес и пркос, али нисам плакала. Плакање и показивање било какве слабости ми се одувек гадило. Нове, по мери направљене чизмице успеле су да ми уравнотеже ход.“

Пребацује се преко Смрти, Болови се спуштају на колена и придржавају јој руке. Она се окреће и наставља да говори:

„Прво што сам морала да научим јесте да прихватим себе другачијом од остале деце. Друго је било то да своје мане претворим у своје предности. Покушавала сам да будем боља, бржа, јача. Брзо сам научила да возим бицикл, пењала сам се по дрвећу и пливала сам брже од девојчица које прескачу конопач и играју се школице пазећи да не упрљају хаљинице.“

Бори се, Смрт је узима, подиже и она му седа на рамена. Смрт се окреће, остала двојица је и даље држе за руке, она наопачке легне на леђа Смрти који заправо представља базу справе за истезање која функционише по принципу полуге и полако и минимално се помера. Фрида изгледа као да је на клацкалицы. Наставља да говори.

„Сажалење, као и злобу нисам могла да избегнем. Сажалење је имало мирис, препознавала сам га јер сам с њим одрасла, јер ме је пратило целог живота. Понекад ми се чинило да ћу се угушити од ваздуха засићеног познатим смрадом.“

Задатак композиторке био је да направи зачудне звуке са електро призвуком који персонификују ударце судара трамваја и воза, музика у том тренутку има доста репетиције у звуку удараца. Смрт се извлачи и удара је у карлицу, Фрида реагује на сваки ударац и покушава да устане, да се не преда. Настављају редом да је ударају у једно па у друго ребро, у кичму, карлицу. Смрт је хвата, Бол узима десну ногу и ломи је 11 пута, а потом дроби стопало. Спуштају је косо, ка публици у пози балерине...Стоје у линији, узимају шљокице, унисоно их сипају по њеном телу.

Крај сцене. Промена светла.

У промени непомично с пода она говори шта се десило:

„Прво се зачуо звук кочења налик цвиљењу. А затим мукли ударац. Звук ломљаве дрвета и стакла. Није осетила ни ударац ни бол. Није могла да се сети колико је дуго трајала њена одсутност из тела. Остала је без одеће и лежала је на улици. Гола. Крвавог тела посутог златним прахом. Млади организам се борио. Преживела је.“

Део 2: *Марионета*.

Црвено светло је на Фриди која је посута златним шљокицама и даље лежи непомично. Успореним покретима, такође вођени контакт импровизацијом, улазе демони који су сада у функцији грађана који су били очевици несреће, споро се приближавају жртви, свако има етиду реакције и приближавања жртви. Покрети су спори, репетативни. Током креирања сцене да покрет не би био само спор и досадан водила сам рачуна о динамици покрета, ритму покрета и сцене и о симболима. Грађани се спајају, реагују међусобно, спуштају се до жртве, следи кореографија, устају један по један и враћају се у позиције. Кад се промени музика полако је подижу и намештају је. Импровизацијом по принципу моделирања где је Фрида модел, а Демони који покушавају да је саставе су у улози и демона и доктора, заправо су моделари. Фридино тело је млитаво, беспомоћно и не може да стоји, њихова радња је да је наместе и ставе на ноге, али она упорно пада. Током

сцене користи се петнаест покрета који су тачно утврђени по редоследу и тачкама на Фридином телу. Ти покрети се убрзавају. После сваког петнаестог ударца Фрида пада на под у почетну позицију, а последњи пад је преко једног од Демона који је износи на леђима полумртву. Остала двојица су поред, придржавају је и полако у исто време, истим кораком споро излазе.

Крај сцене. Промена светла.

### Сцена 3 – Сан

Пре почетка и током сцене пушта се дим машина која чини атмосферу магловитом, као у сну. Ово је сцена сновиђења. Музика је у електро стилу и тече непрекидно током читаве сцене. Има зачудан призвук, помало налик музици из трилер филмова. Композиторка се поиграва ритмом који је репетитиван и условљава кретање Смрти.

Фрида у црвеној сукњи и белој цветној блузици, слика своју прву слику. Смрт носи костурску главу и креће се по кругу око ње, покрети су му симболични, репетитивни и минималистички. Кад заврши круг креће ка Фриди, једним ударцем у главу је омами и зачара. Она је на поду, има кошмар (тело одаје њено унутрашње стање и немир). Описује знак бесконачности изнад ње указујући на то да ће се бол у њеном животу бесконачно пута појавити. Три пута покушава да извуче живот из ње (импровизација контракцијама као основа покрета). Фрида полако у сну диже само торзо и враћа се на под. Смрт стави котурску главу до Фриде и нестане. Полако се буди и види главу која је престрави. Уплаши се, скочи, покушава да побегне али глава је вуче к себи, кад хоће да оде од ње појављује се Смрт код портала и она нема где да побегне. Контракцијама у покрету показује да је Смрт вреба са свих страна. Колико крене од костурске главе, толико је она враћа, успева да дође до металног корсета који виси с цуга и ту, испод њега завршава.

Крај сцене. Промена светла. У промени јој демони скидају гардеробу, остаје у црном комплету и стезнику за кичму. Довозе колица на средину. Она иде ка колицима и говори: „Шта мисли њен сан подругљивац? Живот је неми дародавац светова. Најважније јесте не-илузија. Олуја у крви која улази на уста. Грчење. Предсказање. Осмех и ниске зуба бисерних. Нема ничег вреднијег од смеха. Снага се крије у смеху.“

Промена светла.

Сцена 4 – *Сломљена кичма*

Музика је опет у електро маниру и атмосфера коју прави асоцира на ломљење нечег, у овом случају кичме. Фрида је у колицима која су на средини сцене, плаче, боли је кичма, не може да издржи, боли је нога. Покушава да се насмеје и да поручи да је не боли, али бол је савладава, бори се са болом. Два Демона бола јој прилазе, један у руци држи креп траку, други је развучи, кида и лепи јој по телу као на слици *Сломљена кичма* напред од врата до груди, исто тако позади, изнад груди попреко, позади, испод груди попреко, позади, око стомака напред, позади, а потом лепи траку на цеваницу десне ноге. Сцена изгледа као нека врста обреда, ритуала.

Смрт излази са жичаним корсетом који јој ставља изнад главе, друга двојица је полако дижу из колица и увлаче је у корсет. Стоји на колицима и опипава корсет, а потом је спуштају на под. Гледа корсет, схвата шта је чека. Живот окован гвожђем, препун бола. Међутим решава да иде напред и враћа осмех на лице. Окрене се, угледа Демона мушкарца (Дијега). Композиторка почиње да свира Фридин омиљени традиционални плес Арабе тапатијо. Фрида игра и кроз игру заводи свог демона. Он прихватна њену игру и прикључује јој се. За време поклона Фрида му стави ногу на колено, он клекне и држи је за десно стопало. Фрида га посматра и обраћа му се, нуди му своје тело, иде око њега и жели да види реакцију, самоиронична је. То је њен први сусрет са мушкарцем након Алехандра који је био њена велика љубав:

„Оклопљена сам споља и изнутра, имам тврду кожу. Изволи, добро ме погледај. Прво погледај моја леђа пуна ожиљака, моју тању ногу и искривљено стопало па ми приђи ако се усуђујеш и ако ме још желиш!“

Ставља му стопало на друго колено и клизи му низ бутину, он је на поду, прихвата је и она се кроз шпагу спушта тако да њен торзо буде испред његовог. Он је посматра и жели да је додирне али оклоп (корсет) му смета.



„Шта у мени види сликар који увек поред себе има најлепше жене? Нико никада пред тобом није био тако го као ја сада. Обични људи су само голи. Моје је тело голо и рањено, и због тога и рањиво.“

Додирне је, а она иронично: „Моји ожиљци те не претрашују? Не! Ожиљци су места кроз која једно биће улази у самоћу другог. Ја своје ожиљке сликам како би други допрли до моје самоће! Моје тело није само болни терет и објекат мог сликарства оно је инструмент ужитка.“

Привуче је к себи: „Желим да моје тело искуси још нешто осим бола.“

Пољуби је.

Крај сцене. Промена светла.

Она полако скида траке са свога тела, боли је док то ради, Демон јој помаже. Она говори:

„Бол се распоређује по њеном телу. Заузима положаје. Припрема се да тамо остане. Тражи пут. Тело је отворено. Расцепљено. Рана је дубока и крвава. Кичмени стуб се не може поправити. Рана не може да зацели. Плаче јер баш ништа не може да промени.“

Одлази до колица, седа у њих. Демони одлазе дијагонално од ње у други угао сцене, стоје у линији. Промена светла.

Сцена 5: Порођај - *Болница Хенри Форд* и *Моја лутка и ја*

Музика која прати сцену порођаја и овде је у електро маниру. Апстрактна и асоцира на пренаглашени звук њеног пулса, пулса детета које ће се родити...Демони су овде у функцији болничког особља, смрти, бола... Њихови покрети су рутински, репетативни, минималистички.

Демони вуку замишљени конопац унисоно, а Фрида из колица прати њихов ритам, прилази колицима споро, служи се вокалним варијацијама које се ослањају на вокал „А“ помоћу ког исказује количину бола који је притиска. Кад је довољно привуку, Демони се

раздвајају, двојица клекну и стилизовано одмотавају велике црвене траке које симболизују пупчану врцу, њену утробу,... а трећи је у улози доктора који врши порођај.

Фрида вришти од болова док беба излази. Међутим као у сну из ње излази костурска глава која симболизује мртво дете, дете које се никада неће родити, смрт,...Доктор увија главу у пелену и даје је Фриди. Демони полако одлазе са сцене, а Фрида у колицима са увијеном „бебом“ у наручју коју посматра и коју мази и љуби препуна бола, туге и патње пева јадиковку *Ла Јорону*.

Todos me dicen el negro, Llorona

Negro pero carinoso.

Todos me dicen el negro Llorona,

Negro pero carinoso.

Yo soy como el chile verde, Llorona

picante pero sabroso.

Yo soy como el chile verde, Llorona

picante pero sabroso.

Haаааау de mi Llorona, Llorona, Llorona

lavame al rio.

Haаааау de mi Llorona, Llorona, Llorona

lavame al rio.

Tapame con tu reboso Llorona

porque me muero de frio.

Tapame con tu reboso Llorona

porque me muero de frio.

Aааааааааау Llorona...Llorona...Llorona

Спушта своју главу на „бебину“ главу и љуби је.

Мрак. Промена светла.

Сцена 6: *Мушкарци*.

Сцена која није инспирисана сликом већ догађајима из живота Фриде Кало. Ова сцена се односи на период највеће Фридине сексуалне активности, а то је када је након многобројних операција одлучила да неће више да покушава да остане у другом стању и када је оставила Дијега који ју је преварио с рођеном сестром. Отишла је у Америку почела је да се проводи, да се опија и врло често да мења партнере.

Стоји у предњем десном углу кавеза, Демони (мушкарци, пороци, њени љубавници...) су иза ње и рукама јој додирују главу. Њихови прсти шетају по њој. Ужива и говори:

„Кожа, додири и страст то је оно што мене привлачи. И није ми битно да ли су то мушкарци или жене. Оно што је некада за мене била љубав сада је постала зависност од страсти.

Не знам да ли људима који осећају неизмерну страст према својој уметности не преостаје више страсти за људе? Или је страст просто нека посебна врста енергије која није неисцрпна? Или је проблем управо у њиховој блискости? Могу ли два толико блиска бића осећати страствену пожуду? Можда је моја претерана сексуална пожуда израз страсти према самом животу?“

Прилази Демонима, бира с којим ће, провоцира их, изазива. Првог додирује по лицу (усне, нос, глава). Прилази другом, мирише га од пете до главе. Прилази трећем отпозади, додирује му мишиће. Одлучује се за средњег, скочи на њега, он је пребаци на леђа, она га натера да се спусти и гурне га на под. Друга двојица прилазе, дају јој руке, раде подршку и она им се пење на бутине, посматра их, мази се са њима, таман кад један посмили да је његова она пређе на другог. Говори:

„У мени има ватре. Такву ватру имају само они који познају смрт. Захваљујући теби осећам се живом, снажном и пожељном. Похлепна сам. Желим те. Желим твоје дугачке прсте, твој нежни додир. Желим да се твоје мршаво и вретенасто тело испружи уз моје.“

Полако је спушта последњи са којим је била у контакту. Легне преко њих и они се на лево ролају, а она као на таласима се ваља преко њих и ужива. Кад се зауставе, легне преко средњег, подигне главе осталој двојници и каже оном који је испод ње:

„Ти си мој љубавник, али не и моја љубав.“

Спушта им главе на под.

Крај сцене. Промена светла. Одрола се у дубину, а двојница је покрију камуфлажном мрежом и легну на рубове мреже како би блокирали њен излазак.

### Сцена 7: *Лишће*

Од природног осушеног лишћа композиторка ствара атмосферу која прати Фридино кретање испод мреже и унутрашње стање. Трећи демон помаже композиторки у прављењу атмосфере и производи звук ветра. Атмосфера је хладна, Фрида је у мрежи, обавијају је лишће и корење, покушава да се ослободи свега и да продише. Говори монолог који је апстрактног типа, а који описује њено стање свести, ума, тела, бића.

„Ја сам птица. Видим плаветнило. Као да сам део ваздуха, воде и зеленила. Лебдим у тишини у којој не чујем ни откуцаје свога срца.“

Ја сам жути лептир. Излазим из свога тела како бих преживела. Чини ми се да сам све научила у једној секунди. Бол ме чини свесном тела, а тело ме чини свесном пропадања и смрти. Коса је једини живи део мене. Тонем. Нема ме. Магла ми замућује вид. Чини ми се да људи ходају убрзано као у немом филму. Испред мене је непремостив зид и не могу да га прескочим.

Ја сам комета која јури небом. Ватрена кугла која спаљује све чега се дотакне да би на крају сама изгорела. Веселе боје и радост живљења последица су близине смрти, али оне полако постају мутне и слојевите.

Видим светлост. Споро ми се увлачи под капке топла и црвена као крв. Та крв је густа и разређује се у танким жилицама и постаје светлоружичаста од додира сунца. Осећам мирис боја, ланеног уља и нечег интензивног, али не могу да га дефинишем. Као

да ми се комадић стакла зарива дубоко у месо. Као да сам умотана у танку опну која постаје гушћа, непропуснија.“

Пар реченица раније устаје, гледа кроз мрежу, говори, а Демони је умотавају у мрежу. Визуелно треба постићи ефекат суве гране обрасле некаквом лозом пузавицом. Одлазе са сцене. Фрида и даље покушава да се избори са корењем, лишћем, собом, својим не тако позитивним мислима.

„Моје сећање је саткано од fine паучине. Оно ми помаже да балансирам између две рупе са слабом надом да ћу на танком концу видети целу мрежу која показује да мој живот ипак има неку смислену структуру.

Вечност не постоји, постоји само овај тренутак, комешање тела речи, мирис нафталина, додир, ишчекивања. Заробљена сам у орбити. Нисам слободна јер не могу да се супротставим гравитацији. Покушавам да раздвојим тело од душе. Живот моје душе зависи од мог тела које је саркофаг и не видим излаз. Постајем свесна свога тела, као механизма. Како описати тело које гори, рану која пече?

Ја сам невидљива. Чујем свој глас, глас невидљиве жене који каже да прихвата ситуацију у којој се нашао. Осећам празнину као да ми недостаје нешто велико, битно. Белина ме заслепљује. То је белина у мом памћењу. Једино сигурно место, место истине, место где истински постојим јесте сликање.“

Излази из мреже. Композиторка полако тоновима на клавиру наставља да ствара исту атмосферу сада са призвуком да ипак има наде за њу, да ће надрасти ситуацију у којој се нашао.

„Ја сам сива мрља. Живим у стању сталне унутрашње напетости, она је подељена на два дела: живот и смрт. Бол извлачим из дубине на површину и излажем је светлу и погледима. Извлачим њено лице, тело, ноге, ране, срце, трбух и кичму, а Демон то мрзи. Он је тај који повезује моје искуство и моје слике.

Постајем крпа. Не разазнајем јасно предмете, пред очима су ми мрље које светлуцају. Обавија ме нешто лепљиво и таложи се у мени попут катрана. Танка нит држи моје тело. Осећам мирис трулежи.“

Мрежа јој постаје плашт. Осећа се као да креће неку велику улогу да игра. Али то траје кратко.

„Навлачим маску радости. У улози сам храбре, поносне, непобедиве хероине. На тренутак опет осећам као да сам цела. То је привид јер у ствари постајем љуштура, крхка и прозирна, као животиња која умире сама у шуми.“

Заједно са лишћем трчи по сцени као лептир и скочи на демона који се дошуњао у десни угао, покрије и себе и њега лишћем, изгледа дупло више, као дрво које је порасло. Ипак има наде. Не предаје се.

„Будна сам. Чекам. Пркос и жеља да се не препустим смрти држе ме у животу. Постојим. Осећам. Гледам. Веселим се јер немам другу шансу, други живот.“

Крај сцене. Промена светла. Одлази до колица, облачи сукњу и гипсани корсет и седа у њих.

#### Сцена 8: Рањени сто

Промена светла. Музика тече. Има призивак нечег страшног што надлази. Демони уносе рам од црвених ружа, реплика рама са једног од Фридиних портрета. Трећи довози Фриду у центар рама. Визуелно Фрида изгледа као да је у раму и комплетна сцена одаје утисак једне од њених аутобиографских слика.

Демони су у овој сцени у функцији мушког принципа. Један Демон са цигаретом у руци стоји са њене леве страни, други је иза ње, с десне стране и вискијем у руци, а трећи је Дијего с палетом и четкицом у руци, њему се у овом монологу обраћа, али не искључује другу двојицу из монога. Сви су они Дијего. У свакој особи са којом је била тражила је Дијега и сваког/у је поредила с њим. Пита их:

„Колико ми је још дана или сати преостало? Осећам као да се још увек нешто у мени држи за ту јадну олупину у којој се трулеж шири и осваја је, само што ме није прогутала. Свесна сам да би се и у овоме остатку остатка тела нашло снаге да се гура даље. Без једне ноге, без обе ако треба па онда можда и без руку. Без чега ли се све може

живети? Једино не може без срца. Гурало би тело, издржало би. Може ли се то уопште назвати живљењем?

Моје тело је пристало на постојање без икаквог ужитка. Оно јер више нисмо једно. То што га још увек осећам, мичем се, окрећем се, кашљем, напрежем то не значи више ништа јер ми се гади. Гади ми се та јадна сломљена хрпа мяса која ће ускоро постати земља. Биолошке функције нису важне, важан је смисао. Смрт је кад ти од живота не остане више ништа, све једно ти је да ли дишеш или ти расту нокти.

И ево ме на крају поражене. У рану зору опипавам преостале делове и бројим операције. Тридесет и две операције за четрдесет седам година живота, то је више од једне операције годишње. Умирање је, насликала сам то, усамљенички посао.

Већ дуго уместо тебе са мном у кревету спава смрт! Рекли су ми да не можеш да поднесеш да ме гледаш овакву. Толико ме волиш да не можеш да гледаш како патим. Ти си кукавица. Али...ниси крив што не можеш да гледаш распадање и смрт. Обично се појављујеш ујутро и питаш ме „Како си љубави?“ не зато што желиш да знаш него тек да нешто кажеш. Лажем наравно да сам добро само да би нам обома било лакше.

Тешко је када не можеш да помогнеш оном кога волиш. Кад гледаш како се мучи. Брзо ћу те напустити. Ево одлазим, а тебе нема.

Сада је прекасно да се питам јеси ли икада био уз мене у најтежим тренуцима. Кад сам имала први абортус, или кад сам имала операцију ноге, или кичме или кад сам се ноћу превртала у агонији, кад сам била у болници девет месеци након седам операција кичме. Увек су ту биле болничарке, пријатељице, сестре и слушкиње. Уз мене су у најтежим тренуцима биле само жене. Без њих не бих преживела. Кувале су ми, прале ме, пресвлачиле. Чешљале су ме како бих била лепа за тебе. Али ти ниси имао времена нити довољно стрпљења за мене. Конзумирао си жене као што други једу своје омиљено воће. За тебе је секс са другим женама, твојим моделима, асистенткињама, пријатељицама и заштитницама успутан. Биле су ти при руци, увек око тебе, окруживале су те попут ваздуха.

Сликање ти је пружало прилике које други мушкарци нису имали. Волео си да сликаш актове и све оне су биле голе изложене твоје оку, твојој руци, твојим чулима. Реаговао си на њих као мужјак какве животиње. Није ти ни падало на памет да би ме таквим понашањем можда могао повредити. Бол коју сам тада осећала била је попут мигрене која те зграби нагло, траје данима и када прође онда живим у страху од њеног поновног напада.

Обично свраћаш увече да ми пожелиш лаку ноћ иако за мене одавно нема ни лаког дана ни лаке ноћи. А онда одеш и понекад те данима нема. Само твоја бол те боли, само се она рачуна. И шта сада радиш драги!? Већ имаш другу, резервну жену. Ема те у твојој патњи теши због мене. Рано си почео да се тешиш. Погледај, у мени се још копрца смисао за иронију. Смешно ми је и јадно твоје понашање. Али оно ми потврђује колико си ти још увек жив за разлику од мене.

Сама твоја присутност у моме животу била је потврда коју сам тражила, чињеница да ме упркос свему ниси скроз напустио. Добила сам од тебе највише што сам могла. У љубави срећа другог важнија је од властите среће. Најтеже ми је растати се од тебе. Ти си једини нашао начина да уђеш у моју самоћу и да се у њој настаниш. Али зашто ти то нисам рекла? Сумњала сам да би ме разумео. Боље је овако. Штитим себе. Ја сам херој који је навикао да ћутећи подноси патњу, који се не жали и не захтева. Све радим сама. И умрећу сама. Није лако препустити се смрти чак и кад је прижељкујеш.

Све једно је све шта ја говорим. Много је важније оно шта не говорим. За мене речи више не значе ништа. Питам се шта уопште више видиш у мени?

Ја бих да ме ништа не питаш, да не говорим. Да легнеш уз мене и да ме загрлиш. Да ме грејеш. Хладно ми је, то ћу ти рећи. Запахује ме хладноћа из гроба. Буди са мном док умирем, биће ми лакше док ме држиш у наручју, не желим да умрем потпуно сама. Држи ме. Неће то дуго трајати, обећавам ти.“

Пред крај монолога прилази јој Демон који је стајао с њене десне стране. Притиска јој теме и горњи део главе, врши јак притисак. Она осећа да је крај и изговара оптимистично последњу реченицу.



Епилог се одмах надовезује на ову сцену.

Епилог: *Моја хаљина виси тамо* - Припрема за смрт.

Једина слика из одабира за представу на којој ње нема. Овакав одабир је направљен са циљем да се са сликом на којој је Фрида одсутна заврши њена прича.

Двојица која су била око ње полако јој скидају гардеробу и облаче јој цветну Тевана хаљину која је све време висила окачена на вешалици. Она им дозвољава да је среде, пресвуку, и да јој ставе цвеће у косу. Крај је стигао и жели да је улепшају за смрт. Жели да оде лепа и срећена. Пева песму *Палома негра* и радује се што одлази, што ће бол и патња престати. Аранжман звучи оптимистично, лепршаво и асоцира на птицу која почиње да користи своја крила и која напоскон лети слободно.

Ya momentos en que quisiera mejor rajarme  
Y arrancarme ya los clavos de mi penar Pero mis ojos se mueren sin mirar tus ojos  
Y mi cariño con la aurora te vuelve a esperar  
Ya agarraste por tu cuenta las parrandas  
Paloma negra, paloma negra, dónde, dónde andarás  
Ya no juegues con mi honra parrandera  
Si tus caricias deben ser mías, de nadie más  
Y aunque te amo con locura, ya no vuelvas  
Dios dame fuerzas, me estoy muriendo.

Песма се претапа у *Танго смрти* који ће последњи пут одиграти са својим мушкарцима. Први јој прилази с леђа, даје јој виски који испија и враћа му чашу, Дијега љуби и гурна од себе, а трећег потапше по лицу и креће кроз рам. Рам је нешто што дели овоземаљски од оноземаљског света. Демони је хватају, не дају јој да оде, међутим она успева да им се отме и да прође кроз рам. Наилази на решетке кавеза кроз које не може да прође, међутим демони је не пуштају, хватају је и носе до трапеза, стављају је на њега и стају поред. Она гледа право и самоиронично говори:

„За два сата Кристина ће ући у моју собу и наћи на кревету тело које се хлади. У неверици ће додирнути моје лице. Надам се да ће се брзо сабрати и најпре ми затворити

уста. Доњу вилицу гурнуће према горе пре него што наступи кочење. Не знам догађа ли се то зато што душа умрлог излази баш туда, али сигурно бих се сложила са тим да је приказ широм отворене виличне кости прилично одвратан. Затим ће ме изљубити, а њене ће сузе капати по моме лицу и коси која ће још расти.“

Гласно удахне и издахне и падне са трапеза у наручје једном од Демона. Током падања настаје мрак.

Крај.

## 6. СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

1. Антоновић Нела, „Феноменологија покретом“, Студентски културни центар, Београд, 2004
2. Арто Антонен, „Позориште и његов двојник“, Просвета, Београд, 1971
3. Брехт Бертолд, „Дијалектика у театру“, Нолит, Београд, 1966
4. Вујаклија Милан, „Лексикон страних речи и израза“, Просвета, Београд, 1985
5. Готовски Лежи, „Ка сиромашном позоришту“, Издавачко информативни центар студената, Београд, 1976
6. Дедушкица Малгожата, "Apocalypsis cum figuris", ТРЗ Данлит, Београд, 1988
7. Денис Ен, „Артикулисано тело“, Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултет драмских уметности Београд, Београд, 1997
8. Дракулић Славенка, „Фрида или о болу“, Профил, 2009
9. Живић Невена и Пивљаковић Ива, „Мали правописни водич“, Службени гласник, Београд, 2019
10. Здравковић Милован, „Позоришни речник“, Завод за уџбенике, Београд, 2013
11. Кало Фрида, „ДНЕВНИК: Интимни аутопортрет“, Клио, Београд, 2002
12. Kirby E.T. "Total Theatre: A Critical Anthology", Dutton, 1969
13. Клајн Хуго, „Основни проблеми режије“, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1995
14. Lehmann Hans-Thies, „Постдрамско казалиште“, ЦДУ – Центар за драмску уметност, Загреб, 2004
15. Марић Гордана, „Развој и примена Стразберговог метода у школовању глумаца“, Факултет драмских уметности Београд, Београд, 1993

16. Новковић Бојана, „Фрида Кало живео живот“, Пчелица издаваштво ДОО Чачак, Чачак, 2018
17. Обрадовић-Љубинковић Вера, „Кореодрама у Србији у 20. и 21. веку: родна перспектива, докторска дисертација“, Универзитет у Новом Саду, Нови Сад, 2016
18. Перић Тина, „Феномен Сопства у естетском искуству извођача-перформера“, Универзитет уметности у Београду, Факултет драмских уметности Београд, Београд, 2015
19. Путник Јован, „Пролегомена за позоришну естетику“, Стеријино позорје Нови Сад, Нови Сад, 1985
20. Рапајић Светозар, „Музичко позориште: синтеза“, Зборник радова Факултета драмских уметности бр. 26, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, ФДУ, Београд, 2016
21. Ривера Мари-Пјер Коле Гвадалупе, „Фридине фијесте“, Службени гласник, Београд 2017
22. Ричардс Томас, „Рад са Гротовским на физичким радњама“, Клио, Београд, 2007
23. Станиславски Константин Сергејевич, „Систем: теорија глуме“, Етхос, Београд, 2004
24. Станиславски Константин Сергејевич, „Беседе“, Култура, Београд, 1957
25. Стразберг Ли, „Сан о страсти“, Факултет драмских уметности, Београд, 2004
26. Herrea Hayden, “Frida Kahlo: The Paintings“, Perennial, New York, 2002
27. Herrea Hayden, “Frida: A Biography of Frida Kahlo“, Perennial, New York, 2002
28. Хесе Марија, „Фрида Кало: једна биографија“, Дибидус, Београд, 2017
29. Чајкин Џозеф, „Присутност глумца“, Стеријино позорије, Нови Сад, 1977
30. Чехов Михаил, „О техници глумца“, ННК Интернационал, Београд, 2005
31. Шекнер Ричард, „Ка постмодерном позоришту“, Факултет драмских уметности Београд, Београд, 1992

Вебографија:

1. Портал Модерна времена, *Славенка Дракулић: Фрида или о боли*, <http://www.mvinfo.hr/clanak/slavenka-drakulic-frida-ili-o-boli>, приступљено 16.01.2018.
2. Портал ИССУ (ISSU), A Coreological analysis of Dimitris Papaioannou's "2": (2006), [https://issuu.com/poeticmotions/docs/mscialom\\_analysis\\_of\\_2\\_d\\_papaioanno](https://issuu.com/poeticmotions/docs/mscialom_analysis_of_2_d_papaioanno), приступљено 03.10.2019.
3. Страница Tanztheater Wuppertal, <http://www.pina-bausch.de/en/us/person/show/dimitris-papaioannou/>, приступљено 3.10.2019.
4. Страница Димитриса Папајоануа, <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/>, приступљено 3.10.2019.
5. Портал EJOURNALS, About Dimitris Pappaioanou, <https://ejournals.lib.auth.gr/grammar/article/download>, приступљено 3.10.2019.

Представе:

1. Bausch Philippine, *Blaubart*, 1977
2. Bausch Philippine, *Café Müller*, 1978
3. Bausch Philippine, *Le Sacre du Printemps*, 1978
4. Bausch Philippine, *Vollmond*, 2006
5. Fabre Jean, *The power of theatrical madness*, 1984
6. Gregory Doran, *The Tempest*, Royal Shakespeare Company, 2017
7. Dimitris Papaioannou, *Primal Matter*, 2012
8. Dimitris Papaioannou, *Nowhere*, 2009
9. Dimitris Papaioannou, *Medea*, 2008
10. Dimitris Papaioannou, *Inside*, 2011

11. Dimitris Papaioannou, 2, 2006
12. Dimitris Papaioannou, Birthplace, 2004
13. Dimitris Papaioannou, For ever, 2001
14. Wilson Robert, Einstan on the Beach, 1975

Филмографија:

1. Bausch Philipine, Die Klage der Kaiserin, 1990
2. Taymor Julie, Frida, 2002
3. Wenders Wim, Pina, 2011

## 7. БИОГРАФИЈА АУТОРА

Орландић Катарина (01.07.1991.), докторанд на Факултету драмских уметности у Београду, смер: докторске уметничке студије – драмске и аудио визуелне уметности. Завршила основне академске студије на Факултету уметности Приштина – Звечан у класи ред. проф. Милана Плећаша и мастер студије под менторством ред. проф. Јовице Павића. Завршила нижу музичку школу „Владимир Ђорђевић” у Алексинцу, одсек: соло певање.

Перформер Абрамовић института (МАИ, Marina Abramovic Institut)

Сарадник театра „Мимарт“

Организатор на РТВ Пинк

Од марта 2016. године до априла 2017. године предавала глуму у школи мјузикла „Булевар 77“ у УК Вук Стефановић Караџић.

Улоге на филму:

1. 2011. године играла у филму “THE WOMAN WHO BRUSHED OFF HER TEARS”, македонске редитељке и сценаристкиње, Теоне Стругар Митевске. Улога: Young Turkish Girl .
2. 2011. године играла у серији „Фолк”, редитеља Душана Милића. Улога: Певачица.
3. 2012. године играла у филму „Неспоразум”, редитеља Ненада Тодоровића. Улога: Катарина.
4. Јула 2013. играла у дипломском филму „Класићи“, Милана Смиљанића, студента четврте године филмске режије на ФДУ. Лик: студенткиња Катарина.
5. 22. 06. – 01. 07. 2014. играла главну женску улогу у краткомертажном полудокументарном играном филму „Видети значи веровати “ у режији Бујара Берише. Улога: камерманка Ана.
6. 2014. веб серија „Диктафон једног убице“ у режији Стефана Младеновића. Лик: Лорена.

7. 11.2015. играла главну женску улогу у краткометражном филму „Глумчево брдо“ у режији Владимира Косића.
8. Фебруара 2018. године снимала другу сезону серије „Ургентни центар“. Улога: Алиса.
9. Децембра 2018. године снимала серију „Државни службеник“, режија: Мирослав Лекић, улога: Сиријчева жена.
10. Новембра 2019. године снимала "Baaghi 3" рађен у Боливудској А продукцији. Режија: Ахмед Хан (Ahmed Khan). Улога: мајка киднапованог дечака. Премијера 6. 3. 2020. Индија.

#### Представе:

- Лик: Надежда у комаду „Породичне приче“, Биљане Србљановић. Дипломска представа, 26.05.2014. изведена у Звезара театру. (гостовања: 1. Позориште лутака Ниш – 10.06.2014.; 2. Фестивал А.Н.Ф.И. Театар у Краљеву - 05. 07. 2014.; 3. XXVII Барски љетопис - 31.07.2014.; 4. Установа културе Вук Караџић – 15.08. 2014.; 5. УРБАН Фест – 10. Међународни студентски позоришни фестивал – 04.09.2014.; 6. ДКСГ Београд – 40 година постојања Студентског града – 18.09.2014.).
- 13.08.2014. у Врању, у оквиру манифестације „Врањско лето“, играла професорку и заменицу директора у представи „Класни непријатељ“ рађеној по тексту Најдела Вилијамса. Режија и адаптација текста: Јовица Павић.
- Монодрама „Annelies, сновиђење по дневнику Ане Франк“, УК Вук Стефановић Караџић, сезона 2015/16, 2016/17. 03.07.2016. учешће на 41. ФЕСТИВАЛУ МОНОДРАМЕ И ПАНТОМИМЕ у Земуну, категорија: монодрама.
- Представа Театра Мимарт „Путокази“ (глумица и сарадник за говор): 1) 13.08.2015. - Омладински Центар, Сребреница; 2) 18.09.2015. – Битеф полифонија, Београд.
- Представа Театра Мимарт „Како смо преварили Мефиста“ 1) 29.09.2016. на 17. Битеф полифонији, изведена у УК Вук Стефановић Караџић, улога: водитељка. 2) 12.11.2016. УК Вук Стефановић Караџић.



- 29.09.2016. Представа изведена као докторски рад Александра Ђинђића, у Луна парку на Земунском кеју, „Вашар на црвено слово“, улога: циркуска артисткиња.
- Репертоарска представа у сезони 2016/17, УК Вук Стефановић Крацић „Меница без покрића“, улога: певач.
- Лик: мрав, у представи „Цврчак и мрав“ позоришта за децу *Шарени сунцокрети*, 2015. година.
- Луткарске представе „Вук и седам јарића“, „Ђела бајка“ и „Тамни вилајет“ у УК Вук Стефановић Крацић у периоду од 01.-30.12.2017. године у оквиру новогодишњег пројекта *Трг бајки*.
- Луткарске представе „Вук и седам јарића“, „Ђела бајка“ и „Тамни вилајет“, читање песама и прича за децу у *Кући бајки* у оквиру пројекта „Београдска зима“ периоду од 05.02.-04.03.2018. године.
- Представа „Плес вила“ трупе Театар Балкан нови покрет: 1) 08.05.2018. - Културни центар Раковица; 2) 27. 06. 2018. – 27. БЕЛЕФ, 3) 08.01.2019 - Летњи фестивал у Бутринту, Албанија (17. Butrinti Summer Festival). Улога: Зла вила, режија и сценски покрет Јелена Гашић.
- Луткарске представе „Вук и седам јарића“, „Ђела бајка“ и „Тамни вилајет“ у УК Вук Стефановић Крацић у периоду од 01.-30.12.2019. године у оквиру новогодишњег пројекта *Трг бајки*.
- Представа „Ја сам птица, ја сам све!“ настала је као докторски уметнички пројекат Орландић Катарине на Факултету драмских уметности у Београду 30.03.2019. Представа је на редовном репертоару у УК Вук Стефановић Крацић у сезонама 2018/19 и 2019/20. Представа је играна у такмичарском програму 44. ФЕСТИВАЛА МОНОДРАМЕ И ПАНТОМИМЕ у Земуну 28.06.2019.
- 15.05.2019. у представи „Агамемнон“ која је настала као докторски уметнички рад Марије Кнежевић на Факултету драмских уметности, потписује дизајн сценског покрета. Улога: члан хора.

## Перформанси и радионице:

- 03. 04. 2015. учествовала перформансом под називом „Ребро“ на манифестацији „Априлски сусрети“ у СКЦ-у у Београду.
- 16. 05. 2015. са Театром МИМАРТ изводила петочасовни перформанс код Докторове куле на манифестацији „Ноћ музеја“.
- Као сарадник Театра Мимарт учесник европског пројекта TCFT (The Complete Freedom of Thruth) чија је координаторка британска глумица, уметнички директор позоришта Opera Circus (UK) и добитница награде "European Citizen's Prize 2015", Tina Ellen Lee. Од 12.08. – 23. 08. 2015. похађала музичку радионицу коју су водили: Alex Gichohi, Susan Bisat, Darren Abrahams и Nigel Osborne; циркуску радионицу (акробације у ваздуху: трапез и круг, соло и у пару) коју је водио Billy Alwen (уметнички директор Cirque Bijou); радионицу савременог плеса коју је водио италијански плесач и кореограф Massimo Andaloro; и луткарску радионицу коју је водио Beso Kupreishvili (директор позоришта "Fingers Theater" из Грузије). Поседовање Youth pass-a.
- Перформанс Театра Мимарт на три језика (српски, енглески и француски) „Светло и Марија Кири“ (лик: Марија Кири) – 25.09.2015. у Академском парку у Београду поводом манифестације „Ноћ истраживача“.
- Трансмедијални перформанс „Мислити време“ (перформер) са театром МИМАРТ, музичарима и визуелним уметницама рађен по концепту Лидије Антоновић. Фестивал БУНТ 02.11.2015. г. и 03.04.2016. г. Априлски сурети у СКЦ.
- 1) 27.04.2016.; 2) 27.05.2016. у ДОБ-Магацину, перформанс „Сви“, настао као резултат двомесечних радионицау сарадњи Театра Мимарт и Удружења људи са потешкоћама менталног здравља „Душа“.
- 21.05.2016. у оквиру тринаесте по реду манифестације „Ноћ музеја“ са Театром Мимарт изводила осмочасовни перформанс на локацији Докторова кула.
- Са Театром Мимарт у оквиру пројекта TCFT у УК у граду Bournemouth од 1-14.08.2016. похађала радионице глуме и сценског покрета које су држали

британски уметник Benji Reid и уметница из Италије Laura Fattini; радионицу театра Мимарт коју је држала Нела Антоновић и радио радионицу (обучавање за рад на радију).

- 20.05.2017. у оквиру четрнаесте по реду манифестације „Ноћ музеја“ са Тетаром Мимарт изводила петочасовни перформанс на локацији Докорова кула.
- 25. 05. 2017. године са театром Мимарт перформансом „Белина“ учествовала на манифестацији „60 година Културног центра Београд“.
- 16.10.2017. године перформанс „Трокорак“ са Театром Мимарт изведен у СКЦ-у у Београду поводом 33 године позоришта Мимарт.
- 25.10.2018. године перформанс „Трокорак“ са Театром Мимарт у СКЦ-у Београд.
- 24.06.-26.06.2018. на 43. ФЕСТИВАЛУ МОНОДРАМЕ И ПАНТОМИМЕ асистирала Јелени Гашић која је водила радионице сценског покрета. Презентација рада била је приказана на затварању фестивала 01.07.2018. у позоришту Пинокио у Београду.
- 05.06.2019. Перформанс „Алгоритам сна“ са Театром Мимарт, СКЦ Београд, улога: Медеја.
- 01.09.2019.-20.01.2020. Реперформер у МСУБ на седмој по реду изложби Марине Абрамовић *Чистач (The Cleaner)* коју организују Moderna Museet (Stockholm), Louisiana Museum of Modern Art (Humbelaek) и Bundeskunsthale (Bonn). У склопу припрема изложбе прошла детаљну обуку и радионице *Чишћење куће (Cleaning the House)* које је водила Lyndsey Peisinger, плесач, кореограф, редитељ и перформер, са Института Марине Абрамовић (МАИ). Перформанси: *Импондерабилија (Imponderabilia, 59* извођења, 59 h), *Уметников Манифест Марине Абрамовић (An Artist Life Manifesto, 5* извођења), *Радна веза (Work Relation, 2* извођења, 12h), *Веза у времену (Relation In Time, 2* извођење, 6h), *Уметност мора да буде лепа (Art Must Be Beautiful, 1* извођење, 1h).

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

"ЈА САМ ПТИЦА, ЈА САМ СВЕ! - Биографска уметничка слика као повод за инсценацију позоришне представе"

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 03.03.2020.

Потпис докторанда

Орлендић К.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: Катарина Орландић

Број индекса: 9/2016 ДУС

Докторски студијски програм: Докторске студије - драмске и аудиовизуелне уметности.

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта: "ЈА САМ ПТИЦА, ЈА САМ СВЕ! - Биографска уметничка слика као повод за инсценацију позоришне представе"

Ментор: Биљана Машић Алексић, ред.проф.

Коментор: /

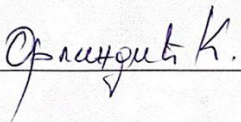
Потписани (Катарина Орландић) изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 03.02.2020.

  
\_\_\_\_\_

## Изјава о ауторству

Потписани-а Катарина Орландић

број индекса 9/2016 ДУС

### Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

"ЈА САМ ПТИЦА, ЈА САМ СВЕ! - Биографска уметничка слика као повод за инсценацију позоришне представе."

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 03.03.2020.

Орландић К.