



**UNIVERZITET U NOVOM SADU
AKADEMIJA UMETNOSTI NOVI SAD**

**Korelacija koncepta psihodrame i sociodrame sa rediteljskim
metodom Želimira Žilnika**

Doktorska disertacija

Mentor: Prof. dr Živko Popović

Kandidat: mr Miljan Vojnović

Novi Sad, 2016.



**UNIVERZITET U NOVOM SADU
AKADEMIJA UMETNOSTI NOVI SAD**

**Korelacija koncepta psihodrame i sociodrame sa rediteljskim
metodom Želimira Žilnika**

Doktorska disertacija

Mentor: Prof. dr Živko Popović

Kandidat: mr Miljan Vojnović

Novi Sad, 2016.

UNIVERZITET U NOVOM SADU
 AKADEMIJA UMETNOSTI NOVI SAD
 KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

| | |
|--|---|
| Redni broj: RBR | |
| Identifikacioni broj: IBR | |
| Tip dokumentacije: TD | Monografska dokumentacija |
| Tip zapisa: TZ | Tekstualni Štampani materijal |
| Vrsta rada: VR | Doktorska disertacija |
| Autor: AU | Mr Miljan Vojnović |
| Mentor: MN | Dr Živko Popović, redovni profesor, Akademija umetnosti Novi Sad |
| Naslov rada: MR | Korelacija koncepata psihodrame i sociodrame sa rediteljskim metodom Želimira Žilnika |
| Jezik publikacije: JP | Srpski (latinica) |
| Jezik izvoda: JI | srp. / eng. |
| Zemlja publikovanja: ZP | Srbija |
| Uže geografsko područje: UGP | Vojvodina |
| Godina: GO | 2016. |
| Izdavač: IZ | Autorski reprint |
| Mesto i adresa: MA | Novi Sad |
| Fizički opis rada: FO | broj poglavlja: 9, broj strana 331, broj lit. citata 127, broj tabela: 1, broj slika: 15, broj grafika: 13, broj priloga: 2 |
| Naučna oblast: NO | Filmologija |
| Naučna disciplina: ND | Analiza filma |
| Ključne reči: | korelacija psihodrame, sociodrame i dokudrame, |

| | |
|--|---|
| PO | metodologija filma, teorija uloga, fikcija, dokumentarnost, realističnost, dramska akcija, autentičnost, Jakob Levi Moreno, Želimir Žilnik |
| UDK: Čuva se: ČU | Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad |
| Važna napomena: VN | |
| Izvod: IZ | U radu je metodom komparativne analize ukazano na korelaciju koncepata socijalno - psiholoških i psihoterapijskih pravaca psihodrame i sociodrame sa filmskom metodologijom autora Želimira Žilnika. |
| Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP | Odluka NUN veća AU u Novom Sadu, 29.05.2012. Saglasnost Senata AUNS, 28.06.2012. |
| Datum odbrane: DO | |
| Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO | Predsednik: dr Dubravka Lazić, docent, filmologija, Akademija umetnosti Novi Sad , Univerzitet u Novom Sadu Član: dr Živko Popović, redovni profesor, filmologija, Akademija umetnosti Novi Sad , Univerzitet u Novom Sadu Član: dr Mirjana Franceško, redovni profesor, socijalna psihologija, Fakultet za pravne i poslovne studije dr Lazar Vrkatić, Univerzitet Union Beograd |

UNIVERSITY OF NOVI SAD
ACADEMY OF ARTS NOVI SAD
KEY WORD DOCUMENTATION

| | |
|--------------------------------------|--|
| Accession number: ANO | |
| Identification number: INO | |
| Document type: DT | Monograph type |
| Type of record: TR | Printed text |
| Contents Code: CC | Phd thesis |
| Author: AU | Miljan Vojnović, MA |
| Mentor: MN | Živko Popović, Phd, full time professor, University of Novi Sad, Academy of Arts Novi Sad |
| Title: XI | Correlational Concepts of Psychodrama And Sociodrama With the Director's Methodology of Želimir Žilnik |
| Language of text: LT | Serbian |
| Language of abstract: LA | eng. / serb. |
| Country of publication: CP | Serbia |
| Locality of publication: LP | Vojvodina |
| Publication year: PY | 2016. |
| Publisher: PU | Author's reprint |
| Publ. place: PP | Novi Sad |
| Physical description: PD | chapters: 9, pages: 331, pictures: 15, tables: 1, graphics: 13, references: 127, additions: 2 |
| Scientific field: SF | Film studies |
| Scientific discipline: SD | Film analysis |
| Key words: UC | Correlational concepts of psychodrama, sociodrama |

| | |
|--|--|
| | with docufiction, methodology of film, role theory, fiction, documentary, reality, dramatic action, authenticity, Jakob Levi Moreno, Želimir Žilnik. |
| Holding data: HD | University of Novi Sad Academy of Arts Novi Sad |
| Note: N | |
| Abstract: AB | In this thesis we have used the method of comparative analysis to show the correlation between the socio-psychological and psychotherapeutic concepts of psychodrama and sociodrama on the one hand and the film methodology of the author Želimir Žilnik on the other. The dissertation is structured into three main parts. The first and the second part deal with the survey and analysis of key elements of psychodrama and sociodrama and the methodological specificities of Žilnik's docudrama language, and in the third part we have identified their correlational characteristics. |
| Accepted on Senate on: AS | 28.06.2012. |
| Defended: DE | |
| Thesis Defend board: DB | President: Dubravka Lazić, Phd, Assistant Professor, Filmology, University of Novi Sad, Academy of Arts Novi Sad member: Živko Popović, Phd, Full Time Professor, Filmology, University of Novi Sad, Academy of Arts Novi Sad member: Mirjana Franceško, Phd, Full Time Professor, Social Psychology, Faculty of Law and Business Studies Lazar Vrkatić Phd, Union University Belgrade |

Korelacija koncepata psihodrame i sociodrame sa rediteljskim metodom Želimira Žilnika

Uporednom analizom elemenata psihodrame i sociodrame s jedne i filmske metodologije reditelja Želimira Žilnika sa druge strane, u ovom radu ukazano je na funkcionalnu korelaciju poređenih disciplina. Evidentna srodnost psihodrame i sociodrame sa metodologijom rada na filmu upućuje na mogućnost njihove metodološke interakcije, čime se ujedno i proširuje polje paradigmatičkih okvira u metodološkoj praksi filmskog stvaralaštva. Strukturu rada čini osam poglavlja. U teorijskom delu dat je pregled ključnih načela i metodoloških koncepata psihodrame i sociodrame, zatim su razmatrane metodološke osnove specifičnog filmskog podžanra dokudrame. U prvom delu istraživanja analiziran je autentični filmski jezik Želimira Žilnika najizrazitijeg predstavnika dokudramskog pravca kod nas, a potom su u drugom delu izvedeni zaključci o dominantnim korelativnim elementima poređenih metodologija. Ključno zapažanje koje proističe iz sprovedene komparacije ukazuje na evidentno postojanje psihodramskih i sociodramskih elemenata u specifičnoj metodologiji Želimira Žilnika kao dominantnih odrednica pomoću kojih autor na impresivan način koristi fleksibilni potencijal dokudrame u balansu između dokumentarne i igrane forme. Specifičnost ovakve autorske orijentacije je da kroz kreiranje imaginarne filmske priče principom dramske rekonstrukcije stvarnosti ističe ono što u realnom svetu ima za podlogu indeksičnu proverljivost. Potvrđujući hipotezu o funkcionalnoj primenljivosti naučnih saznanja u umetničkom procesu, konkretno na primeru paralelizma socijalne psihologije i filma, rezultati ovog istraživanja otvaraju mogućnost formiranja polazne osnove za dalja istraživanja u oblasti filmologije, naročito u domenu dokudrame, a mogu imati pedagoške implikacije u radu sa studentima, mladim autorima, kao i sa svima koji žele da prošire svoju metodologiju primenom ovakvog specifičnog - interdisciplinarnog pristupa.

Ključne reči: *korelacija psihodrame, sociodrame i dokudrame, metodologija filma, teorija uloga, fikcija, dokumentarnost, realističnost, dramska akcija, autentičnost, Jakob Levi Moreno, Želimir Žilnik*

Correlation of the concepts of psychodrama and sociodrama and the film directing methodology of Želimir Žilnik

In this thesis we have used the method of comparative analysis to show the correlation between the socio-psychological and psychotherapeutic concepts of psychodrama and sociodrama on the one hand and the film methodology of the author Želimir Žilnik on the other. The dissertation is divided into three main parts. The first and the second part deal with the survey and analysis of key elements of psychodrama and sociodrama and the methodological specificities of Žilnik's docudrama language, and in the third part we have identified their correlational characteristics.

In this thesis, by applying a comparative analysis of the elements of psychodrama and sociodrama on the one hand, and film methodology of the director Želimir Žilnik on the other, we have shown the functional correlation of the compared disciplines. Evident similarities of psychodrama and sociodrama with the film directing methodology have revealed the possibility

of their methodological interaction, thus extending the field of paradigmatic framework in the practical methodology of film creation.

The thesis has been divided into eight chapters. In the theoretical part, we have reviewed key principles and methodological concepts of psychodrama and sociodrama, followed by an overview of the methodological basis of specific film subgenre of docudrama. In the first part of the research chapters, authentic film language of Želimir Žilnik, who is our most prominent representative of docudrama, has been analyzed and then in the second part key conclusions have been drawn about the dominant correlational elements of the compared methodologies. Key observation which comes from the conducted comparison has shown the existence of psychodramatic and sociodramatic elements in the specific methodology of Želimir Žilnik as dominant determiners which help the author to impressively use flexible potential of docudrama and achieve the balance between docudrama and feature drama. Such orientation of the author is specific in the way it uses the principle of dramatic reconstruction of reality through creating an imaginary film story which is, at the same time, verifiable by the facts from the real world. Confirming the hypothesis of the functional applicability of scientific findings in an artistic process, more specifically on the example of the parallelism between social psychology and film, the results of this research offer a chance to create a starting base for further research in the field of film studies, especially in the domain of docudrama, and at the same time have pedagogical implications in the process of working with students, young authors, as well as with other participants who would like to expand their methodology by applying such a specific and interdisciplinary approach.

Key words: *correlation of psychodrama, sociodrama and docudrama, film methodology, role theory, fiction, documentary, reality, dramatic action, authenticity, Jacob Levy Moreno, Želimir Žilnik*

Sadržaj

| | |
|--|-----------|
| 1. Uvod..... | 12 |
| 2. Psihodrama..... | 20 |
| 2.1. <i>Uvod u osnove psihodrame.....</i> | 21 |
| 2.1.1. <i>Definicija i osnove psihodrame.....</i> | 23 |
| 2.1.2. <i>Istorijat psihodrame.....</i> | 34 |
| 2.1.3. <i>Filozofske osnove psihodrame.</i> | 39 |
| 2.1.3.1. <i>Definicija spontanosti.....</i> | 40 |
| 2.1.3.2. <i>Osnovne funkcije spontanosti.....</i> | 42 |
| 2.1.3.3. <i>Faktori porekla spontanosti.....</i> | 43 |
| 2.1.3.4. <i>Forme ispoljavanja spontanosti.....</i> | 44 |
| 2.1.3.5. <i>Koncepti na kojima se bazira teorija spontanosti.....</i> | 45 |
| 2.1.3.6. <i>Implementacija teorije spontanosti u radu sa klijentima.....</i> | 47 |
| 2.1.3.7. <i>Sublimacija teorije spontanosti i Morenova postulacija filozofskih uporišta psihodrame u odnosu na ranije teorije.....</i> | 49 |
| 2.1.4. <i>Psihološke osnove psihodrame.....</i> | 55 |
| 2.1.4.1. <i>Psihodramaska teorija uloga.....</i> | 55 |
| 2.1.5. <i>Osnovni elementi psihodrame.....</i> | 59 |
| 2.1.6. <i>Registar psihodramskih pojmova - terminologija psihodrame.....</i> | 65 |
| 2.1.6.1. <i>Psihodramske tehnike.....</i> | 74 |
| 2.1.6.2. <i>Osnovni delovi psihodramske seanse.....</i> | 84 |
| 2.1.7. <i>Ključne karakteristike psihodramskog procesa, uloga psihodramatičara i etička načela.....</i> | 88 |
| 2.1.8. <i>Teorijska sistematizacija i obuka u psihodrami.....</i> | 92 |
| 2.2. Sociodrama..... | 95 |
| 2.2.1. <i>Pojmovno određenje i definicija sociodrame.....</i> | 104 |
| 2.3. <i>Primena psihodrame i sociodrame.....</i> | 110 |
| 2.4. <i>Povezanost psihodrame i sociodrame sa drugim pravcima.....</i> | 114 |
| 2.5. <i>Psiho - sociodrama i dramsko stvaralastvo.....</i> | 119 |

| | |
|---|------------|
| 2.6. Korelacijski faktori istraživanja u disertaciji 1..... | 134 |
| 3. Dokudrama..... | 136 |
| 3.1. Analitički obrazac dokudramskog žanra..... | 145 |
| 3.1.1. Dokumentarni prizori u dokudrami..... | 150 |
| 3.1.2. Dokumentarno - igrani prizori u dokudrami..... | 152 |
| 3.1.3. Igrani prizori u dokudrami..... | 154 |
| 3.2. Korelacija psiho - socio drame i dokudrame..... | 155 |
| 3.3. Korelacijski faktori istraživanja u disertaciji 2..... | 158 |
| 4. Karakteristike filmske metodologije Želimira Žilnika..... | 159 |
| 4.1. Biografski podaci i hronološki pregled filmskih tendencija koje su uticale na autorsku orijentaciju Želimira Žilnika | 160 |
| 4.2. Specifičnosti Žilnikovog dokudramskog postupka | 168 |
| 4.3. Klasifikacija Žilnikovih filmova prema metodološkim karakteristikama | 184 |
| 4.4. Korelacijski faktori istraživanja u disertaciji 3..... | 187 |
| 5. Elementi psihodrame i sociodrame u filmskom stvaralaštvu Želimira Žilnika - studija slučaja..... | 188 |
| 5.1. Zaključna zapažanja o korelativnom odnosu psihodrame i sociodrame sa filmskom metodologijom Želimira Žilnika..... | 240 |
| 5.2. Korelacija osnovnih metodoloških odrednica i načela psiho - socio drame i Žilnikove metodologije..... | 242 |
| 5.2.1. Pududarnost - srodnost Žilnikove metodologije sa psiho-sociodramskim pristupom i pravilima..... | 260 |
| 5.2.2. Analogija Žilnikovog procesa stvaranja sa karakteristikama psiho-sociodramske strukture procesa | 271 |
| 6. Implikacije istraživačkih uvida u scenskoj praksi i metodologiji rada na obuci dramskih stvaralaca..... | 277 |

| | |
|---|-----|
| 7. Zaključak | 278 |
| 8. Prilozi | 281 |
| 8.1. Prilog 1. Intervju sa Žilnikom..... | 281 |
| 8.2. Prilog 2. Filmski opus Želimira Žilnika..... | 304 |
| 9. Literatura | 321 |

Izraz zahvalnosti

Autor doktorske disertacije posebnu zahvalnost iskazuje Želimiru Žilniku na svesrdnoj pomoći pri pronalaženju ključne istraživačke građe kao i na intervjuu i stimulatívnoj komunikaciji i podršci u radu.

1. Uvod

Interdisciplinarnost kao sve prisutniji trend u kreiranju i širenju metodoloških obrazaca u *naučnim istraživanjima* nameće se kao delotvoran princip u pristupu metodologiji kreativnog procesa u oblasti *umetnosti*. Primena korelacije, odnosno ukrštanja koncepata određenih naučnih sa komplementarnim aspektima umetničkih disciplina, omogućava uzajamno proširenje njihovih metodoloških okvira. Funkcionalnost interdisciplinarnog pristupa evidentna je na primeru interakcije određenih elemenata *psiholoških koncepata* s jedne, i oblasti *filmologije* sa druge strane. Ovaj rad je organizovan u smeru *korelacijskog i komparacijskog* istraživanja sa ciljem da ukaže na analogiju kao i na funkcionalnost interakcije navedenih oblasti, na primeru *rediteljskog pristupa izradi filma* posmatranom kroz obrazac metodologije rada sa ljudima psihoterapijskog pravca *psihodrame odnosno sociodrame*.

Žanrovska raznovrsnost u oblasti filmskog medija otvara široku i veoma inspirativnu materiju koja zahteva istraživačke postupke analize i sprovođenja određenih kategorizacija sa ciljem razumevanja specifičnosti autorskih pristupa stvaralačkoj metodologiji. Implikacije rezultata istraživanja u takvim okvirima omogućavaju budućim filmskim autorima uvid u određene dokazane metodološke alate putem kojih mogu da prepoznaju sopstvene stvaralačke predispozicije i afinitete i time trasiraju put u sopstvenim stvaralačkim izrazima.

Analitičkim razlaganjem komponenti konceptualnih pristupa koji determinišu tipologizaciju filmskih žanrova možemo doći do uočavanja određenih zakonitosti koje karakterišu svaku žanrovsku kategoriju ponaosob. Istraživanje u ovom radu ima za cilj da ukaže na svrsishodnost takvog analitičkog postupka čiji rezultati bi u mnogome omogućili osnovu za pozicioniranje i izbor metodološkog instrumenta kako aktivnih tako i budućih filmskih autora.

Na osnovu empirijskih zapažanja u sferi prakse u scenskoj delatnosti kao i teorijskog istraživanja i edukovanja na polju specifičnih psiholoških pravaca, autor ovog rada je, vodeći se okvirima navedene teze, istraživanje usmerio i konkretizovao u dve korelativne jedinice kojima definiše *predmet ovog istraživanja*, to su: metodologija izrade filma u žanru *dokudrame* s jedne i relevantnih karakteristika metodologije psihoterapijskog pravca *psihodrame i sociodrame* sa druge strane, na primeru metodološkog pristupa izradi filma reditelja Želimira Žilnika (1942).

Definišući osnovne odrednice dokudrame, filmskog žanra koji karakteriše dvojakost: posmatrački dokumentarizam praćen principom dokudramatizacije odnosno dramske

rekonstrukcije stvarnih zbivanja s jedne, i fikcijski razvoj radnje sa druge strane, možemo prepoznati diskurzivnu analogiju sa bazičnim konturama metodološkog postupka koji odlikuju psihodramu i sociodramu. Razlog za izbor domaćeg filmskog autora Želimira Žilnika leži u činjenici da je on jedan od najznačajnijih i najizrazitih predstavnika filmskog stvaralaštva u domenu dokudrame sa ovih prostora, koji na specifičan, angažovan i delotvoran način koristi fleksibilni potencijal dokudramske forme u sagledavanju važnih društvenih tema, odnosno problematike pojedinaca i grupa u relaciji sa vladajućim društvenim sistemom.

Istraživanje u ovom radu zasnovano je na stanovištu koje film, od samog nastanka, između ostalog definiše kao *sredstvo dokumentovanja sveta i života odnosno detektovanja stvarnosti onakve kakvu je vidi ljudsko oko*. Produženi korak u metodologiji beleženja stvarnosti je određena vrsta doživljaja tih dokumentovanih dešavanja koji je podrazumevao intervenciju filmskog autora kao određeni vid režiranja - dramske rekonstrukcije, što filmsku radnju pored dokumentarne dimenzije uvodi u polje fikcijskog. Žanr dokudrame je upravo najreprezentativnije metodološko sredstvo putem kojeg se ta dva polja prepliću. Analogiju sa opisanim postupkom možemo prepoznati u metodologiji psihodrame kao instrumenta istraživanja stvarnog dešavanja u životu konkretnih ljudi putem upotrebe dramskih elemenata kojima se rekonstruiše realnost i doživljaji te realnosti.

Ovaj rad polazi od *osnovne premise* da se analitičkim sagledavanjem filmskih radova Želimira Žilnika može u pouzdanoj meri uočiti ekvivalent njegovog metodološkog postupka psiho-sociodramskoj metodi u tretiranju radnje i aktera sa postupkom psihodramskog odnosno sociodramskog rada sa ljudima, sa osnovnom razlikom u konačnim ciljevima komparirajućih procesa: terapijski karakter psiho - socodrame naspram umetničkog čina filma.

U pregledu dosadašnje literature koja podrazumeva objavljene radove, studije, sistematizacije dokumentarne građe o kontekstima recepcije i uticaja radova Želimira Žilnika u različitim razdobljima i sredinama, kao i članke teoretičara filma i filmskih kritičara, čija je objedinjujuća predmetna tema - umetničko stvaralaštvo iz više uglova razmatranja izuzetne autorske ličnosti kakav je Žilnik, nameće se zaključak da se okvir takvih istraživanja pretežno svodio na istraživačke i analitičke platforme posvećene problematizaciji odnosa autorovog umetničkog angažmana sa društveno - političkim okruženjem njegovog rada, odnosno njegovoj angažovanoj umetničkoj orijentaciji kritike ideoloških dimenzija vladajućih društvenih sistema.

U tom smislu bio je tretiran i sam metodološki postupak njegovog stvaralačkog procesa na filmu. U knjizi „Za ideju – protiv stanja“ (2009) – analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika, autori u samom uvodu navode da je takav vid sprovedene sistematizacije i kontekstualizacije Žilnikovog filmskog opusa svojevrsni poziv i ukazivanje na neophodnost specifičnijih tumačenja njegovog stvaralaštva. Shodno ovim smernicama, u novije vreme nastala su određena sistematičnija kritička razmatranja Žilnikove specifične filmske metodologije, koja su u osnovi usmerena na tumačenje pristupa i postupka procesa stvaranja filma. Među najznačajnijim autorima te vrste radova, čija su zapažanja uzeta kao paradigmatiska osnova istraživanja u ovoj disertaciji, izdvajaju se Branislav Miltojević, Pavle Levi, Marina Gržinić, Jurij Meden, Dominika Prejdova, Branka Ćurčić, Petar Jončić i Anja Iveković - Martinis. U svrhu potkrepljivanja stanovišta iskazanih u tim radovima korišćeni su pozivi na reference kritičkih i analitičkih osvrta i drugih autora.

U analizi karakteristika filmske metodologije autora Želimira Žilnika nezaobilazno polazno odredište čini razumevanje šireg konteksta koncepata filmskih stvaralaca na prostorima bivše SFR Jugoslavije tokom šezdesetih godina dvadesetog veka. U tim analizama se ističe da je određeni broj filmskih stvaralaca nastojanjem da približe poetiku domaćeg filma modernim evropskim i svetskim trendovima u režiji (*francuski novi talas, američki andergraund film*) inicirala stvaranje specifične filmske produkcije izbegavajući stvaralačke stereotipe. Označeni idiomom *Crni film* filmska ostvarenja nastala u periodu od 1965 – 1972, radikalno zagovaraju drugačiji pristup dramaturgiji svakodnevnih tema, naglašeni kriticizam, angažovanost, ali i autorski jezik, kako u tehnološkom, tako i u poetskom smislu. Ovi autori, kojima pripada i *Želimir Žilnik*, okrenuli su se "preispitivanju *same forme*, morfoloških koordinata i odrednica dela u celini, ukazujući na širok spektar kreativnih mogućnosti." (Jončić,2002:5) U tumačenjima Žilnikovih radova izdvaja se zaključak o njegovom izrazitom zastupanju sedme umetnosti kao forme bavljenja *uzbudljivim i autentičnim ljudskim sadržajima na relaciji formalnog eksperimenta i humanog značenja i značaja*. Žilnik je ostao dosledan svojoj autorskoj orijentaciji oštrog i beskompromisnog filmskog angažmana, koju je kontinuirano razvijao i dalje sledi kroz više od pedeset ostvarenja dokumentarnog, dokudramskog i igranog karaktera do danas. Za svoja dela višestruko je nagrađivan kako na domaćim tako i na internacionalnim prestižnim festivalima. Među najznačajnijim priznanjima u bogatoj kolekciji autora nalazi se i *Zlatni medved* sa berlinskog filmskog festivala za film *Rani radovi* (1969). U filmskom svetu

označen je kao začetnik dokudrame na našim prostorima i u mnogim kategorizacijama svrstan je među najveće filmske autore domaće i evropske kinematografije. Uz kontinuirani autorski rad, Žilnik se bavi i filmskom produkcijom, kao i pedagoškim - edukativnim aktivnostima. Od 1997. godine radi kao mentor i izvršni producent niza međunarodnih filmskih radionica za polaznike iz regiona jugoistočne Evrope.

Važno je napomenuti da je u analitičkom delu posvećenom karakteristikama dokudrame i specifičnostima metodologije Želimira Žilnika, terminologija vezana za ključne korišćene pojmove iz odnosa *filma i naracije* i *filmskog jezika* određena u skladu sa definicijama filmskih teoretičara, autora knjige *Estetika filma* (Omon at al. 2006). Pojam *realizma* se u tom kontekstu prevashodno koristi u razmatranju filmske teme i sadržaja, pojam *fikcije* se koristi u smislu imaginarne razrade (rekonstrukcije) stvarnosti (iako se prema pomenutoj teoriji u osnovi svaki film može smatrati fikcijom jer je filmski zapis vremenski udaljen od trenutka snimanja). Pojam *filmskog jezika*, iako autori ukazuju na kompleksnost njegovih značenja i prisustvo niza aspekata u njegovom dejstvu, se koristi u funkciji sagledavanja specifičnosti koje Žilnikovu metodologiju čine autentičnom.

Sa druge strane, u do sada objavljenoj literaturi posvećenoj pravcu *psihodrame i sociodrame*, osnovne teze svode koncept ovog, praksom i istraživanjem potvrđenog pravca psihoterapije, na definiciju da ta naučna disciplina istražuje „istinu“ dramskim metodama, koristeći elemente interpersonalnih odnosa i privatnog sveta. Psihodrama se definiše kao "grupni akcioni psihoterapijski metod koji se oslanja na teoriju, filozofiju i metodologiju učenja **Jakoba Levi Morena** (Jacob Levy Moreno, 1889 - 1974) u kojoj se terapijski postupak bazira na scenskoj ekspresiji uz korišćenje dramskih tehnika, sociometrije i grupne dinamike." (Milošević u Erić, 2001:313) Kao akciona forma grupne psihoterapije, u njoj se životne situacije ili unutarjni svet pojedinca odigravaju na sceni uz pomoć članova i vođa grupe, onako kako ih taj pojedinac doživljava. Ovom se metodom putem verbalne kao i neverbalne komunikacije među likovima istražuju ljudske relacije i na taj način akterima omogućava spoznaja sopstvene ličnosti. Scensko odigravanje pruža protagonisti psihodrame mogućnost da izvede ili dovrši ono što u životu nije mogao, nije znao ili možda nije smeo, otkrivajući tako vlastita ograničenja i učeći kako da misli i osećanja slobodno izražava kroz svoje ponašanje.

Sociodrama je definisana kao "aktivan i produbljen istraživački metod koji se bavi odnosima između grupa i kolektivnih ideologija".(Đurić, Veljković, 1998:95) Za razliku od

psihodrame iz koje je proistekla, sociodrama za protagonistu ima grupu. U *sociodramskom* istraživanju koje se bazira na *sociometrijskom* merenju postojanja i kvaliteta relacija među grupama i pojedincima u odnosu na grupu, cilj je da se od svakog ispitanika dobije njegovo spontano učestvovanje koje ga najviše otkriva kao individuu. Bez obzira što je pojedinac nosilac uloge, kulturnog znaka, njegova sposobnost da ulogu prihvati, odigra ili ostvari, različitim stepenom kreativnosti koji je uključen u tretiranje uloge, omogućava spoznavanje mere istinitosti neke relacije koja se sociometrijski istražuje.

Moreno, rodonačelnik psihodrame i sociodrame, ističe da pravi sociodramski i sociometrijski istraživač mora i sam biti učesnik svog istraživanja i da kao *pomoćni ego* tek može da sazna relevantne podatke o svakom pojedincu – učesniku u istraživanju kao i o samom procesu i pojavama koja se istražuju. Učinimo li socijalnu strukturu vidljivom kroz fizičke odnose (dramaturški postupak) pojedinih delova (predstavnika) određene zajednice, otvaramo mogućnost da ispitamo i transparentno iznesemo (kao što je to moguće putem filmskog medija) i psihološku geografiju tretirane zajednice – kroz prirodu veza među članovima zajednice.

U poglavljima koja se odnose na primenu ovog psihoterapijskog metoda, teorijska uputstva jasno razgraničavaju njegovu, s jedne strane kliničku, a sa druge nekliničku primenu. Budući da su ove metode proizašle iz kombinacije psihoterapijskog rada sa pojedincima i grupama sa jedne strane, i dramskih zakonitosti i elemenata sa druge, primena ovog metoda upućuje na veoma funkcionalan vid njegove upotrebe u kreativnom procesu dramskih delatnosti.

Neklinički pristup u psihodrami ima višestruko šire primene od klasične psihodrame i nudi potencijal za veoma kreativne zahvate, koji mogu da budu izvedeni u različitim poljima ljudske komunikacije. Psihodrama, uz pomoć odabranih, modifikovanih pristupa, može da doprinese unapređenju pedagogije, socijalnih istraživanja, menadžmenta, javnih odnosa i komunikacije, politike, kao i učenja i sprovođenja kreativnih postupaka.

Osnova od koje polazi konkretnije istraživanje u ovom radu zasniva se na nekoliko premisa. Jedna se odnosi na marksističko *definiciju filma* kao jedne forme praxis - a, domena, srestva odnosno izraza čovekove sposobnosti da transformiše sebe i svet oko sebe. Prema ovoj definiciji film je delatnost koja povezuje svest i materijalnu akciju odnosno kritičko mišljenje i praktični rad. Druga je vezana za *Žilnikov specifičan metod* u kome autentične *ličnosti - naturščici* igraju na filmu sopstvene identitetske (socijalne i dr.) uloge iz života, a za mesto interpretacije uzima se prostor ispred kamere, dok se oko kamere tretira kao tačka sekundarne

identifikacije odnosno *identifikacije gledaoca sa protagonistom*. Kadar u takvoj metodologiji predstavlja skup odnosa koji su po svojoj formi analogni tipičnim odnosima koje društvo reflektuje prema svojim subjektima.¹ Analogno ovim karakteristikama za polazište u ovom istraživačkom postupku autor rada koristi *Morenovu premisu* da je svaki čovek jedinstveno i neponovljivo biće koje poseduje kapacitet za maštovitu i uverljivu igru i da mu kao takvom treba dati priliku da ispolji svoju *autentičnost*. Pravi prostor za to je prema Morenu psihodramska scena. Ideja koja upotpunjava prostor za istraživanje korelacije psiho-sociodramskog metoda sa filmskim stilom Želimira Žilnika se odnosi na sociodramski koncept kojim se društvo i pojedinci tretiraju kao dve zasebne, interakcijske uloge.

Osnovni cilj istraživačkog postupka u predloženoj temi doktorske disertacije je da se dokaže funkcionalnost korelacije metode stvaralačkog procesa filma i naučnog metoda, kao i da se, implicirano tim dokazima, ukaže na mogućnost estetske valorizacije naučne metode. Kroz ovakav istraživački proces, specifičnije gledajući u odnosu na konkretnu korelaciju uokvirenu u opisanom predmetu istraživanja, ciljevi rada fokusirani su na doprinos predložene naučne discipline umetničkom stvaralaštvu.

Za ostvarivanje specifičnog cilja u funkciji posmatranih korelacijskih sistema, primenjen je postupak identifikovanja elemenata psihodrame i sociodrame u procesu izrade filma autora Želimira Žilnika, čime je predviđena mogućnost dolaska do funkcionalnog modela koji pokazuje na koji način se teorijski i praktični koncepti jednog od pravaca psihologije, kao naučne discipline, mogu koristiti u svrhu nadograđivanja metodološkog postupka stvaranja filma.

Budući da predmet istraživanja čine psihodrama i sociodrama kao jedno polje i analiza metodologije Žilnikovog rada na filmu kao drugo, struktura rada je sačinjena iz ta dva osnovna dela kao i trećeg koji predstavlja sintezu i zaključke korelativnog metodološkog postupka u kome se dokazuje *osnovna hipoteza rada H:*

Da koncepti i metode psihodrame i sociodrame mogu biti primenljivi u funkciji metodološkog postupka u procesu stvaranja filmske priče, čime se postiže temeljnost, verodostojnost i sistematičnost istraživanja odabrane tematike na filmu.

¹ Prema studiji Pavla Levi i Želimira Žilnika u Ćurčić i saradnici, 2009:19

U skladu sa ciljevima ovog rada, pozivajući se na određena ključna zapažanja filmske metodologije Želimira Žilnika u navedenim istraživanjima, ustanovljena je i **specifična istraživačka hipoteza H1:**

da postojanje evidentnih korelativnih elemenata psiho i sociodrame u metodologiji rada na filmu Želimira Žilnika predstavlja važno uporište autorovog specifičnog metodološkog postupka kojim, na impresivan način u svojim delima, koristi reflektivni potencijal dokudramske forme u balansu između indeksičnosti dokumentarizma i fikcijske razrade igranog koda.

Dokazivost predstavljene hipoteze otvorilo bi dodatni aspekt obrazloženog cilja ovog rada kojim se predlaže mogućnost korišćenja datog modela budućim filmskim stvaralocima kao osnova za dalje metodološke i kreativne smernice u procesu izrade filma, a šire gledano i kao model kojim se dve posmatrane oblasti: psiho-sociodrama i filmsko stvaralaštvo mogu međusobno nadopunjavati.

Istraživanje ovog rada je organizovano u četiri osnovne faze:

1. U prvoj fazi sproveden je pregled istorijata psiho i sociodrame kao pravaca socijalne psihologije i psihoterapije, sa fokusom na bazične postulate i koncepte koji se odnose na praktični rad sa pojedincima i grupama. Kroz opis razvoja nastanka i metode, osnovnih elemenata i tehnika na kojima se bazira proces, sa fokusom na njegovoj neterapijskoj primeni, naglašavaju se ključne karakteristike metodologije koje se mogu naznačiti kao jasni parametri u komparativnoj analizi rada.

2. U drugoj fazi istraživanje je bazirano na uočavanju elemenata metodologije psiho i sociodrame u materijalu koji se bavi metodološkim karakteristikama specifičnog filmskog podžanra - dokudrame.

3. Treća faza je orijentisana na analizu i izlaganje činjenica vezanih za prepoznavanje elemenata korelacije metodoloških postupaka psiho i sociodrame sa metodološkim karakteristikama rediteljskog postupka Želimira Žilnika, kroz analizu procesa stvaranja filma, na primerima konkretnog izabranih uzoraka. Pored analitičkog metoda, u cilju sveobuhvatnijeg sagledavanja fokusnog predmeta, sproveden je i postupak intervju sa autorom, koji je koncipiran u skladu sa istraživačkim predmetom i u celini je dat u formi priloga na kraju rada.

4. U poslednjoj, četvrtoj fazi, izveden je postupak sinteze kojom se iznose zaključci analitičkog procesa korelacije psihodrame i sociodrame sa filmskom metodologijom kroz izdvajanje primenjenih elemenata psiho i sociodrame i načina njihove upotrebe u tretiranim segmentima filmova Želimira Žilnika.

Osnovnu teorijsku građu na kojoj se bazira ovaj rad sačinjava izabrana ključna literatura iz oblasti psihodrame i sociodrame sa jedne strane, a sa druge, kao što je navedeno, selektovani su važniji štampani i internet dokumenti, intervjui, kritički članci i knjige u kojima se analiziraju radovi filmskog autora Želimira Žilnika kao i izbor samih filmskih zapisa iz opusa autora, na celuloidnoj odnosno video traci i onih u digitalnoj formi - istraživačkog uzorka ovog rada. Sistematizacija prikupljene literature upotpunjena je opštim teorijskim radovima iz psihologije i scenskih odnosno dramskih delatnosti i filma.

Korelacija u metodološkom smislu, u ovom radu je korišćena u svrhu dovođenja u uzajamnu vezu posmatranih predmeta istraživanja, ukazivanja na njihovu sličnost, srodnost odnosno na njihove ključne dodirne tačke.

2. Psihodrama

*Žak: "Pa ceo svet je
Glumište gde ljudi svi i žene glume;
Svak se pojavi tu i ode; i odglumi
U svom životu mnoge uloge"²*

Viljem Šekspir, "Kako vam drago" (2/7)

*"...You know someone said that the world`s a stage
And each must play o part..."*

Elvis Presly, "Are you lonesome tonight"

„...Pa, doktore Frojd, ja počinjem tamo gde ste Vi stali. Vi se susrećete sa ljudima u veštačkom ambijentu vaše kancelarije. Ja ih srećem na ulici i u njihovim domovima, u njihovoj prirodnoj sredini. Vi analizirate njihove snove, a ja pokušavam da im dam hrabrosti da sanjaju ponovo. Ja učim ljude kako da se igraju Boga.“

J. L. Moreno (1964:16, u Holmes i sar. 1994:11)

"Ko je potpuno otvoren i nema šta da izgubi sem nekih sopstvenih okova, on je jako pogodan i za komunikaciju pred kamerom, nema šta da krije. U filmu se najviše vidi kako svetle oči i da li je u očima laž."

Želimir Žilnik, Praxis 2011.

² *All the world`s a stage,*

And all the men and women merely players:

They have their exits and their entrances;

And one man in his time plays many parts..."

William Shakespeare, "As You Like it" (2/7), prevod Velimir Živojinović i Borivoje Nedić

2.1. Uvod u osnove psihodrame

*Nećemo prestati da istražujemo
a kraj sveg našeg istraživanja
biće da stigmenom odakle smo pošli
i saznamo to mesto prvi put.³*

T.S.Eliot, *Little Gidding*

(Holmes and coll.1994: Introduction)

Psihodrama kao kompleksan i po svojoj prirodi veoma specifičan metod koji je izrastao iz filozofije, psihoterapijske prakse i istraživanja Jakob Levi Morena (Jacob Levy Moreno), u svojoj osnovi objedinjuje principe dramske - scenske delatnosti i psihoterapijske metodologije. Pripada redu grupnih terapijskih metoda, a koristi se i u individualnom radu sa klijentima. Poenta je u scenskom odigravanju nekog problemskog sadržaja klijenta - aktera uz pomoć terapeuta - psihodramatičara i grupe, koje se kreće u smeru terapijskog uvida u funkciji pomoći klijentu, putem kombinacije specifičnih metodskih tehnika. Odigravanje problemske teme odvija se putem inscenacije rekonstruisanih realnih situacija iz života klijenta, kao i njegovih doživljaja i predstava o određenim unutrašnjim - psihičkim odnosno spoljnim sadržajima. Uvidi proistekli iz odigravanja zaokružuju se analitičkim delom deljenja (sharing) iskustva i analizom procesa. Psihodrama se oslanja na pretpostavku o kapacitetu ljudi za maštovitu i uverljivu igru kakva je evidentna u razvojnoj fazi detinjstva. Za razliku od dečije igre u odraslom dobu ljudi fokusiraju igru u skladu sa zadacima - ulogama koje zastupaju u svom životu. Mnoge tehnike koje su proistekle iz psihodrame kao što su akcioni metodi, iskustvene vežbe, igranje uloga i dr. upotpunjuju se i drugim funkcionalnim psihoterapijskim pristupima. Poenta psihodramskog

³ *We shall not cease from exploration*

And the end of all our exploring

Will be to arrive where we started

And know the place for the first time.

T.S.Eliot, *Little Gidding*, prepev Ivan. V. Lalić

metoda je u njegovom akcionom karakteru - scenskog odigravanja gde je uključeno celo biće sa svim svojim svojstvima, i racionalnim i emocionalnim i telesnim (nesvesnim), koja znatno više govore o problemu klijenta nego što to čine isključivo verbalni terapijski metodi. Kao forma *grupne psihoterapije* i kao kompleksan koncept svojim tehnikama korespondira sa nizom srodnih biheviornalnih, egzistencijalističkih i humanističkih škola.

Cilj psihodrame je sticanje terapijskog uvida u ključne determinante funkcionisanja ličnosti u određenim segmentima života, sa mogućnošću korektivnih intervencija.

U cilju sticanja celovite slike važno je sagledati *konceptualne osnove metoda, njegove korene i istorijat, filozofska i psihološka utemeljenja, teorijsku i praktičnu orijentaciju, terminološku bazu, tehnike, osnovne činioce i delove, modifikacije, kao i specifičnost samog procesa istraživanja i njegovu primenu u različitim poljima*. U psihološkoj literaturi nailazimo na brojne i različite definicije psihodrame kao i opise psihodramskog koncepta. U cilju razumevanja osnove ovog koncepta prepoznaju se ključni i sveobuhvatni opisi njegove metodološke suštine.

Bazični koncepti psihodrame objedinjeni su zadatkom istraživanja problema iz života klijenta, u odnosu na prošlost, sadašnjost i budućnost, svim aspektima klijentovih odnosa sa svojim socijalnim atomom, kao i svih činilaca odnosa unutar jedne grupe - zajednice, dinamike, razvoja grupe i dr. U klasičnoj formi, psihodrama je dugotrajno interaktivno istraživanje unutar jedne grupe, koje se bazira na sistematičnom i kompleksnom tretiranju problema i zahteva istrajnost kontinuiranog treninga. Kao komplementaran metod sa drugim savremenim psihoterapijskim pristupima, psihodrama deluje u skladu i kombinaciji sa njima. Budući da je proizrašla iz psihoanalitičkog metoda, svi njeni ključni koncepti imaju određenu relaciju sa tim temeljima.

Morenovi pionirski radovi u polju psihodrame počeli su početkom druge dekade Dvadesetog veka u Beču, gde je radio sa različitim grupama (socijalnim kategorijama), tridesetih godina preneo je metod u Sjedinjene Američke Države, gde je paralelno radio na širenju i razvoju koncepta, u praksi kao kliničar i u edukativnim aktivnostima iz kojih su se kasnije razvili mnogi srodni pravci socijalne psihologije i psihoterapije. Za dalji razvoj psihodrame najzaslužnija je njegova supruga i najbliža saradnica Zerka Toeman Moreno koja je u saradnji sa najistaknutijim sledbenicima Morena, vratila i proširila metod u Evropi, kasnije i u većem delu sveta. Danas je

psihodrama u ekspanziji, organizovana preko niza međunarodno priznatih asocijacija i instituta na nacionalnim i kontinentalnim nivoima.



Slika 1. i 2.

Jakob Levi Moreno i Zerka Zerka Toeman Moreno

Više od 12 000 profesionalaca širom sveta primenjuje psihodramu u praksi i edukaciji (na mnogim univerzitetima uvrštena je u zvaničan studijski program), objavljuju se brojni naučno stručni radovi u specijalizovanim psihodramskim časopisima, takođe se objavljuju i značajne knjige koje sistematizuju ovaj živi metod.

2.1.1. *Definicija i osnove psihodrame*

Prema bazičnim definicijama psihodrama je opisana kao "akciono orijentisan grupni metod u psihoterapiji čiji se postupak bazira na scenskoj ekspresiji pomoću dramskih tehnika, sociometrije i grupne dinamike" (Milošević u Erić, 2001:313) Nastala je kao psihoterapijski pravac u grupnoj psihoterapiji i u literaturi se opisuje kao *intenzivni akcioni metod u kome klijenti koriste spontanu dramatizaciju putem igranja uloga u kontekstu samopredstavljanja sa ciljem*

istraživanja ka sticanju uvida u sopstvene živote i konačnom perspektivom maksimalnog korektivnog emocionalnog iskustva. (Đurić, Veljković, 1998)

Putem verbalne i neverbalne komunikacije klijenti u psihodrami, kroz dramatizaciju ličnih životnih iskustava iz prošlosti, sadašnjosti, zamišljene budućnosti, fantazija, snova, odnosno za njih svih bitnih unutrašnjih "dramatičnih iskustava", igrajući uloge vrše samoprezentaciju na sceni dovodeći sadržaj u sadašnji trenutak - sa ciljem istraživanja i rešavanja ličnih psiholoških zastoja i problema. Eksternalizacijom psihičkih procesa psihodramskim postupkom se stiče uvid u suštinu i koren problema i omogućava klijentima pripremu za suočavanje sa budućim životnim situacijama.

Koncept psihodrame je, kao što je u uvodu navedeno, zasnovan na teoriji, filozofiji i metodologiji psihoterapeuta i socijalnog psihologa **Jakob Levi Morena** (Jacob Levy Moreno, Bukurešt, Rumunija 18. Maj 1889 - Njujork, Sjedinjene Američke države, 14. Maja 1974.) koji se smatra i rodonačelnikom ove metode. U metodološkom korpusu Morenovih krucijalnih profesionalnih, praktičnih i naučnih dostignuća, pored psihodrame, stoje **sociometrija**, **sociodrama**, kao i utvrđivanje temelja grupne psihoterapije, koja je danas široko rasprostranjena u oblastima psihoterapije i u mnogim delatnostima koje obuhvataju rad sa ljudima.

Sam Moreno definiše psihodramu kao **nauku koja istražuje "istinu" dramskim metodama, baveći se interpersonalnim relacijama i ličnim svetovima** (prema Moreno, 1972) Morenov životni saputnik i najbliži profesionalni saradnik Zerka Moreno opisuje psihodramu kao **terapiju koja pomaže ljudima da probaju i istražuju različite načine rešavanja problema bez straha od kazne za učinjene greške.** (prema Haworth, 1998)

Psihodrama sadrži elemente **dramskog**, izvodi se u prostoru sličnom pozorišnoj sceni u kome se sve neophodne karakteristike mogu funkcionalno uvrstiti u proces. U osnovi sve definicije određuju suštinu psihodramskog metoda kao ponovnog preživljavanja stvarnih životnih situacija pomoću elemenata dramskog u rekonstruisanim situacijama na sceni, dovodeći ih time u sadašnji trenutak i otvarajući mogućnost dubljeg razumevanja određene iskustvene situacije klijenata, njihovih odnosa sa važnim drugima, psiholoških stanja, odnosno ličnih problema, kao i time implikovanih obrazaca ponašanja u sadašnjosti. **Psihodrama podrazumeva akciju uma, i iznosi spolja (ispoljava) unutrašnju dramu, tako da drama u nama samima postaje drama vidljiva spolja** (prema Karp, 1998). Iz razloga što ne možemo da dosegemo sve aspekte uma i

da spoznamo ono što individua vidi i oseća, psihodrama prenosi um izvan individue i objektivizuje ga u dodirljivom, kontrolišućem univerzumu. (prema Morenu, 1946).

U svojoj studiji sociometrije pod naslovom (našeg prevoda) *Osnove sociometrije* (1962) (*Who shall survive*, 1934) Moreno definiše psihodramu kao *nauku koja istražuje "istinu" dramskim metodama*. Opisujući sam metod autor naglašava da se psihodrama bavi interpersonalnim odnosima i privatnim svetom. Suštinu metodologije predstavlja kroz opis osnovnih sredstava na kojima se bazira psihodrama:

- pozornica (scenski prostor - scena - plato)
- subjekat (član grupe, pacijent)
- direktor psihodrame (terapeut, psihodramatičar)
- pomoćnici (pomoćni terapeuti odnosno pomoćni JA)
- auditorijum

Pozornica, odnosno scenski prostor, na šta sam naziv ukazuje, je elemenat preuzet iz pozorišta. U tom prostoru se odvija glavni deo psihodramske seanse. Izbor takvog vida prostora koji je identičan sa scenskim, Moreno obrazlaže stanovištem da je za slobodan i iskren izraz neophodno obezbediti uslove koji nisu opterećeni različitim faktorima svakodnevnice, skućenog i metaforično rečeno zagušljivog životnog prostora, za šta pozornicu smatra idealnim rešenjem za potrebe psihodrame. Obrazlažući svoju koncepciju psihodramskog scenskog prostora Moreno ističe da "scena daje životu više širine nego što može da mu pruži sama životna stvarnost" (Moreno, 1962:37). Na pozorišnoj sceni odnosno psihodramskom platou stvarnost i fantazija zauzimaju ravnopravan status, ne sukobljavaju se međusobno kao što je to slučaj u realnom životu već "sarađuju" na zajedničkom zadatku: dosezanju saznanja o stvarnim unutrašnjim sadržajima putem oslobađanja osećanja. U psihodramskom svetu osoba, događaja i predmeta, kako Moreno opisuje, "duh Hamletovog oca je isto tako stvarana kao i sam Hamlet: on ima isto toliko prava na postojanje koliko i Hamlet" (Moreno, 1962:37). Ovakvim poimanjem psihodramskog - scenskog prostora sa jednakom važnošću tretira realnu percepciju s jedne i iluziju, priviđenja odnosno sve aktuelne mentalne predstave sa druge strane. Osećanje prostora kao slobodne i bezbedne zone razmišljanja i izražavanja ostvaruju se psihodramskim pravilima utemeljenim na stručno - profesionalnom i etički utvrđenom kodeksu. U skladu sa opisanim konceptom psihodramsku scenu može da predstavlja bilo koji prazan prostor, može da bude

"...bilo gde, tamo gde se nalaze pacijenti, na bojištu, u razredu, u porodičnom domu..." (Moreno, 1962:37).

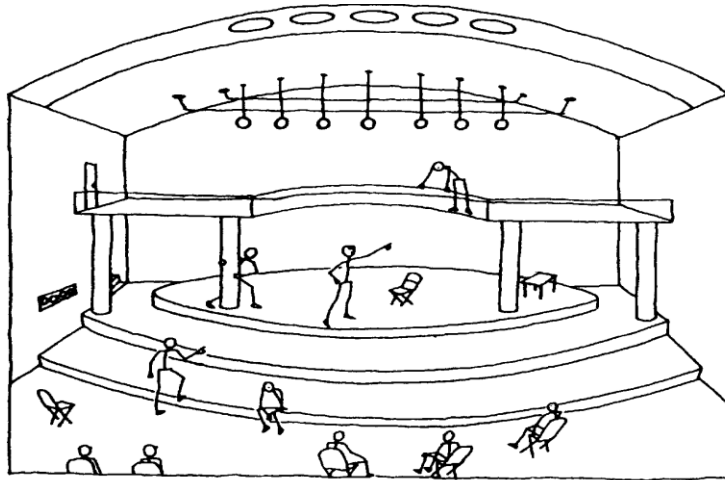


Figure 1.1

Slika 3.

Izgled psihodramske pozornice⁴



Slika 4.

Originalna psihodramska pozornica, The Baicon Stage, New York, 1936

⁴ Blatner, 1996:4

Moreno naglašava da je psihodramski prostor objektivna sredina u kojoj su moguća dešavanja (scenska radnja, akcija) kao i raspleti dubokih mentalnih sukoba, nazivajući takav prostor *terapeutskom pozornicom*.

Sledeći osnovni činilac psihodrame je pacijent (u nekliničkoj primeni to je član grupe - akter) odnosno *subjekat*. Čitava procedura psihodrame koncipirana je prema cilju slobodnog i spontanog izražavanja aktera kroz scensku radnju. Članovi psihodramske grupe - akteri na sceni su putem niza metodoloških postupaka i tehnika upućeni na iskazivanje odnosno *odigravanje istinskih sadržaja iz ličnih života i autentičnih mentalnih predstava*. Za razliku od pozorišnog glumca koji igra određeni lik iz dramskog dela, režirane predstave, akteri psihodrame igraju "sami sebe", odnosno, dok pozorišni glumac upotrebljava svoje lično *Ja* u službi druge ličnosti (lika) koji tumači, učesnik je u psihodrami usmeren ka ispoljavanju svog ličnog *Ja*.⁵ Psihodramske tehnike su usmerene na oslobađanje pacijenta - aktera da bude ono što jeste "...dublje i otvorenije nego u stvarnom životu." (Moreno, 1962:38)

Bazična pozicija kao i tretman učesnika - subjekta psihodrame se očituje kroz sagledavanje njegove uloge u različitim fazama psihodramskog procesa. Nakon doseganja spontanosti u scenskom izrazu, celokupna scenska radnja se kreira u pravcu jasne i izrazite akcije - mizanscena (*mis en scene*. fr.). Nakon toga, u sklopu odigravanja određenog sadržaja na sceni, sledi faza učešća (involvement). Akteri se u psihodramskoj seansi podstiču na aktivno učešće kako bi kod svakog bila probuđena funkcionalna psihička dinamika koja je neophodna u introspektivnom procesu kakav se zahteva u psihodrami. Članovi psihodramske grupe aktivno učestvuju u scenskom "oživljavanju" sadržaja kako sopstvenih tako i tuđih.

U korpus osnovnih sredstava psihodramske metodologije Moreno svrstava koncept *direktora psihodrame*. Zadatak direktora u psihodrami objedinjuje funkcije terapeuta, reditelja i analitičara - opserversa što podrazumeva da je to najkompetentija figura odgovorna za sprovođenje celokupnog procesa psihodrame.

Kao četvrto osnovno sredstvo psihodrame Moreno navodi ekipu *pomoćnih ega* (*pomoćnih Ja*). Ovi članovi grupe imaju dvojaku funkciju , s jedne strane asistiraju direktoru u

⁵ "Čim je pacijent mogao da oslobodi svoju spontanost i čim je zadatak počeo da mu se dopada, relativno mu je lako da u svojoj scenskoj igri prikaže svoj svakodnevni život, jer niko nema više moći nad njim od njega samog." (Moreno, 1962:37)

istraživaškom postupku i terapeutskoj akciji, a sa druge strane pomažu pacijentu - akteru u izvođenju scenske radnje, igrajući stvarne ili zamišljene važne ličnosti u njegovoj drami.

Auditorijum kao peto sredstvo u Morenovom opisu osnove psihodramskog koncepta obeleženo je kroz dvostruku ulogu. Ovaj sastavni deo svake psihodramske seanse ima zadatak da pomaže akteru - pacijentu u njegovoj dramskoj akciji putem izrazitih manifestacija utisaka (smeh, protest i razne druge reakcije) predstavljajući javno mnjenje. U drugoj ulozi auditorijum, u zavisnosti od potrebe situacije, može da postane pacijent - akter.

Kao forma grupne psihoterapije, isprepletena je akcionim tehnikama, bogatog i živog procesa, prepuna istinitih emocija kao i u samom životu. Ključni termini koji određuju psihodramski postupak su **spontanost i kreativnost** grupe.

Kelerman (P.F.Kellerman), savremeni psihodramatičar izbegavajući teorijski kontekst psihodrame u svojoj definiciji i opisu koncepta utvrđuje osnovne smernice. On ističe da je psihodrama psihoterapijska metoda u kojoj se klijenti podstiču da nastave i upotpune svoje postupke (akcije) putem dramatizacije, igranja uloga, i dramske samoprezentacije. Različite scene koje klijenti u psihodrami odigravaju na sceni u trenutku "ovde i sada" (pr. uspomene, nedovršene situacije, događaji iz prošlosti, snovi, fantazije i drugo) aproksimativne su realnim životnim situacijama ili su eksternalizacija mentalnih procesa. Sistematizujući konceptualne odrednice kroz tehnike i postupke **Kelerman** (Kellermann, 1992) navodi da se različiti pristupi i primene psihodrame mogu medjusobno odvojiti prema sledećim kriterijumima:

1. Kontekst - individualni, grupni, porodični, ili društveni milje.
2. Fokus (usmerenost) - na osobu, određenu grupu, ili može da bude tematski opredeljen
3. Lokacija - u gradu, na sceni, u školi, bolnici, fabrici ...
4. Pripadnost (preovlađujuća orijentacija) - prema Morenu, Frojdu, Adleru, Rodžeru.
5. Teorijska podloga - psihodramska, psihoanalitička, bihejvioralna, humanistička, egzistencijalistička
6. Terapijski ciljevi - redukcija simptoma, intervencija u krizama, razrešenje konflikata, promene u ličnosti.
7. Intervencije psihodramatičara - direktivne, suportivne, konfrontirajuće, rekonstruktivne, ekspresivne, interpretativne.
8. Terapijski faktori - emocionalno rasterećenje, kognitivni uvid, inpersonalni feedback,

bihevioralno učenje.

9. Vreme i učestalost seansi - periodične, kontinuirane, jedna seansa, dugotrajne, vremenski ograničene.

10. Populacija koja se tretira - uzrast, pol, društvene grupe itd.

Metodološke osnove psihodrame su bazirane na nekoliko ključnih *principa* kojima su objedinjene tehnike sprovođenja procesa.

Jedan od osnovnih principa čini **teorija uloga** koja počiva na premisi da se svaka individua shvata kao nosilac određenih društvenih uloga - socijalno priznatih funkcija u kulturnim modelima zajednice u kojoj živi. Uloga se definiše kao odraz interakcije totaliteta ličnosti i društvenog konteksta u kojem se nosilac uloge nalazi. U psihodrami uloga se tretira kao dinamična funkcionalna forma koja se može menjati i razvijati. Kroz ulogu se ispoljava intrapsihički proces individue u interpersonalnoj interakciji odnosno interakciji sa širim socijalnim okruženjem. Razvijajući metod psihodrame kroz svoje praktično istraživanje Moreno je uspostavio diferencijaciju uloge na: *somatsku ulogu*, koja je odraz telesnog stanja u određenom trenutku, *psihodramsku ulogu*, kao manifestaciju funkcionisanja ličnosti na osnovu iskustava uključujući i trenutak u kome se ispoljava, i *socijalnu ulogu*, koja predstavlja ispoljavanje ličnosti pod uticajem modela porodice i drugih subgrupa i šireg kulturnog polja. Kao dinamični model podložan promenama, uloga predstavlja terapijsko polje delovanja psihodrame.

Psihodrama se rukovodi principom *spontanosti i kreativnosti* koji predstavljaju jedan od osnovnih preduslova za terapijsku promenu. Pod ovim konceptom Moreno označava optimalnu adaptaciju ličnosti sa ciljem pronalaženja novih efikasnih rešenja i odgovora u problemskim situacijama, odnosno primenu "starih ponašanja na novi način" (prema Miloševiću, Erić, 2001. str.315). Putem spontanog reagovanja na problemske situacije u psihodrami klijenti napuštaju automatizovane, naučene modele ponašanja, čime su upućeni na kreativno traženje funkcionalnijih načina igranja uloga. Psihodramska premisa upotrebe koncepta stimulisanja spontanosti i kreativnosti zasniva se na tvrdnji da je širenje dijapazona mogućih načina ponašanja u određenim, za klijenta važnim životnim situacijama, u direktnoj korelaciji sa njegovim psihičkim zdravljem. Prema opštoj teoriji spontanosti (General Spontaneity Theory) spontanost se posmatra kao primarna snaga ljudskog funkcionisanja i Moreno je definiše kao *sposobnost*

subjekta da na adekvatan način reaguje na novu situaciju (Moreno, 1994:81). Spontanost je prema Morenu onaj faktor koji pokreće pojedinca na adekvatnu reakciju na, za njega novu situaciju sa jedne strane, odnosno na novu reakciju - odgovor na staru, poznatu situaciju (Moreno, 1993:12). Potkrepljujući Morenovu teoriju o spontanosti Džonatan Fox (Jonathan Fox, 2008:15) tvrdnjom da "svi posedujemo kapacitet da delujemo ne samo lako, već i na odgovarajući način, što podrazumeva nešto novo, bolje, kreativnije nego ikada pre." Psihodramske definicije spontanosti proizašle su iz razvojnih teorija ličnosti koje se baziraju na stanovištu da se čovek od samog rođenja neprestano suočava sa *novim situacijama* u životu, koje zahtevaju adekvatan odgovor u cilju njegovog opstanka i daljeg razvoja.⁶ Prema Morenu, dakle, spontanost je stanje uma odnosno presudni faktor koji određuje adekvatnost odgovora na svaku novu životnu situaciju. Ovaj faktor koji je Moreno nazvao **faktor S** je evolucijski sadržan u ljudskom instinktu jer su naši preci bili primorani da se suočavaju sa neprijateljskim okruženjem i da neprestano odgovaraju na adekvatan način kako bi se zaštitili, budući da nisu imali kontrolu nad prirodom i okolinom. U kasnijim evolutivnim fazama čovek je sve više preuzimao kontrolu nad spoljašnjim faktorima. Sa napretkom znanja i veština kojima je civilizacija kontrolisala prirodu i društvene odnose, slabila je potreba za spontanim reakcijama jer su bile zamenjivane utvrđenim pravilima ponašanja. I pored toga što su usavršavanja društvenih uređenja kao i znatan kulturni i tehnološki napredak u velikoj meri obezbedili opstanak, i dalje ljudski faktor nije dovoljna garancija za nepredvidljive promene u prirodi i društvu. Sagledavajući tu realnost življenja, **psihodrama uspostavlja načelo neophodnosti bavljenja ljudskom spontanošću** kojom se unapređuje ne samo baza za sigurnije preživljavanje već, u današnjim civilizacijskim okvirima, i sposobnost za kvalitetnijim životom. Zadatak psihodramskog postupka je da učesnicima psihodrame obezbedi zaštićene *laboratorijske* uslove na sceni u kojima je moguće uvežbavanje spontanosti čime se razvijaju kreativni potencijali.

U opštoj teoriji spontanosti psihodrama jasno razgraničava efektivnost funkcija ovog faktora u odnosu na kolokvijalno poimanje samog termina koje je uvreženo i ima negativne konotacije. Teorija ističe da su psihodramske tehnike usmerene ka **slobodnom ispoljavanju ličnosti u socijalno primerenim obrascima ponašanja**. Jedna od najvažnijih funkcija spontanosti

⁶ Od samog rođenja dete je primorano na aktivnost. Da bi preživelo dete je primorano da da adekvatan odgovor na novu situaciju tražeći hranu kada je gladno.

je adaptacija ličnosti i fleksibilnost u odnosu na promenljivo okruženje. Spontanost je katalizator neophodan za kreativno funkcionisanje ličnosti.

Opšta teorija spontanosti zastupa stav o funkcionalnom operativnom determinizmu psihodrame koji definiše integrativni pristup. Sa jedne strane psihodrama se fokusira na iskustva subjekta i aktiviranje njegovih postojećih snaga i spontanosti (horizontalni nivo), a sa druge strane je usmerena na razumevanje predašnjeg iskustva klijenta: njegovih osećanja, stavova, razmišljanja, ponašanja, odnosa sa drugima (vertikalni nivo).

U procesu psihodramskog istraživanja veoma važnu ulogu zauzima socijalno okruženje na osnovu koga se sagledavaju situacioni faktori koji utiču na formiranje individuog poimanja stvarnosti. Faktori okruženja predstavljaju jedan od osnovnih principa psihodrame definisanog pod terminom *socijalni atom*. Konceptija socijalnog atoma se zasniva na poimanju okruženja posmatrane jedinice kao promenljivog miljea koga čine njemu pripadajuće osobe (članovi porodice, učenici i nastavnici u školi, profesori i kolege sa studija, zaposleni u radnoj organizaciji, kao i subjekti u široj društvenoj zajednici i dr.) i modeli odnosa koji vladaju među njima, kulturne norme ponašanja, načini ispoljavanja emocija i sl. Interakcije koje klijent u svom razvoju ostvaruje sa svojim socijalnim atomom determinišu načine njegovih reakcija i ponašanja u sadašnjosti, odnosno manifestacije njegove ličnosti (životne uloge), na osnovu kojih se vrši psihodramsko istraživanje.

Socijalni atom, koji se u psihodramskoj metodologiji tretira kao svojevrsni *generator ličnosti*, prouzrokuje čitav splet iskustava koja se kroz životni razvoj skladište u referentnom okviru individue. Sumu uskladištenih iskustava koja se manifestuju u načinu igranja socijalnih uloga jedinice, Moreno označava terminom *konzervisano iskustvo*. Putem ovog principa psihodrama otvara polje analize kreativnih potencijala samoaktualizacije ličnosti kao dinamične forme na koju se može uticati u sadašnjosti, čime koncipira svoje tehnike scenskog istraživanja sa ciljem sticanja uvida u funkcionalnije forme za svaku individuu. Postupak širenja spektra mogućih formi ponašanja, odnosno bogaćenja konzervisanog iskustva na koje je fokusirana psihodramska terapija oslanja se na etički kodeks društveno prepoznatih rezultata kreativnog delovanja, kao odraza civilizacijskog procesa.

Kroz kritičko sagledavanje ranije vladajuće psihoterapijske prakse, Moreno redefiniše pristup pacijentu - klijentu koji je bivao etiketiran određenom dijagnozom⁷, uvodeći princip

⁷ "...odustajanje od patocentričnog, klasičnog medicinskog shvatanja pacijenta." (Miloševiću u Erić, 2001:315)

susreta (encounter). Na principu susreta psihodrama gradi metodološko uporište analizirajući osobu kroz manifestacije njenog predstavljanja u susretu sa "samim sobom" i u interakciji sa drugima, čime se isključuje pristup predubedenja o nekoj osobi, za koje, naučno i pragmatično gledano, nemamo pouzdane dokaze⁸. Ovaj koncept omogućava realizaciju terapijske promene čiji su nosioci svi članovi grupe.

Princip kojim se psihodrama izdvaja od ostalih grupnih psihoterapijskih pravaca je specifična forma sprovođenja terapijskog procesa zasnovana na konceptu *psihodramske seanse*. Ovaj princip karakteriše precizna struktura radionice koju sačinjavaju tri osnovna dela: psihodramsko zagrevanje, akcija (scensko odigravanje) i razmena doživljaja (sharing) i sprovodi se u zatvorenim ili poluotvorenim grupama (moguća sukcesivna promena članova). Prema utvrđenim pravilima psihodrame seanse se odvijaju kontinuirano (najčešće jednom nedeljno) tokom dužeg vremenskog perioda - više godina pod vođstvom jednog terapeuta - psihodramatičara ili terapijskog para. Jedna seansa po pravilima traje između jednog i tri i po sata, sa optimalnim brojem učesnika između pet i petnaest.⁹

Navedeni delovi psihodrame takođe predstavljaju posebne psihodramske principe. Prvi deo označen pod terminom *zagrevanje* ima funkciju uvoda u psihodramsku seansu i strukturiran je iz niza specifičnih postupaka sa ciljem pripreme klijenata za scensko odigravanje. Drugi, glavni deo seanse je scenska akcija ili *scensko odigravanje* u kome se dramskim sredstvima istražuju važne teme i njihovi problemski aspekti iz života klijenata. Treći i završni deo koji karakteriše princip seanse je *razmena doživljaja*, emocija i iskustava u kojoj učestvuje, putem iznošenja zapažanja iniciranih psihodramskim odigravanjem, cela grupa uključujući i terapeuta - psihodramatičara.¹⁰

U opisu predmeta psihodramskog istraživanja navode se postupci akterovog uvida u ličnu istoriju i iznad svega u njegove psihološke doživljaje koji stoje u neizgovorenim mislima, u

⁸ "U psihodrami termin susret, odnosno "enkaunter" odnosi se na koncept Ja-Ti onako kako ga je definisao teolog i filozof Martin Buber". Ovakav susret oslobođen je predubedenja o onom drugom i podrazumeva spremnost učesnika da sagledaju i sebe očima onog drugog i da ga prihvate onakvim kakav im se prezentuje." (Milošević u Erić, 2001:316)

⁹ Izuzetak predstavlja analitička psihodrama Serža Lebovisija i Mišel Vensana u kojoj tim terapeuta radi sa jednim klijentom između 45 minuta i jednog sata. (prema Milošević u Erić, 2001:317)

¹⁰ Opširnije o delovima psihodramske seanse će biti reči u delu rada pod poglavljem Osnovni delovi psihodramske seanse

susretu sa onima koji nisu prisutni ili više i ne postoje u realnosti. Portretirajući svoje snove, želje, fantazije, akter je u mogućnosti da ispita šta bi drugi mogli eventualno da misle o njemu, kako ga ti značajni drugi iz njegovog života doživljavaju, predviđa alternative budućnosti, kao i mnoge druge fenomenološke aspekte ljudskog iskustva.

Pored grupnog, ovaj metod se primenjuje i u individualnom tretmanu sa specifičnim terapeutskim ciljem. Pored *kliničke* prakse, u svojoj *nekliničkoj* primeni psihodrama omogućava prorađivanje psihičkih problema, socijalnih veština, komunikacijske problematike i dr. Logikom povratne sprege, funkcionalan efekat psihodrama zadobija implementiranjem u svoje korene - a to je *scenska delatnost*, u funkciji pristupa kreativnom procesu u pozorištu, filmu, kao i obuci glumaca, reditelja, dramaturga...

Važno je u uvodu u osnove psiho i sociodrame reći da naučnu dimenziju ovom metodu daju osobine sadržane u njegovom pristupu: predznakom **holističkog**¹¹, ovaj metod karakteriše **eklektični** pristup¹², nadopunjujući se i razmenjujući sa drugim psihoterapijskim pravcima.

¹¹ *Holizam* je pogled na svet i filozofija koja u celini sagledava sve pojave. Ova teorija zastupa stanovište da se sve sagledava mnogo šire nego što je to puki zbir pojedinačnih delova jedne celine. Primenljiva je u svim sferama rada i življenja. *Holistički pristup* (specifičnije) je humanistički pristup koji ima specifično filozofsko i etičko značenje što u najvećoj meri utiče na praksu socijalnog rada. Formirao se nasuprot pozitivizmu, determinizmu i bihejviorizmu. Ističe se da sva ljudska bića, kao i klijenti socijalnog rada, pokušavaju da daju smisao svetu u kojem žive, pri čemu socijalni radnici pomažu, unapređujući potencijale ličnosti. Humanistički pristup favorizuje učešće i aktivan napor klijenata koji postaju saradnici i akteri odgovorni za svoje ponašanje u procesu promena. . Preuzeto 20.11.2013. sa World Wide Web <http://www.encyclo.co.uk/define/Holistic%20>

¹² *Eklekticizam* (od grč. ἐκλέγειν - izabrati) je filozofski pristup koji se ne drži ni jedne rigidne paradigme postavljenih pretpostavki ili zaključaka, već stvara višestruke teorije kako bi stekao uvid u fenomen, ili primenjuje samo određene teorije u određenim slučajevima. Eklekticizam smatra da se traženje istine ne iscrpljuje u jednom filozofskom sistemu. Pojam potiče od grčke reči eklektikos, birati najbolje. *Eklekticizam* u psihologiji i socijalnom radu predstavlja pristup stvarnosti po kome mnogi faktori utiču na *ponašanje* i psihu te je neizbežno razmotriti sve perspektive pri identifikovanju, objašnjenju, određenju i promeni ponašanja. *Eklekticizam u umetnosti* je spajanje i mešanje raznih stilova, ili "pozajmljivanje" elementa jednog umetničkog pravca od drugih pravaca. Većina današnje umetnosti smatra se eklektičnom. Preuzeto 20.11.2013 from the World Wide Web <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/178092/eclecticism/>.

U cilju sistematičnog uvida u osnove teorije psihodrame potrebno je razumeti osnovne pojmove, strukturu i tehnike rada u toj oblasti, kao i njene praktične primene, koji su ukratko opisani ovom delu i biće, prema najavljenom redosledu u uvodu u psihodramske osnove, konkretnije sagledani u zasebnim podpoglavljima koja slede, u okvirima neophodnim za istraživački postupak u ovom radu.

2.1.2. Istorijat psihodrame

U definiciji Morenovih krucijalnih profesionalnih i naučnih dostignuća, kao što je uvodom napomenuto, pored psihodrame stoje sociometrija, sociodrama, kao i ustanovljavanje temelja grupne psihoterapije, koja je danas široko rasprostranjena u oblastima psihoterapije i delatnostima koje obuhvataju rad sa ljudima.

Budući da je sama istorija psihodrame tesno povezana sa Morenovom biografijom, njegovim pogledima i stvaralačkom delatnošću, u sagledavanju geneze psihodramskog koncepta, hronološki pregled nastanka i sazrevanja njegove ideje najpouzdanije oslikava sistematizaciju samog koncepta .

U analizi prvih koraka Morenovog obrazovanja možemo pronaći i začetak ideje kao i celokupne buduće sistematizacije odnosno sazrevanja koncepta psihodramskog metoda. Još tokom studija teologije, filozofije i medicine na Bečkom univerzitetu (od 1909 do doktoriranja 1917.) najveću pažnju i opredeljenje Moreno je usmerio ka *egzistencijalističkim* pravcima. Polazna osnova se bazirala na stavovima i pogledima Bergsonove filozofije u kojoj centralno mesto zauzima kreativni proces kao esencija realnosti.¹³ Pod uticajem Bergsonove filozofske

¹³ Anri Bergson Louis (1859 – 1941), Francusku filozof, njegovai koncepti su u značajnoj meri uticali na razvoj filozofske misli početka 20. Veka. U svojim tezama je dokazivao da su u razumevanju stvarnosti, neposredno iskustvo i intuicija presudniji od racionalizma i nauke. Ističe koncept intuicije kao pouzdan metod koji ubjedjuje instinkt i intelekt ličnosti. Tretirajući fenomen svesti Bergson redefiniše pojam vremena kao sveobuhvatnu heterogenu kategoriju od međusobno prožimajućih dimenzija: prošlosti, sadašnjosti i budućnosti kroz pojam „Duration“ (Trajanje). Iznad svega, Bergson u svojoj filozofiji ističe značaj slobodne volje kao glavnog nosioca saznanja i delanja naspram dotadašnjih tvrdjenja Kantovske filozofije koja se zasnivala na kategoričkim i nepromenljivim imperativima u ljudskoj svesti. Iz slobodne volje proističe potencijal za saznanjem i stvaranjem

ideje, Moreno uspostavlja ključne kategorije za kasniju koncepcijsku strukturu psihodrame. On definiše “*trenutak* kao revolucionarnu kategoriju”, prema kojoj dokazuje da trenutak sadrži potencijal za kreativni postupak i aktivno kreiranje na bazi doživljaja uspostavljajući termin ***Here and now*** – sada i ovde. Prve ideje za sistematizaciju pravca psihodrame Moreno saopštava u nizu publikacija koje objavljuje od 1909. do 1919. godine, pod upečatljivim naslovima koji odslikavaju samu suštinu procesa kojim će se baviti u svojoj praksi, kao što su: “Čovek i dete”, “Kraljevstvo dece”, “Božanstvo kao komedijant”, “Poziv na slučajni susret”, “Tišina”, “Božanstvo kao glumac”, “Božanstvo kao stvaralac”. Okosnicu tehnika buduće psihodrame suštinski objašnjava kroz konceptualne termine ***susret*** i ***grupa susreta***.

Svoju, za to vreme, inovativnu teoriju Moreno je zasnovao na osnovu analize i kritičkog stava prema dotadašnjoj psihoterapijskoj praksi koja se bazirala na saznanjima i teoriji rodonačelnika i predvodnika psihoanalitičkog koncepta toga doba, Sigmunda Frojda. Inovativni pristup koji je je proistekao iz suštinske analize procesa psihoterapije zasnivao se na konceptu susreta sa ljudima – klijentima u njihovim prirodnim, odnosno svakodnevnim ambijentima, autentičnih atmosfera, za razliku od Frojdofskog “laboratorijskog” pristupa koji je za glavnu poziciju imao analizu. Psihodramskom procesu je svojstvena, pored analitičkog segmenta i ***akcijska*** komponenta u kojoj se tretirani problemi disfunkcija stavljaju u sadašnji trenutak i ponovo proživljavaju. Ovo je ujedno bio i ***revolucionarni pomak u psihoterapijskoj praksi***.

1921. - va je godina kojom se u literaturi označava zvaničan nastanak psihodrame kao psihoterapijske discipline. Te godine u Beču su vladale specifične društvene okolnosti prouzrokovane Prvim svetskim ratom i raspadom Austrougarske monarhije. Ukazala se ogromna potreba za psihoterapijskom pomoći u kojima psihoanaliza, kao tada vladajuća terapijska metoda, nije bila dostupna. Te okolnosti su podstakle Morena na organizovanje niza društvenih akcija “samopomoći” namenjenim pripadnicima ugroženih socijalnih kategorija koje nisu imale osnovna zakonska prava ni zaštitu: izbeglice, beskućnike, prosijake, prostitutke i dr. Organizujući ih u grupe i aktivno učestvujući u vođenim procesima, Moreno uočava grupne fenomene i klasifikuje ih kroz četiri principa - pravila na kojima će se temeljiti kasnija forma grupne psihoterapije: pravo na anonimnost grupe i pojedinca, grupna struktura i grupna dijagnoza, kao i

otvarajući nesmetan put kreativnom stvaralaštvu ljudskog bića. - http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Bergson ; (Džokić, 2010:15)

problem kolektivnosti. Sociometrijski koncepti koje je tada uspostavio predstavljali su veoma efikasan metod rada sa grupama. "Inspiraciju za ovakvu vrstu terapije, kako je sam kasnije pisao, našao je u posmatranju dečije igre." (Milošević u Erić LJ. 2001:314)

Teorijska i praktično - profesionalna aktivnost svrstala je Morena u egzistencijalistički pravac čiju su srž tada činili teoretičari i stvaraoci poput Alfreda Adlera, Oskara Kokoške, Maks Selera, Andreasa Petoa, Franca Kafke i drugi, koje je Moreno idejno okupio oko časopisa "Daimon".

Kao već aktivni porodični i grupni terapeut Moreno u narednom periodu uspostavlja i razvija konceptualni pristup baziran na spontanosti imenovavši ga kao Theatre Reciproque. U tehnici pod nazivom in situ na kojoj je koncipirao ovaj pristup, Moreno potencira "**ponovno odigravanje konfliktnih situacija** i na taj način postavlja temelje porodične terapije i sistemskog pristupa." (Džokić, 2010:16)

U kontinuiranom sledu prakse koju je uspostavio, formiravši **Teatar spontanosti** (*Das Stegreiftheater*) 1921. godine¹⁴ Moreno okuplja niz profesionalnih glumaca i angažuje ih u predstavama koje su imale zadatak da spontano provociraju i reaguju na teme proistekle iz komunikacije sa gledaocima, bez prethodno programiranog koncepta. Ovaj period se beleži i kao simbolični začetak psihodrame. Posle niza, za naučni i praktični kurs konstituisane metodologije rada, veoma inspirativnih, potvrđujućih i funkcionalnih intervencija, efekata i uvida, Moreno se odlučuje za naredni korak koji je po njegovom mišljenju bio i najprirodniji za razvoj psihodrame, a to je angažman svih zainteresovanih ljudi umesto glumaca. Time je otklonjena komponenta i mogućnost distance, u fokusu su bili lični doživljaji samih aktera kako pojedinačno tako i u grupi. Ovim pomakom se sama koncepcija kao i tehnika psihodrame usavršavala i postajala bogatija i raznovrsnija u pogledu tretiranog sadržaja i pristupa.

"Bečka" faza psihodrame se prekida početkom **tridesetih godina 20. veka** pojavom nacizma, nakon čega Moreno počinje da implementira svoja terapijska iskustva u Sjedinjenim Američkim Državama.

Dalji razvoj psihodrame vezan je za Morenovo uvođenje tehnika **role playing** (*igranje uloga*) i **role training** (*uvežbavanje uloga*) koje je primenjivao u radu sa specifičnim grupama u bolnicama, školama, domovima i zatvorima, čime uspostavlja **osnovne principe sociometrije**.

¹⁴ Ideja o teatru spontanosti datira iz 1911. godine kada je kao jako mlad Moreno oformio svoj prvi teatar spontanosti za decu.

Značaj usavršavanja psihodramskog pristupa se u ovom periodu ogleda u uvođenju grupno centriranih, interakcijskih metoda, koje su se razlikovale od dotadašnjih socioterapijskih, savetničkih i informativnih (rad sa zatvoreniciima u ozloglašenom zatvoru „**Sing – Sing**“, **Njujork, 1931**). Osnivanje *Imprompti pozorišta* (*Imprompti Theater*) u Karnegi Holu (Carnegie Hall, **1929 – 1930**). kao i prezentacija istraživačkih rezultata na sastanku Američke psihijatrijske asocijacije u Filadelfiji **1932**. godine, na kojojem prvi u psihoterapijskoj praksi uvodi termin *grupna psihoterapija*¹⁵, kao i celokupan koncept psihoterapijskih tehnika, rezultiraju objavljivanjem Morenovog prvog kapitalnog dela – studije pod nazivom *Who shall survive* koja proklamuje sveobuhvatni novi pristup humanim relacijama.

1936. Moreno osniva *Beakon Hill Sanatorium* nedaleko od Njujorka, koja je bila njegova prva privatna psihoterapijska bolnica sa psihoterapeutskim programom baziranim na psihodramskom pozorištu. Pored terapijske funkcije, ova bolnica je postala i centar za edukaciju i trening budućih psihoterapeuta.

Osnovne sociometrijske postulate koji su bili potvrđeni u dotadašnjoj psihoterapijskoj praksi sprovedenoj u nizu grupa, Moreno zvanično objavljuje u prvom profesionalnom žurnalu „*Sociometry: Journal of Interpersonal Relations*“ u kome je prvi ustanovio termin „međuljudski odnosi“¹⁶

1941. Moreno osniva pozorište za psihodramu pri bolnici „Sveta Elizabeta“ (St. Elizabeth Hospital. Naredne godine osniva Američko društvo za grupnu psihoterapiju (American Society for Group Psychotherapy) koja je ujedno predstavljala i prvu asocijaciju grupnih psihoterapeuta.

¹⁵ Utvrđeno je da Moreno prvi u praksu uveo termin „grupna psihoterapija“ iako se dugo smatralo da je idejni tvorac tog termina Slavson (Richard Slavson Samjuel (1980. Poltave – 1981. Njujork), američki inženjer, novinar i učitelj, bavio se grupnom analitičkom terapijom. Smatra se jednim od pionira grupne psihoterapije kojoj je dao veliki doprinos. Osnivački predsednik Američke asocijacije grupne psihoterapije (AGPA) Osnivač je dečije grupne terapije.

*Slavson je termin „Grupna psihoterapija“ počeo da koristi nekoliko godina nakon Morenovog javnog objavljivanja samog termina.

¹⁶ Utvrđeno je da je Moreno prvi uveo termin „međuljudski odnosi“ u psihoterapijsku praksu kao i uopšte u praksu rada sa grupama znatno pre Henrija Staka Salivana (Henry Stuck Sullivan, 1892, Njujork - 1949., Pariz) američki psihijatar čije je delo zasnovano na psihoanalizi direktnim posmatranjem i proverom, za razliku od klasičnog Frojdotskog pristupa. Pristup: http://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Stack_Sullivan

1946. Moreno objavljuje prvu sistematizaciju svog celokupnog metodološkog koncepta u delu *Psihodrama* – prvi tom (*Psychodrama, vol 1*). Za njom slede mnogobrojne publikacije iz oblasti psihodrame, sociometrije kao i grupne psihoterapije uopšte.

Ekspanziju na organizacijskom, edukativnom i publicističkom polju psihodrama doživljava *četrdesetih i pedesetih* godina, kada je dotadašnje napore i dostignuća u pogledu razvoja koncepta Moreno udružio sa svojim sledbenicima, među kojima najznačajnije mesto zauzima **Zerka Toeman** (kasnije Moreno). Pored kliničkih, u tom periodu, psihodrama je velikim intenzitetom počela da se primenjuje i u drugim oblastima poput prosvete, vojske, u obuci menadžera, rehabilitacionim tretmanima, rekreaciji i šire. Metoda je davala značajan doprinos inovacijama u psihoterapeutskoj praksi u vidu osnaživanja pravaca kao što je na primer art – terapija i sl. U cilju rasprostiranja svoje metode Moreno pokreće i brojne internacionalne kongrese grupne psihoterapije među kojima su najznačajniji: **Prvi kongres 1954. U Torontu, Internacionalni kongres psihodrame u Parizu 1964. i Kongres sociometrije i Badenu, Austrija, 1968.** Sa istom svrhom drži niz predavanja širom sveta za šta je odlikovan velikim počastima na nizu prestižnih Univerziteta (Barselona, Beč...).

Nakon Morenove smrti **1974.** godine, zahvaljujući angažmanu njegovog vernog asistenta Zerke Moreno, pod jurisdikcijom *Američkog centra istraživača psihodrame* organizuje se mreža edukacijskih organizacija širom sveta koje predvode Morenovi učenici. Pod uticajem Morenove škole izrasli su veoma značajni psihoterapijski pravci koji su obeležili drugu polovinu dvadesetog veka. Među najznačajnijim učenicima su i Erik Bern, osnivač transakcione analize, Fric Perls, osnivač geštalt terapije i Petzold, osnivač integrativne terapije.

Danas je psihodrama prihvaćena kao zvanična psihoterapijska metoda i primenjuje se u psihijatrijskim ustanovama kao i na drugim poljima u više zemalja sveta. Od 1974. Godine psihodrama počinje organizovano i sistematično da se sprovodi i izučava ponajviše u Evropi, Latinskoj Americi i Japanu. Među najznačajnijim sledbenicima su **Marša Karp** (Marcia Karp) i **Ken Sprag** (Ken Sprague) koji su u Engleskoj osnovali eminentnu ustanovu psihodrame pri pozorištu **Holvel** (*Holwell theatre*) i koje je dugo predstavljalo glavni evropski centar za edukaciju iz ove oblasti. Na teritoriju bivše SFRJ je krajem osamdesetih godina 20. Veka organizovan set edukativnih programa psihodrame pod vođstvom psihijatra **dr Dušana Potkonjaka**. Među značajnim ekspertima koji su sprovodili višegodišnju obuku na našim prostorima izdvajamo britance: prof. Endrju Pauela (Andrew Powell), Maršu Karp (Marcia

Karp), Kena Spraga (Ken Sprague), Suzi Kumbus (Susie Coombs Taylor), Majka Votsona (Michael Watson) – u to vreme predsedavajućeg psihodramske asocijacije, Džona Kasona (John Casson), kao i učenika britanske škole iz Danske Rudi Nojgarda (Rudie Niyegaard). Nakon uvođenja metode psihodrame na ove prostore, u našoj psihoterapeutskoj praksi kao i na poljima njene šire primene najuticajniji su bili eminentni terapeuti koji su ujedno nosioci i prvih licenciranih sertifikata psihodramatičara: pored pomenutog stručnjaka dr Dušana Potkonjaka u taj red ulaze i dr Zoran Djurić, dr Vladimir Milošević, psih. Jasna Veljković, dr Zoran Ilić, psih. Valentina Jaćimović, dr Zvonko Džokić i niz sledbenika koji su prošli edukacije navedenih edukatora do danas. (Džokić, 2010, str.13 - 22)

2.1.3. *Filozofske osnove psihodrame*

Zbog pouzdanijeg i temeljitijeg razumevanja samog koncepta i pristupa psihodramskog metoda u radu sa ljudima, neminovno je upoznati se sa osnovnim filozofskim korenima i postulatima na kojima je metoda bazirana od samog njenog nastanka.

Morenov naučni doprinos kao i praktično stvaralaštvo sa filozofskog aspekta se u analitičkoj literaturi prevashodno karakteriše kroz stanovište da je to vizionarska, praktičarska i stvaralačka aktivnost koja stoji iznad sistematičnosti i teorijskog delovanja. Morenova inovativna uloga u oblasti naučno metodološkog pristupa radu sa ljudima se sa filozofskog aspekta nadovezuje na ideje mislilaca i teoretičara koji su u svom stvaralaštvu kao osnovni koncept potencirali ideje spontanosti i kreativnosti. Najupečatljiviji uticaj na stvaranje budućeg Morenovog koncepta su imale ideje: Alfreda Adlera (Alfred Adler), Nort Vitheda (North Whithead)¹⁷, Čarlsa Hartšea (Charles Hrtshare), Lajbnica (Leibnitz), Spinoze, Bergsona, Berđajeva, Pirsca (Pierce), Tilhar de Čardana (Tielhard de Chardin), Kena Vilbera (Ken Wilber) i drugih. Karakterističan pristup koji je Morenove ideje svrstao u teorijski korpus navedenih autora, i koji ujedno tim idejama daje inovativnu komponentu leži u stanovištu da njegovi filozofski stavovi imaju relevantnu praktičnu primenljivost u aspektima socijalnog i psihičkog ljudskog bivstvovanja, sprovodivši takvo gledište svakodnevno u svojim aktivnostima i načinu života.

¹⁷ Za Nort Vitheda (North Whithead) kreativnost predstavlja bazični proces u vasioni

Temelji Morenove inicijalne filozofske ideje počivaju, kao što je u uvodnom delu rečeno, na stavu o fenomenima *spontanosti i kreativnosti*. Njegovo stanovište se zasniva na tvrdnji da svaka osoba poseduje manje ili više skriveni (potisnuti) potencijal kreacije na osnovu autentičnog sadržaja koji u svom umu poseduje. Autentični sadržaji i potencijali se ogledaju u progresu koji se manifestuje putem akcije ličnosti u realnom svetu. Moreno je zastupao stav da praktične primene individualnih iskustava i ideja, koja su karakteristična, neponovljiva i jedinstvena za svaku jedinku, doprinose promenama u sredini u kojoj žive.

Sa ciljem sistematičnog sagledavanja koncepta spontanosti i kreativnosti na kome se bazira filozofija psihodrame Jakoba Levi Morena u narednom delu sledi prikaz osnovnih aspekata njegove manifestacije i implikacije u funkcionisanju ljudi, kao i psihodramsko tretiranje tih aspekata.

2.1.3.1. Definicija spontanosti

Kao celovita metodološka platforma u radu sa ljudima, psihodrama je sačinjena od niza međusobno korelirajućih koncepata i tehnika. Među bazičnim teorijskim odrednicama psihodramskog koncepta se nalazi i *teorija spontanosti*. Značenje kao i implementatorna vrednost fenomena spontanosti u psihodramskoj teoriji se sprovodi putem njegove bliske povezanosti sa konceptualnim elementima kao što su kreativnost, kulturna konzerva, filozofija momenta (ovde i sada), teorija uloga, i dr.

Koncept spontanosti, ili kako se u psihodramskoj literaturi obeležava - *S faktor*, potiče od Morenove premise da svako od nas poseduje kapacitet da u životu deluje, ne samo na očekivan - uobičajen način u odnosu na dešavanja, već i na odgovarajući način prema aktuelnim situacijama, što podrazumeva ispoljavanje nečega novog, boljeg i kreativnijeg nego što je to ikada ranije činio. (prema Fox, 2008:15). Na ovom načelu Moreno je, služeći se elementima *novine i odgovora*, fenomen spontanosti odredio kao "nov odgovor na staru situaciju, odnosno adekvatan odgovor na novu situaciju"(Moreno, 1993:12).

U obrazlaganju značaja i logike koncepta spontanosti, Moreno se služio *razvojnou teorijom deteta* polazeći od činjenice da je ljudsko biće od samog čina rođenja konstantno suočeno sa novim situacijama, na koje, svojim nagonom za preživljavanjem ono prirodno daje odgovore, čime se osposobljava za opstanak i dalji razvoj. Kao primer za adekvatan i brz odgovor na novonastalu životnu situaciju u cilju preživljavanja, u teoriji se navodi momenat kada

novorođenče prihvata majčinu dojku kao izvor hrane i automatski počinje da sisa, za razliku od prethodnog stanja u kome mu je dovod hrane bio obezbeđen kroz majčinu placentu. Pasivnu ulogu koju je imalo u prenatalnoj fazi dete zamenjuje novom ulogom, koja podrazumeva aktivno davanje odgovora na različite zahteve životnih okolnosti.

Moreno je na osnovu istraživanja u radu sa klijentima ukazao na činjenicu da su ljudi danas veoma sputani u reagovanju na iznenadne situacije. Najčešća reakcija na neočekivano je strah i zaprepašćenje. Ova zapažanja ukazuju na poražavajuću civilizacijsku tekovinu kakva je gubljenje sposobnosti za spontanim reagovanjem. Čovek današnjice je postao sputan, izveštačen, za razliku od svojih predaka kod kojih je ovaj faktor bio na veoma visokom nivou, jer je od njega zavisio opstanak u izrazito neprijateljskom okruženju u kom su živeli. U prvobitnim ljudskim zajednicama opasnost je vrebala na svakom koraku jer je priroda bila u velikoj meri van čovekove kontrole. Gubljenje spontanosti se objašnjava time što je razvojem civilizacije proizveden snažan sistem zaštite i kontrole nad prirodnim uslovima, mnoge pojave su tim razvojem postale predvidive, tako da se srazmerno tome smanjivala i potreba ljudi za brzim reakcijama. Moreno takođe upozorava na činjenicu da su ljudi kroz civilizacijski razvoj ne samo izgubili potrebno stanje spontanosti već su na određeni način počeli i da je se boje, što je slikovito uporedio sa strahom prvobitnog čoveka od vatre. (prema Moreno, 1993)

Iako je savremeni način življenja, zahvaljujući naučnom i tehnološkom razvoju znatno sigurniji od davnih stadijuma društva, a sama ugroženost opstanka ljudskog roda je svedena na nizak nivo faktora, izazovi i diktatura novih informacionih tehnologija znatno ubrzavaju način življenja i neprestano proizvode nove izazove na koje sve brže moramo odgovarati. Od brzine i funkcionalnosti novih reakcija na te permanentne izazove zavisi kalitet samog života.

Prema ovim zaključcima i uvidima Moreno je u terapiji insistirao na važnosti sprovođenja treninga spontanosti koju je opisivao kao pokretačku energiju čoveka na adekvatan odnosno nov odgovor, i tu je energiju, kao što je uvodnim sadržajem o psihodrami označeno, potrebno neprestano *provocirati, učiti iznova i uvežbavati*.

2.1.3.2. Osnovne funkcije spontanosti

Jedan od faktora koji su uticali na generalno smanjenje spontanosti kod savremenog čoveka je pogrešna kulturološki usvojena predstava o njenoj funkciji. Evidentan tretman fenomena spontanosti u sistemu vaspitanja i obrazovanja, prevashodno u zapadnoj civilizaciji, se bazira na stanovištu da je spontanost impulsivno ispoljavanje reakcija i osećanja koje vode ka gubljenju kontrole nad ponašanjem i haotičnom uticaju na socijalni i psihički život individue. U tom kontekstu psihodrama se u svojoj metodologiji zalaže za redefinisavanje predstave o fenomenu spontanosti, dokazujući kroz rad sa klijentima upravo suprotan kvalitet te funkcije i njenu delotvornost u ljudskom bitisanju. Zadatak psihodrame je da povrati ljudskom biću veru u njegovu prirodu koja iskonski u sebi sadrži potencijal spontanosti i ogleda se u spremnosti bića na adekvatne odgovore prema datim životnim okolnostima, promenama i kao takva, ona implicira slobodnu - kreativnu energiju i akciju. Za razliku od energije *libida* koju je Frojd¹⁸ opisao kao nešto što je sadržano u psihičkom rezervoaru individue i kao takvo se ispoljava u različitim pravcima (funkcionalnim ili nefunkcionalnim) ali uvek u sklopu zatvorenog sistema, energija spontanosti prema Morenu je slobodna - nezavisna, neakumulirana energija¹⁹, i stvara se u trenutku u odnosu na neku situaciju. Sam termin spontanost potiče od latinske reči *sponte*²⁰ što ima značenje *slobodne volje*.

Jedna od osnovnih funkcija spontanosti kod individue je *adaptivnost* na promene, što podrazumeva spremnost selfa na adekvatnu mobilnost i fleksibilnost. (prema Moreno, 1994) Spontanost uvek implicira slobodnu akciju subjekta na novonastalu situaciju, što dovodi do kreativnosti ideja i postupaka. Prema opisanim kvalitetima spontanosti možemo zaključiti da ona ima dvostruku funkciju: s jedne strane funkciju *adaptacije* selfa koja izaziva adekvatan odgovor na novu situaciju dok sa druge strane ostvaruje funkciju *kreativnosti* kojom se gradi self i njemu prilagođen ambijent.

Moreno naznačava razliku *fenomena spontanosti* u odnosu na Frojdiv koncept libida time što spontanost određuje kao *nekonzerviranu* energiju. Ona, dakle, za razliku od libida nije

¹⁸ Teorija psihičkog determinizma

¹⁹ Pojedinaac ne poseduje poseban rezervoar spontanosti...spontanost je nekonzervirana psihička energija.

²⁰ Sua sponte, adj., na latinskom ima značenje *slobodne volje* i odnosilo se npr. na slobodnu procenu sudije u nekom sporu bez uticaja stranaka - odlika *sopstvenom voljom*. Preuzeto 26.09.2015. sa World Wide Web: <http://dictionary.law.com/default.aspx?selected=2032>

smeštena u psihički rezervoar niti se može izmestiti bilo gde. Spontanost se ispoljava ili ne u datoj situaciji i funkcionise na principu *momenta*.

2.1.3.3. Faktori porekla spontanosti

Problematizujući *psihički determinizam* u Frojdovoj teoriji kojom se ljudsko ponašanje označava kao funkcija u vlasti podsvesti, bez značajnog uticaja spoljnih faktora i učenja, Moreno uvodi novi psihoterapijski diskurs sa idejom da postoji veći manevarski prostor *slobodne volje*. Ipak, pozivajući se na Frojdovu odstupnicu da je u takvom determinizmu dominacije motivacije podsvesnim, evidentno prisustvo određenog nivoa slobode u ljudskom ponašanju (čime je ublažen determinizam), Moreno zasniva svoja istraživanja u pravcu dokazivanja znatno većeg potencijala slobode u ponašanju od onog - pretpostavljenog Frojdovom teorijom. Kada govori o poreklu spontanosti u svojoj teoriji Moreno ne zapostavlja uticaj naslednog (biološkog) faktora kao prediktora ponašanja, ali značajan deo uticaja pripisuje i socijalnom faktoru. Međutim, uvažavajući ranija teorijska stanovišta na kojima gradi svoj koncept Moreno proširuje postojeću paradigmu uvodeći treći faktor koji je nezavisan od pomenuta dva, a to je prostor slobodne - spontane akcije subjekta. Prema ovim istraživačkim zapažanjima *S faktor* može da se opiše kao "polje delovanja individue relativno slobodno i nezavisno od biološke i socijalne determinisanosti, u kome se formiraju: nova kombinatorika, permutacije, izbori i odluke, što rezultira pojavom invencije i kreativnosti u ponašanju osobe".(Moreno, 1994:51).

Morenova teorija je definisana kao *funkcijski operativni determinizam* kojim se pomiruju dva ekstremna gledišta: psihe kao totalno slobodnog mehanizma sa jedne strane i apsolutnog determinizma psihičkog funkcionisanja subjekta sa druge. Ova je teorija nastala nakon niza istraživačkih uvida iz psihoterapijske prakse u kojima je evidentno kod određenog uzorka klijenata da njihovi problemi i patnja nisu posledica naslednog (biološkog) niti nekog značajnog socijalnog faktora. Iako se ne može pouzdano naučno dokazati nezavisnost izvora spontanosti od biološkog nasleđa i faktora okruženja individue, Morenova ideja o ljudskom biću kao relativno slobodnom²¹ pokazala se veoma primenljivom i delotvornom u terapijskoj praksi. Takvi

²¹ Povodom teorije *funkcijskog operativnog determinizma* koju je zastupao, Moreno je naglašavao da nije neophodno baš svakom posebnom trenutku u razvoju ličnosti pripisivati kvalitet spontanosti. .

pokazatelji posledica su opisanog integrativnog pristupa baziranog na **funkcijskom operativnom determinizmu** kojim se usklađeno posmatra, sa jedne strane sadašnje iskustvo subjekta sa postojećim snagama (horizontalni nivo), dok se sa druge strane fokusira na razumevanje iskustva tog klijenta iz prošlosti koje je doprinelo njegovom sadašnjem funkcionisanju (vertikalni nivo). Najbolji je dokaz evidentno buđenje novog optimizma i spontanosti kod klijenata na psihodramskim seansama.

2.1.3.4. *Forme ispoljavanja spontanosti*

Prema opštoj teoriji spontanosti psihodramatičar treba da ima u vidu da postoje četiri kvaliteta ispoljavanja spontanosti.

Prvi se odnosi na **dramski kvalitet** kojim osoba ispoljava novi način odgovora kroz ponašanje, osećanja i verbalni sadržaj, ali prema već utvrđenom repertoaru postupaka koje je iskusi hiljade puta ranije. Poenta ove forme spontanog izražavanja se ogleda u unošenju određene svežine u monotonost svakodnevice, iako sami postupci u suštini nisu novi. Ovaj kvalitet proizilazi iz aktivacije kulturne konzerve odnosno socijalnog stereotipa. Putem koncepta kulturne konzerve (The Cultural Conserve), kako je napomenuto u uvodnom delu o osnovama psihodrame, Moreno objašnjava međusobnu zavisnost (neodvojivost) socijalne psihologije i individualne psihologije na kojoj zasniva teoriju spontanosti. To su zapravo uvreženi kulturološki i tradicionalni modeli (norme, pravila) ponašanja i uverenja na kojima egzistira određena društvena zajednica. Ti se modeli neprestano ponavljaju i kao takvi obezbeđuju sigurnost funkcionisanja, kako cele zajednice tako i individue kao njenog člana. U tom kontekstu spontana kreativnost služi pročišćenju i osveženju već postojećih paterna psihičkog i socijalnog funkcionisanja subjekta.

Drugi kvalitet koji sa sobom može da nosi spontanost je **kreativnost**. Ovaj kvalitet se odnosi na sposobnost individue da proizvede novi odgovor na inicijalnu situaciju u životu, kojim izlazi van okvira socijalnih konzervi, donoseći novu formu izraza, inventivnu ideju, postupak. Sposobnost kreativne spontanosti pokreće potpuni kapacitet inteligencije, memorije, veštine i inventivnosti. Dve osobe sa istim ili sličnim intelektualnim potencijalima mogu da se razlikuju prema stepenu ove sposobnosti.

Sledeći kvalitet koji obeležava spontanost je **originalnost**. U teoriji spontanosti pod originalnošću se podrazumeva sposobnost ekspresije u vidu određenog unikatnog oblika neke *kulturne konzerve* i ne dostiže stepen kreativnosti.

U četvrti kvalitet spontanosti Moreno ubraja sposobnost davanja **adekvatnog odgovora**²² na novu situaciju. Ova forma spontanosti može da se ispolji na tri načina (Moreno, 1994):

- Varijanta 1 - bez odgovora na situaciju;
- Varijanta 2 - davanjem starog odgovora na novu situaciju
- Varijanta 3 - Davanjem novog odgovora na novu situaciju.

2.1.3.5. Koncepti na kojima se bazira teorija spontanosti

Jedan od koncepata neodvojivih od teorije spontanosti je baziran na već opisanoj *filozofiji momenta*. Važno je razjasniti u ovom delu odrednicu da je u psihodramskoj teoriji momenat ili koncept *ovde i sada* trenutak koji povezuje prošlost i budućnost. Psihodrama radi uvek na principu *ovde i sada* dovodeći sav sadržaj koji se prorađuje (bilo iz prošlosti ili budućnosti) u sadašnji trenutak pomažući se *kao da*²³ realnosti. Prema Morenu odigravanje scene na psihodramskoj pozornici je trenutak *ovde i sada* koji reflektuje prošlost i determiniše budućnost. Sve psihodramske tehnike i intervencije imaju za cilj da povećaju prisustvo spontanosti kod klijenta na sceni u sadašnjem trenutku. Koncept momenta u psihodrami je kompleksan pojam razrađivan u mnogim teorijskim razmatranjima i zahteva posebno i delikatno posvećenje psihodramatičara.²⁴

²² Budući da je u iznošenju Morenove definicije spontanosti ovo stanovište već napomenuto u radu, važno je ovde napomenuti da, iako u teoriji postoje različite definicije adekvatnosti, važno je značenje ovog termina vezati za sposobnost adaptacije na određene zahteve situacije, kao i za slobodu izbora ponašanja, odgovora, odgovarajuće akcije subjekta.

²³ "Kad bi", "Date okolnosti", su koncepti na kojima se zasniva dramska delatnost, gde je glumac uvek upućen na odigravanje u sadašnjem trenutku, uvažavajući potpuno (za) date okolnosti scene - komada koji tumači na sceni. (prema Stanislavskom, 1996)

²⁴ Subjektivno i objektivno vreme, kategorija iznenađenja i dr.

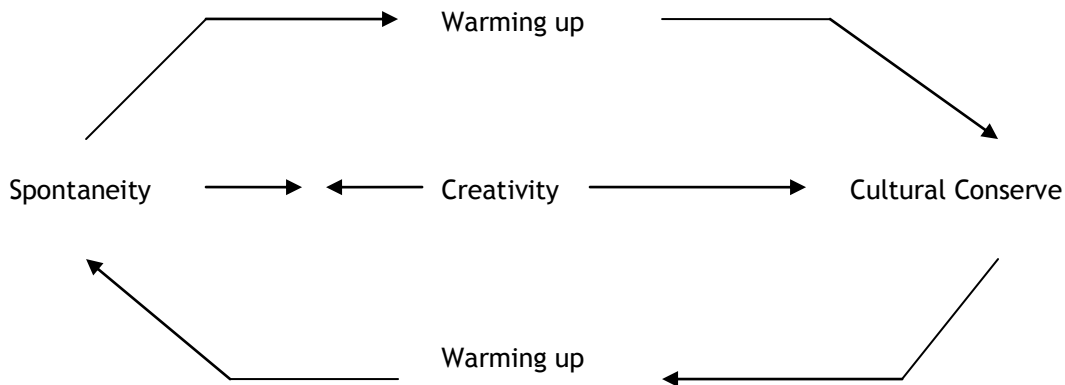
U procesu ulaska u stanje koje može da produkuje spontanost ključnu ulogu igra zagrevanje (*Warming up*)²⁵. Pod psihodramskim zagrevanjem se smatra postupak odnosno niz aktivnosti koje podstiču subjekt na određeno delovanje - ispoljavanje nekog unutrašnjeg sadržaja, reakcije na određeni stimulus i sl. Moreno polazi od stanovišta da svakoj ljudskoj aktivnosti prethodi neka vrsta zagrevanja. Međutim, u kasnijim razmatranjima Tejlor (Tejlor, 1998:47) napominje da *warming up* (zagrevanje) nije samo tehnika (psihodrame) već je treba shvatiti kao proces, što je u korespondenciji sa prethodnim Morenovim opisom da je svaki proces u životu izazvan određenim zagrevanjem (pr. majka i dete se tokom devet meseci "zagrevaju" za porođaj...). *Zagrevanje* treba shvatiti kao pripremu organizma na određenu akciju, kao proces motivacije koji u skladu sa Morenovim konceptom *act hunger* (psihološka glad čoveka za delanjem...)²⁶ objašnjava proces dolaska do akcije. Adekvatnim postupkom zagrevanja dolazi se do stanja u kome je individua spremna za spontano izražavanje. Prema Blatneru u "*psihodrami spontanost je željeno stanje koje obezbeđuje najbolje načine dolaska do kreativnosti*", (Blatneru,1996:61) što je uslovljeno adekvatnim zagrevanjem.

Sa ciljem sistematizacije Moreno je proces spontanosti objasnio putem korelacije bazičnih koncepata: zagrevanja, spontanosti, kreativnosti i kulturne konzerve, formiravši kanonsku šemu spontanosti (Kanon spontanosti) u kojoj je povezoao četiri operacije: *1. operacije u kojoj spontanost razvija kreativnost* \Rightarrow *2. Kreativnost inspiriše spontanost* \Rightarrow *3. Iz te interakcije izrasta kulturna konzerva* \Rightarrow *4. Spontanost kao katalizator revitalizuje kulturnu konzervu.*

(šema 1)

²⁵ Koncept *zagrevanja* (*Warming up*) pripada Morenovoj opštoj teoriji spontanosti i koristi se kao uvodni deo u psihodramskoj seansi odnosno kao tehnika.

²⁶ Poseban koncept koji zahteva sistematično sagledavanje i zauzima značajno mesto u teoriji motivacije prema Morenovom konceptu psihodrame.



Šema 1.

Kanon spontanosti

Prema ovom kanonu spontanost aktivira kreativnost i kao posledica te interakcije nastaje kulturna konzerva. Međutim, kroz adekvatno zagrevanje kulturna konzerva biva osvežena i reaktivirana u novom obliku. U suprotnom smeru kulturna konzerva putem zagrevanja aktivira novu spontanost.²⁷

2.1.3.6. *Implementacija teorije spontanosti u radu sa klijentima*

Opšta teorija spontanosti zauzima značajno mesto u kreiranju psihodramskog terapijskog procesa. Uvažavajući sve njene sastavne elemente kao i opisane korelacije ustanovljava se veoma primenljiv konstrukt u radu sa klijentima.

Implikovano teorijskim uporištima opisanim u ovom izlaganju ustanovljeno je i uputstvo kojim svaki psihodramatičar treba da se vodi u praksi. Ono je zasnovano na stavu da kada klijent dođe na terapiju nije uputno kreirati pravac terapije prema njegovoj životnoj istoriji - biografiji,

²⁷ Ceo proces treba posmatrati kao kružni tok

već je potrebno osloboditi prostor za nezavisno istraživanje mogućnosti revitalizacije klijentove sposobnosti za *spontanošću*, oslobađajući ga od njegove prošlosti (od striktno ideje da je sve uslovljeno biološkim i socijalnim faktorom) ma koliko teška ona bila. Ovim principom psihodrama tretira svakog klijenta kao osobu koja ima novu šansu za poboljšanjem svojih funkcija u životnim ulogama kao i samog kvaliteta života. Osnovna ideja psihodramskog terapijskog principa je da se omogući stvaranje novog optimizma, odnosno uverenja da je moguć oporavak i rast i kod ljudi koji se nalaze u izuzetno nepovoljnom životnom položaju.

Izuzetno je važno da psihodramatičar u radu sa klijentima, paralelno sa buđenjem nove nade i optimizma, usmeri tok psihodramske prorade kroz fleksibilni modus zbog delikatnosti procedure dubinskog istraživanja traumatičnih događaja i uzročnih faktora u klijentovom životu, kako bi obezbedio put ka novom - spontanom traženju odgovora u odnosu na teškoće simptoma impliciranih tim uticajima. Kada je reč o terapiji spontanosti ključni princip kojeg psihodramatičar treba da se pridržava je da u svom asistiranju klijentu omogući put ka kreiranju novih odgovora na postojeću situaciju ili adekvatnih odgovora na novu situaciju prema kriterijumu ispoljavanja konfrontacije umesto povlačenja, samopouzdanja umesto anksioznosti odnosno asertivnosti umesto agresije. Uvežbavanje trenutaka spontanosti na psihodramskoj pozornici implicira kod klijenta veću sposobnost za ispoljavanjem spontanog reagovanja u realnom životu.

Na kraju ovog prikaza, u kontekstu istraživanja u ovom radu, važno je ukazati na implikacijske linije koncepta spontanosti u oblasti scenske umetnosti - glume. Izuzetan je značaj i primenljivost teorije spontanosti u metodologiji rada na scenskom procesu. Posebno u obuci i pripremi glumaca za scenu gde je sposobnost uverljivog izražavanja uslovljeno sposobnošću za spontanim delovanjem, što podrazumeva sistematičan rad kako na samoj ličnosti glumca tako i na njegovoj spremnosti za "hvatanje u koštac" sa trenutkom *ovde i sada*, u svoje i u ime lika koji tumači. Ovaj kompleksan proces zauzima značajno mesto u teorijama Stanislavskog, Majkla Čehova, Pitera Bruka, Li Strazberga i drugih pozorišnih stvaralaca i pedagoga. ***Autentičnost glumčevog izraza kroz uslovnu improvizaciju u scenskim uslovima i (za) datim okolnostima putem paradigmatškog putokaza psihodramske teorije spontanosti*** mogao bi biti veoma izazovan koncept u nekom od narednih istraživanja.

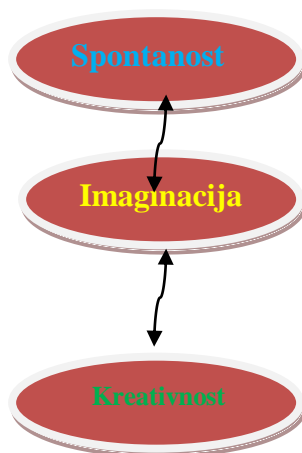
2.1.3.7. *Sublimacija teorije spontanosti i Morenova postulacija filozofskih uporišta psihodrame u odnosu na ranije teorije*

Sublimirajući prikaz koncepta spontanosti kao ključne filozofske a ujedno i instrumentalne kategorije psihodrame, možemo izvesti zaključke:

- Da se osnovni princip psihodramske akcije bazira na zadatku doseganja *spontanosti* kao rezultata slobode i fleksibilnosti uma u preuzimanju odgovornosti za postupke koju osoba izvršava. Ovim je impliciran i cilj psihodramskih metoda, koji podrazumeva da se praktikovanjem psihodramskih veština oslobađa želja i volja za istraživanjem mogućnosti osposobljavanja i razvijanja osećaja kojima sami sebe doživljavamo kao kreativna bića, na što višem stepenu aktiviranosti moćnih psihičkih alata samopouzdanja i samopoštovanja.

- Bazična teza psihodrame govori o spontanosti kao prirodnom nasleđu svake ličnosti koje, zatrpamo naslagama društvenih i individualnih okolnosti u odrastanju, iziskuju novo otkrivanje, reintegraciju, čime otvaramo put oslobađanja ogromne psihičke energije u kojoj, prema mišljenju psihodramatičara, može da se krije izvor rešenja u savladavanju izazova spoljnog sveta podložnog sve bržim promenama. Okosnicu strukture potencijala ličnosti, prema psihodramskoj koncepciji, čine sposobnosti ljudske prirode za imaginacijom koja čoveka razdvaja od drugih živih bića. Upravo sposobnost imaginacije predstavlja dimenziju uma na kojoj je evoluirala psihodrama. Sagledavanjem opisane teze filozofske osnove psihodrame, dolazi se do jasne šeme psihičkih komponenti koja opisuje srž psihodramske inicijative u radu sa ljudima (šema 2.), na kojoj je prikazan proces oslobađanja kreativne energije. Kao preduslov stoji komponenta spontanosti koja putem aktiviranja imaginativne sposobnosti rezultira kreativnom akcijom.²⁸

²⁸ Džokić, (2010:24)



Šema 2.

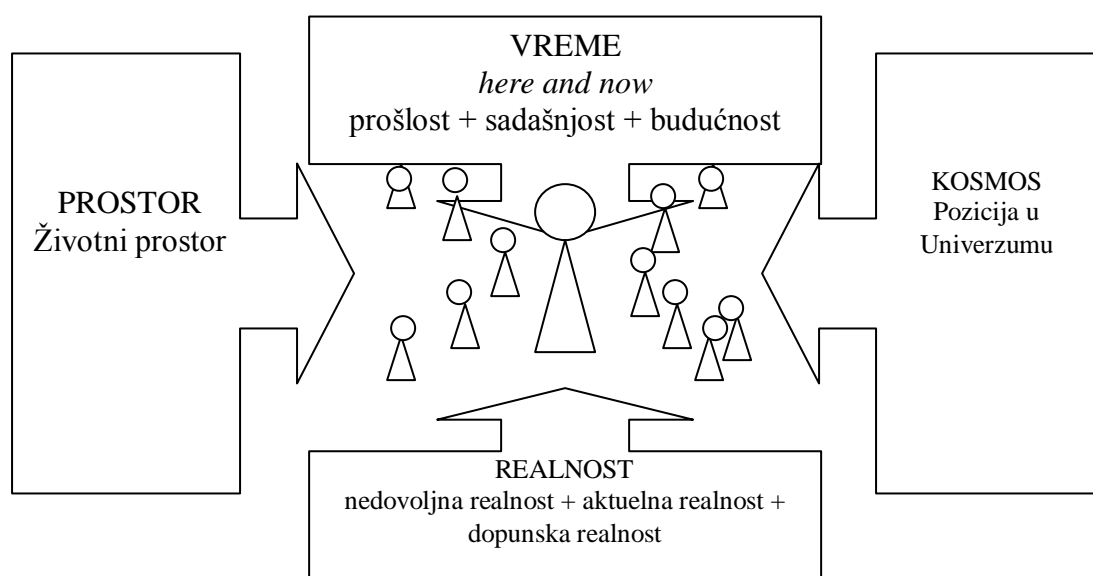
Proces oslobađanja kreativne energije

Potencirajući ovu tezu u svom radu sa klijentima, Moreno je uspostavio konceptualni alat kojim se psihodrama koristi u provokaciji navedenih elemenata i definisao ga terminom **slobodna igra**. Spontanost i kreativnost su za Morena bazični elementi na kojima treba da se gradi psihodramski proces. U fenomenu *slobodne igre* Moreno sagledava prirodan put ličnosti ka socijalizaciji, istraživanju i osvajanju širine repertoara uloga aktivnog delovanja u životnoj sredini.

➤ U svojoj misiji borbe za oslobađanjem uma u cilju ispoljavanja spontanosti i kreativnosti individue u društvu, Moreno u postulaciji koncepcijske odrednice ističe tezu o autoritarnom hijerarhijskom modelu koji vlada kulturom modernog doba. Ovakav model društvenih zakonitosti prema toj tezi produkuje stereotipan (iznuđen) pristup individue životnim situacijama. Na ovim hipotezama Moreno istražuje, a u praksi i dokazuje, neophodnost buđenja spontanosti (ne samo kod osoba sa funkcionalnim zastojima, već i kod svakodnevnog učešća svih ljudi u pratećim okolnostima) kao funkcionalan odgovor na stereotipne, kulturnim modelom uslovljene situacije. Iz ovih objašnjenja kao i Morenove sveukupne analize praktičnih psihodramskih istraživanja proističe definicija da je "spontanost upravo način integrisanja spoljašnje realnosti sa unutrašnjom emocionalnošću, intuicijom i raciom, u cilju postizanja konstruktivnih praktičnih, društvenih ili estetskih rezultata". (Džokić, 2010:25)

- Spontanost se manifestuje kroz njenu interpretaciju i odigravanje u samom trenutku delovanja, izazivajući promenu, što navodi Morena na uvođenje konceptualnog psihodramskog termina ***Here and now*** (sada i ovde), naglašavajući time ***revolucionarnu kategoriju trenutka*** – izraz koji će kasnije usvojiti neki savremeni egzistencijalistički pravci.
- Filozofski, a ujedno i vizionarski pristup konceptu rada sa ljudima Moreno izražava kroz mišljenje da svaka individua može u sebi da pronade većeg i značajnijeg heroja nego u bilo kom "idolu" spoljašnjeg sveta, prepoznajući time ono ***autentično*** bogatstvo kojim na najkreativniji i najoriginalniji način može da doprinese, kako razvoju društvene zajednice tako i ličnom sazrevanju.
- Paralelno sa orijentacijom na tretman psihičkog procesa i napretka individue, Moreno je ravnopravno isticao značaj metoda koji efikasno tretira doživljaj komunikacije individue sa drugima na način koji pokreće ka svesnijem i kreativnijem modusu funkcionisanja zajednice. Shodno vremenu koje je obeleženo vladavinom informacione tehnologije, i koje za posledicu ima nezaustavljiv proces otuđenja individue od zajednice u kojoj živi, važan aspekt psihodramske metode zauzima ***komunikacija***, koja je u samom konceptu sprovođenja tehnike akcentovana pod terminom ***susret***. Ovaj pojam u psihodrami ima aktivni karakter jer se koristi u svojstvu stanovišta da spoznaju važne druge osobe iz života, individua može na najdubljem nivou da iskusi jedino direktnim susretom "oči u oči" sa tim bićem, da li uživo ili u imaginaciji.
- Psihodramatičari zastupaju stav da je tretman socijalne strukture jednako važan kao i tretman individue, čime se postavlja zadatak psihodramskom procesu da mobilize svaku tretiranu grupu u cilju izlečenja svakog njenog pojedinca a time i same grupe u celini. Metode i tehnike su dakle koncipirane sa usmerenjem ka tretmanu oba entiteta. Dijagnostikujući anomalije u funkcionisanju interpersonalnih odnosa u čitavoj mreži društvene zajednice, Moreno ističe važnost potrebe za iznalaženjem metoda na tom polju koji bi popravili kulturološki uslovljene nezrele moduse društva. Implikovano ovim istraživanjima i sugerisući neophodnost nadogradnje psihodramskom lancu metoda, Moreno uvodi ***socijatriju*** kao grupni metod tretiranja zajednice, definišući je ***metamedicinskim*** poljem primenjene socijalne psihologije. Uvođenjem socijatrije Moreno integriše metodološke tretmane individue i grupe, dajući holističku karakteristiku samom psihodramskom i sociodramskom pristupu, jasnim filozofskim stavom da se putem ***uticaja na individualne slučajeve ujedno podstiče i promena socijalnih kretanja i obratno***.

➤ U težnji za formiranjem funkcionalne paradigmatke osnove stvaranja pouzdanih psihoterapijskih uslova, koristeći sklad sa životnim modelom, Moreno uspostavlja modus četiri psihodramske i sociodramske **univerzalije** koje su neophodne za celokupno sagledavanje individue i zajednice, a to su: vreme, prostor, realnost i kosmos.(Šema 3)



Šema 3.

Modus 4 univerzalije psihodramskog i sociodramskog terapijskog koncepta

U ovom modusu *vreme* je određeno kao veoma jasan psihoterapijski koncept za razliku od ranijih nedovoljno definisanih teorijskih tumačenja koja ga svrstavaju u filozofsku, mističnu i fenomenološku kategoriju.

Kritikujući psihoanalitički postupak koji se bazirao na dubokoj analizi prošlosti, kao i stavove o značaju budućnosti koje su isticali Adler, Hornaj (Horney), Salivan (Sullivan) i drugi, u čijim idejama je ona ostajala nedovoljno struktuisana i nepersonalizovana, pod imperativom integrisanja triju dimenzija vremena: prošlosti, sadašnjosti i budućnosti u jedinstveni psihoterapijski postupak, Moreno naznačava **dinamičnost trenutka** kao revolucionarnu psihoterapijsku kategoriju. Kroz koncept **sada i ovde** nameće se upravo ta logička neminovnost

sublimacije i integrisanja sve tri dimenzije u jedinstveni trenutak, koji dalje određuje metodološku okosnicu psihodramskog rada sa klijentima u praksi.

U kritici psihoanalitičke prakse, Moreno dalje ističe dotadašnje zanemarivanje preciznosti i adekvatnosti kreiranog *prostora* kao jedne od ključnih univerzalija psihodramskog terapijskog koncepta. Ovo je veoma bitna i sa ostalim ravnopravna komponenta modusa koncepta u tretmanu klijenata. Osnovni kriterijum terapijskog procesa za uspostavljanje pouzdane slike iz života klijenta jeste postizanje što autentičnijeg životnog prostora u kome se doživljaji odigravaju. Zanemarivanje uticaja prostornih okolnosti na istinitost i razumevanje doživljaja je pričinjavala veliku prepreku u psihoanalitičkoj praksi.

Treća univerzalija psihodramskog terapijskog modusa se bazira na specifičnoj paradigmi sagledavanja **realnosti**. Prema Morenovom stanovištu realnost treba posmatrati kao jedinstvenu kategoriju sačinjenu od tri dimenzije njenog ispoljavanja koje definiše kao: *nedovoljna realnost, životna ili aktuelna realnost i dopunska realnost*.

Analizom stepena autentičnosti uobičajene terapijske situacije dolazimo do logičnog zaključka da se takav vid komunikacije terapeuta i klijenta odvija u redukovanoj realnosti jer se on svodi više na projekivni test odnosno intervju nego na kontekst izvorne situacije. U klijentovom doživljaju nedostaje komponenta direktne konfrontacije i aktuelizacije. Ovaj vid nedostajuće realnosti Moreno označava terapijskim terminom **nedovoljna realnost**.

Polazeći od teze da terapijska situacija mora da bude tako uređena da realnost može verodostojno da se simulira, ukazano je na neophodnost aspekta koji Moreno označava kao *životna* odnosno **aktuelna realnost**.

Treća, nevidljiva, nedodirljiva dimenzija, koja oslikava karakteristike unutrašnjeg i spoljašnjeg psihičkog života ljudi, je u Morenovom konceptu obeležena kao **dopunska realnost** (**surplus reality**). Terapijska potreba za njenim izražavanjem i dostupnosti diktira stvaranje niza psihodramskih metodoloških tehnika.

Poslednja od četiri univerzalije na kojima se zasniva Morenov psihodramski koncept čini **kosmos**. Ova, njegova dugo osporavana teza, ukazuje na potrebu čoveka da, pored svog individualnog i socijalnog, u sebi neprestano traži i kosmičko obeležje, kojim pokušava da shvati i kontroliše svoju poziciju u univerzumu. Uvodeći ovu univerzaliju Moreno nastoji da afirmiše ideju o slobodi ljudskog uma, koji ima sposobnost da beskonačan prostor iz spoljašnjosti može da prenese u svoj imaginativni unutrašnji svet – unutrašnji univerzum. Ovom tezom Moreno

pokušava da predstavi novi put ljudskog sagledavanja stvarnosti, time što mnoga filozofska, religijska i druga ideološka i teorijska tumačenja sveta zamenjuje stanovištem pomoću kojeg je čovek u stanju da sve predstave, osećanja, razmišljanja otelotvori u sebi, istovremeno živeći u realnosti²⁹.

Iako u samom konceptu psihodrama dotiče bitne elemente koji dolaze iz pozorišne delatnosti, Moreno kritikuje samo poimanje pozorišta koje je vladalo u njegovom dobu. Smatrajući da je pozorišni čin samo “imitacija imitacije” Moreno ističe da je to samo udaljavanje od života i istine a ne ono što bi trebalo uistinu da predstavlja: pokretački i oslobodilački činilac.

Ovako definišući pozorišnu delatnost Moreno promovise psihodramu kao radikalno odbacivanje pozorišne metodologije.³⁰

Budući da je u ovom poglavlju ukazano na bitne dodirne tačke bazičnog psihodramskog modela sa određenim filozofskim postulatima, nameće se zaključak da su Morenova nastojanja više bila usmerena ka praktičnoj implementaciji teorijskih saznanja i ideja kroz kreativno razrešavanje konkretnih životnih situacija, nego ka samoj sistematizaciji njegovih filozofskih stavova.

²⁹ Umesto da učine napor da otelotvore istinu onako kako su je osećali, oni su samo govorili o njoj. Lideri, proroci i iscelitelji u svim vremenima uvek su pokušavali da igraju Boga i da nameću moć i superiornost nad malim čovekom. U psihodramskom svetu pozicija je okrenuta naopačke. Pojava Boga može da uzme konkretnu formu i da se otelotvori u samom čoveku. (Džokić, 2010:31)

³⁰ Ovakva teorija i kritika pozorišta se sasvim sigurno bazira na Morenovom subjektivnom poimanju, što ukazuje na trendove tadašnjeg pozorišnog života na prostorima Morenovih prebivališta. U kasnijim analizama koncepata ovog rada kao i istraživanju, nastojanje nam je da dokažemo jaku vezu istinskog pozorišnog čina sa psihodramskim konceptom.

2.1.4. Psihološke osnove psihodrame

Prema psihološkim osnovama na kojima se zasniva, Morenov psihodramski koncept pripada korpusu teorija koje grade most između psihijatrije i društvenih nauka.

Određujući svoju opservacijsku metodu Moreno uspostavlja set psiholoških koncepata. Među ključnim u tom setu, nalazi se njegovo proširenje pojmova svesno i nesvesno pomoću novih pojmova *ko – svesno* i *ko – nesvesno* na kome gradi psihodramsko polje istraživanja jer se u tim konceptima podrazumevaju interakcijske aktivnosti dveju ili više sistemski povezanih individua.³¹ Ovim konceptom Moreno nastoji da produbi vladajuće teorije o individualnom nesvesnom (Frojd) i kolektivnom nesvesnom (Jung). Kasnije nadogradnje ovog koncepta: “tele” – interpsihički odnosi, “ekvilibrijum” i “dizekvilibrijum” – psihička ravnoteža, kao i “mentalna katarza” čine psihološke osnove na kojima se bazira čitava teorija i praktična implementacija psihodrame i sociodrame kao medijuma za ponovno odigravanje stvarnosti i time razrešavanja disfunkcija individue i grupe.³²

Centralno uporište iz kog izrastaju psihodrama, sociodrama i socijatrija, kao što je napomenut u uvodnom delu, bazira se na *teoriji uloga*. Preko ove teorije moguće je jasnije sagledati i predstaviti psihološku potporu idejne konstrukcije psihodramske odnosno sociodramske metode.

2.1.4.1. Psihodrmaska teorija uloga

Teorija uloga je jedan od bazičnih koncepata na kojima je Moreno u prvoj polovini dvadesetog veka zasnovao metod psihodrame. Metodološki postupak psihodrame je inscenacija unutrašnjeg psihičkog sadržaja odnosno unutrašnje drame protagoniste (klijenta) na pozornici, kroz igranje uloga³³.

³¹ Više o konceptu ko – svesno i ko – nesvesno u poglavlju Tehnike i metode psihodrame

³² Više o ovim konceptima u delu o tehnikama i metodi psihodrame

³³ Igranje uloga, (u pozorišnoj terminologiji - podela uloga) podložna je raznim varijacijama. Po potrebi mu pomažu članovi psihodramske grupe koji odigravaju važne uloge iz njegovog života

Igranje uloga u psihodrami se zasniva na *teoriji uloga* koja se, za razliku od dramskog principa u kome se pod *ulogom* smatra tumačenje lika iz dramskog dela, bavi zasebnim funkcijama ličnosti u vidu određene *uloge iz života*³⁴. Termin *uloga* dolazi iz korena latinske reči *rotula* (u Antičkoj Grčkoj i Starom Rimu dramski tekst je bio zapisan na rolnama)³⁵. Kroz istoriju ovaj pojam je involviran u terminologiju društvenih nauka kao i u svakodnevni govor. U psihodramskoj teoriji *uloga* je definisana kao *funkcionalna forma koju individua preuzima u momentu reakcije u kontekstu neke situacije u koju su uključene druge osobe, objekti ili pojave*. Prema Morenu svaka uloga predstavlja "fuziju individualnih i kolektivnih elemenata" (Moreno, 1961: 65). U psihodrami uloga je određena prepoznatljiva manifestacija u ponašanju osobe na kojoj se može sprovoditi scensko istraživanje.

Individua se prema Morenu ispoljava kroz tri vrste uloga:

- *psihosomatske* - funkcije zasnovane na fiziološkim potrebama
- *psihodramske* - unutrašnje (psihičke) dimenzije selfa (misli, emocije, mašta, fantazije i dr.)
- *socijalne* - poslednje u razvojnom ciklusu ličnosti i predstavljaju *funkciju* koju osoba zauzima u odnosu sa socijalnim atomom - okruženjem (dete, roditelj, učenik, radnik, političar...).

Prema psihodramskim načelima analizom *uloga* se otvara put ka saznavanju važnih činilaca u socijalnom funkcionisanju ličnosti.

Evolutivni tok *uloge*, prema Morenu se kreće od faze *uzimanja uloga (role taking)* preko *igranja uloga (role playing)* do, za predmet ovog istraživanja važne - zrele razvojne faze koja je označena kao *kreiranje uloga (role creating)*. U toj fazi osoba nastoji da u svoj život unese napredak tražeći delotvornije načine ponašanja (*igranja uloga*) što je determinisano unošenjem *kreativnih promena*.

³⁴ Uloge koje pojedinac ili grupa igraju u kontekstu segmenata i situacija iz sopstvenog života

³⁵ Glumci su imali zadatak da čitajući komad zapamte svoje delove napamet.

Moreno je *Teatrom spontanosti* (The Theatre of Spontaneity, *Das Stegreiftheater*,) ozvaničeno uvođenje psihodrame u psihoterapijsku praksu, sa postulatom da se *spontanim*³⁶ izražavanjem unutrašnjih psiholoških sadržaja traga za prepoznavanjem *istine*. Scenska akcija (*sada i ovde*) je građena provociranjem *spontanosti i kreativnosti* kod aktera³⁷ koji su odigrali prepoznatljive *uloge iz života* i tako dolazili do uvida o značenju i značaju *mentalnih predstava* o njihovom odnosu sa *socijalnim atomom* kome pripadaju.

Teorija uloga u korelaciji sa psihodramskim *konceptom spontanosti*³⁸ predstavlja srž Morenove psihodramske filozofije.

Analizom etimološkog korena reči uloga – rola dolazimo do francuske reči *rôle*, koja potiče od latinske reči *rotula*. U drevnom Rimu se ovim izrazom označavao način na koji glumac memoriše tekst uz adekvatno osećanje i scensku radnju. Gubeći svoje značenje tokom srednjeg veka, reč uloga se, sa pojavom modernog pozorišta šesnaestog i sedamnaestog veka, vratila u pozorišnu i dramsku terminologiju dobijajući širi kontekst karakterišući celokupno dejstvo glumca kroz određeni dramski lik na sceni. U nastojanju da okupi sve korišćene konceptualne terapijske tehnike, proistekle iz termina uloga, kao što su: ***igranje uloge, uloga odigravanja, uloga izvršavanja, uloga iščekivanja*** (i sl.), Moreno konačno definiše naziv svoje metode terminima *psihodrama* i *sociodrama*.

U kontekstu konceptualne paradigme psihodrame i sociodrame Moreno definiše ulogu kao "funkcionalnu formu (simboličnu prezentaciju) koju individua preuzima u specifičnoj situaciji u koju su uključene druge ličnosti i objekti." Džokić, (2010:32)

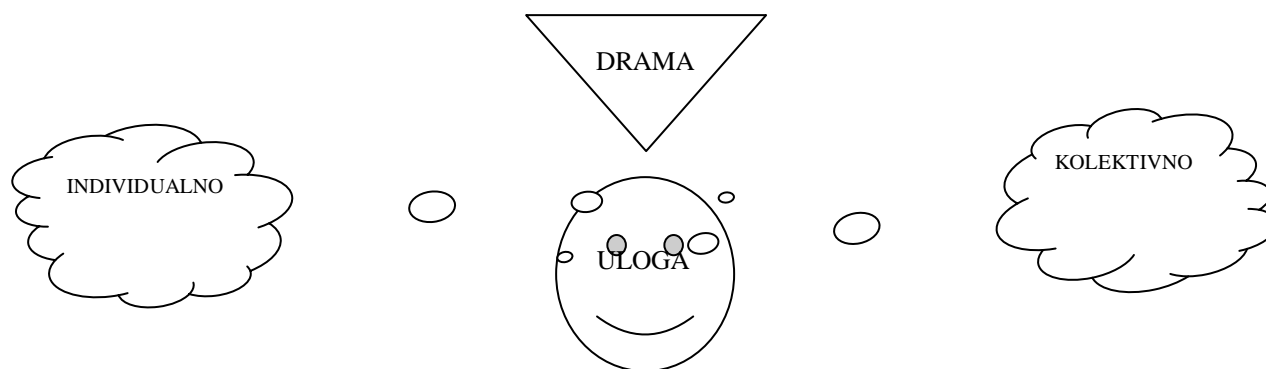
Nastojeći da razjasni i konceptualno precizira funkciju svoje metodološke tehnike, Moreno ukazuje na određene nelogičnosti u formulacijama ovog koncepta od strane pojedinih teoretičara poput G.H.Mida (G.H.Mead), P. Lintona, T. Parsonsa i njima sličnih, koji su akcentovali isključivo sociološki aspekt *teorije uloge*, pridajući joj time isključivu pripadnost

³⁶ U ovom radu ćemo se fokusirati na ovu tačku kako bismo ukazali na mogućnost pronalaženja funkcionalnih paradigmatičkih smernica u vođenju kreativnog procesa u stvaranju scenskog dela a time implicirane mogućnosti stvaranja novih metodoloških modusa u obuci dramskih stvaralaca.

³⁷ Klijenati, obična publika, a ponekad profesionalni glumci - Začetak nekliničke primene psihodrame. prim.aut.

³⁸ Faktor "S" kako Moreno navodi koncept *spontanosti* u psihodramskom smislu definisan je kao "akcija koja navodi individuu prema davanju adekvatnog odgovora na neku novu situaciju u životu, ili prema davanju davanju novog odgovora na staru situaciju" (Moreno, 1993: 12). Prevod autora

sociološkom vlasništvu. Kroz ovu kritičku analizu Moreno uspostavlja modernu teoriju uloga koja jasno opredeljuje ovaj termin kao *zbir individualnih i kolektivnih elemenata* (Ibid.), sa naznakom da sociološki aspekt uloge ima svoju bazičnu zavisnost od procesa preuzimanja uloge iz *drame*. (Šema 4.)



Šema 4.

Morenova *teorija uloga*

Prema ovoj šemi psihodramske teorije uloga, vidimo da ona kroz svoju bazičnu psihijatrijsku orijentaciju, obuhvatajući sve dimenzije života individue i sociuma zajedno, konceptualno povezuje više naučnih polja: psihologiju, sociologiju, antropologiju i fiziologiju.³⁹

S obzirom da proces formiranja uloga obuhvata kako verbalne faze, tako i rane neverbalne faze razvoja ličnosti zaključujemo da teorija uloga nije svedena isključivo na socijalni aspekt.

Psihološku potporu Moreno u svojoj teoriji postavlja kroz specifično tretiranje ličnosti čiji je ego sklopljen od spektra uloga kojima individua deluje u sistemu odnosa uloga usmerenih ka individui.

Kulturološki sistem nameće individui određene uloge čime uloga postaje jedinica kulture a svaka individua je “igrač uloga”. Sve uloge unutar ličnosti kao i unutar jedne društvene zajednice nalaze se u određenom saodnosu sačinjavajući time celovit sistem na kome psihodrama i sociodrama grade paradigmatičke okvire u opservaciji kako same individue, tako i posmatrane grupe.

³⁹ Džokić, (2010:33)

2.1.5. Osnovni elementi psihodrame

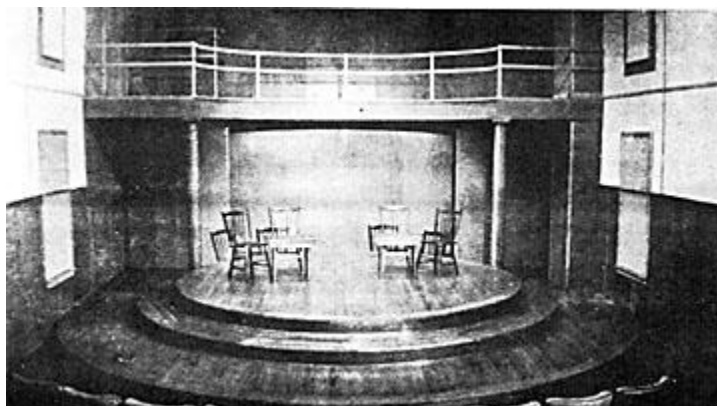
Osnovni elementi metodološkog postupka klasične psihodrame se zasnivaju na:

1. Opštim ulogama
2. Prostoru psihodramskog dešavanja
3. Osnovnim pravilima
4. Osnovnim delovima
5. Tehnici

1. Opšte uloge na kojima se zasniva svaka psihodramska seansa čine: protagonista, direktor, pomoćnici i publika.

- **Protagonista** je centralna figura psihodramske seanse, ujedno je i član psihodramske grupe. Otvarajući određenu tematsku celinu iz svog života, protagonista istražuje uz pomoć cele grupe sopstvene unutrašnje i iskustvene sadržaje.
- **Direktor** psihodrame je stručni i kompetentni savetnik, koordinator, odnosno vođa psihodramskog procesa, terapeut koji svojim sugestijama i intervencijama asistira protagonistu da uz pomoć grupe funkcionalno sprovede istraživački psihodramski postupak.
- **Pomoćnik**. U funkciji pomoćnika protagonista u psihodramskom procesu usvojen je princip učešća **pomoćnika** seanse koji preuzimaju uloge značajnih figura iz života protagonistu i na taj način upotpunjuju sliku događaja protagonistine aktuelne scene koju razrađuje.
- **Publika**. Ostali članovi psihodramske grupe koji nisu aktivno uključeni u obrađivani događaj iz života protagonistu predstavljaju **publiku**. Iako je njihovo učešće pasivno uloga članova publike je višetraka. U skladu sa samim zbivanjem na sceni, oni bivaju upućeni u sopstvene doživljaje i iskustvene sadržaje sa jedne strane, dok istovremeno iz ugla opservera daju svoj komentar u završnom delu seanse – šeringu, čineći pri tom realnost kojoj se aktivni akteri seanse vraćaju nakon odigravanja scene.

2. Kao što je u uvodu ovog poglavlja napomenuto, prostor odigravanja psihodramske seanse je određen kao *scena*, preuzet je direktno iz pozorišnih elemenata sa razlogom uspostavljanja jasne odredivosti granice realnosti i onoga što se putem psihodramskog procesa sprovodi i istražuje u toku seanse, dakle, u kontrolisanim uslovima. Poput pozorišne scene i ovaj prostor je koncipiran na principu ograničenja sa sve četiri strane, u njemu se nalazi i publika, a takođe je podložan i raznovrsnim oblikovanjima u zavisnosti od potreba tretiranih okolnosti nepochodnih za sprovođenje konkretnih oživljavanja događaja iz života. U potrazi za funkcionalnim, praktičnim a u isto vreme i univerzalnim oblikom prostora, Moreno je u Bikon (Beacon Institute, New York)⁴⁰ institutu kreirao scenu koncipiranu na tri nivoa, koji geometrijski predstavljaju koncentrične krugove oko jedne zamišljene ose, čime je otvorena mogućnost segmentacije odigravanja tretiranog sadržaja neke psihodramske seanse.



Slika 5.

Beacon institute, New York, pozornica sagrađena oko 1936

3. Sprovođenje klasične psihodramske seanse, kao određenog specifičnog vida akcionog metoda grupe psihoterapije, temelji se na nizu *pravila* kojima se uspostavlja kontrolisan i funkcionalan postupak. Metodološku osnovu s jedne strane čine opšta pravila koja važe u i u

⁴⁰ Beacon institute, New York, pozornica sagrađena oko 1936. -

<http://www.blatner.com/adam/pdirec/hist/stages.htm> pristup 10.03.2013. 11 h

drugim pravcima grupne psihoterapije, dok se sa druge strane koriste specifična pravila određena psihodramskim konceptom i njenim tehnikama.

Pod *opštim pravilima* psihodrame podrazumevaju se:

➤ **Pravilo o diskreciji.** Ovo pravilo podrazumeva ugovor kojim se svaki član psihodramske grupe obavezuje da sadržaj koji se saopštava i obrađuje na seansama u okviru grupe, neće ni u kom obliku preneti na bilo koji način nikome van grupe. Budući da je ovo pravilo etičke i profesionalne prirode, ono se obavezno saopštava na početku rada svake grupe i ustanovljeno je usmenim – grupnim ugovorom, iako je moguće i sastavljanje pisanog ugovora. Pravilom o diskreciji stiče se i izgrađuje neophodno poverenje među članovima grupe i na taj način obezbeđuje neometan, spontan i iskren pristup radu svakog člana u psihodramskoj seansi, što ujedno i čini preduslov postizanja efikasnih rezultata i očekivane dobiti celog procesa.

➤ **Pravilo o nepovređivanju.** Ovo pravilo takođe predstavlja etički preduslov kojim se garantuje dobronamernost kako u odnosu svakog člana prema sebi tako i prema drugim članovima grupe. Sve tehnike kojima se rukovodi psihodrama garantuju kontrolu i bezbednost sprovođenja emotivnih stanja i njima impliciranih akcija unutar jedne seanse. Poput pravila o diskreciji i ovo opšte pravilo je predviđeno ugovorom na početku rada na procesu, inicira ga vođa – direktor psihodrame a usvaja ga i potvrđuje svi učesnici.

Pored opštih pravila, kao što je napomenuto, sistematičnost i doslednost psihodramskog procesa određuju se *specifičnim pravilima* koja proističu iz karaktera samog pristupa, strukture i tehnika psihodramskog metoda.

→ **Odigravanje doživljaja.** Ovo pravilo na kome se temelji psihodramska tehnika se ogleda u važnosti ponovnog doživljavanja i odigravanja događaja na kome protagonista zajedno sa ostalim akterima seanse istražuje sopstvene zadate sadržaje. Za razliku od niza tehnika pravaca koji su prethodili psihodrami, ovo pravilo je predstavljalo radikalni pomak u pristupu psihoterapeutskej praksi. Koristeći prostor – scenu i sve neophodne scenografske i kostimografske elemente kao i rekvizitu, poput pozorišnog postupka, učesnici u psihodramskom procesu kreiraju scenu iz života protagoniste. Osnovna indikacija koju direktor psihodrame upućuje protagonistu i pomoćnicima se sastoji u uputstvu da se događaj odigra, a ne da se samo rečima opisuje.

→ **Ovde i sada.** U skladu navedenim pravilom odigravanja situacije, ustanovljeno je i pravilo u kome se verodostojnost doživljaja, odnosno približavanje autentičnosti tretiranog sadržaja iz života, obezbeđuje uputstvom da se situacija odigrava u sadašnjem trenutku na scenski oformljenom prostoru. Ovo pravilo se primenjuje u svakom psihodramskom postupku, nezavisno o toga da li aktualizirani događaj pripada prošlosti, sadašnjosti ili budućnosti, odnosno realnosti ili imaginaciji. Na taj način se obezbeđuje i potkrepljuje neposrednost iskustva doživljaja samih aktera, kroz aktivno učešće.

→ **Izrazitost ekspresije i akcije.** Poput pozorišnog izraza na sceni, u cilju jasnog razaznavanja akcije, akteri psihodrame se podstiču na izrazitost ekspresije doživljaja i scenske radnje. Time se ujedno i ispituju granice realnosti u kojoj je smešten aktuelni sadržaj.

→ **Postupnost građenja emocionalnog doživljaja.** Tehnika vođenja određene psihodramske seanse zahteva postupnost u traženju srži emocionalnog doživljaja. Direktor psihodrame sprovodi proces od perifernih činilaca tretiranog događaja iz života protagoniste prema centralnom uporištu emocionalnog doživljaja nizom kontrolisanih scenskih radnji koje proističu iz utvrđenog tematskog sadržaja. Putem pažljivo vođenog zagrevanja protagonista se, bez osetnog efekta prisile, dovodi do tražene situacije intenzivnijih emocionalnih doživljaja, koji sačinjavaju i najefikasniji materijal za sticanje uvida u sam centar problema.

→ **Protagonista upravlja procesom.** Cilj svakog psihodramskog procesa je sticanje korisnog uvida u suštinu problematike. Najefikasniji način za potpunu realnost, odnosno objektivnost u sagledavanju problema je neometano, spontano i autonomno vođenje postupka od strane samog protagoniste. U skladu sa ovim postulatom, protagonisti se omogućava slobodan izbor scenskog dešavanja sa svim faktorima koji ga definišu: vreme i prostor dešavanja, verodostojna scenografija, kostim i rekvizita, kao i promena toka dešavanja (zaustavljanje scene, promene izbora scenskog sadržaja, izgleda scene i sl.). Direktor predstavlja stručni - sigurnosni faktor u sprovođenju autentičnog procesa koji vodi protagonista, u što neosetnijoj meri, on svojim intervencijama kontroliše efikasnost postupka.

→ **Kontrola i granice ponašanja.** Ovo pravilo se koristi u situacijama kada je narušena kontrola ponašanja kod protagoniste ili nekog drugog aktera u toku seanse. Direktor ima mogućnost i obavezu da procenjuje granicu ponašanja aktera u svakom trenutku i da određenim tehnikama (poput tehnike zamena uloga) utiče na promenu problematičnog ponašanja učesnika. Ovakvim pravilom se obezbeđuje sigurnost cele grupe, kao i kontrola funkcionalnosti sprovođenja celokupnog psihodramskog postupka.

→ **Mera spontanosti i izražajnosti.** U literaturi o psihodrami ovo pravilo je označeno kao “maksimalizovanje ekspresije” i odnosi se na situacije aktuelne inhibiranosti protagoniste, u kojima se dozvoljava smanjenje mere spontanosti i izražajnosti, u cilju dovođenja osobe u stanje opuštenosti bez osećaja prisile.⁴¹ Često se primenjuje na otvaranju procesa protagoniste i usmerava se od strane direktora ka oslobađanju spontane akcije u dinamici koja je primerena emocionalnom stanju protagoniste.

→ **Sagledavanje stvarnosti iz ugla značajnih drugih i značajnih elemenata tretiranih okolnosti.** Takođe, važno pravilo kojim se rukovodi psihodramski postupak je da protagonista, sa ciljem potpunijeg sagledavanja realne slike sopstvenog doživljaja određenog važnog segmenta iz svog života, mora da preuzima uloge svih aspekata tretiranog doživljaja koji se procenjuju kao važni. Tu se misli na važne osobe (preuzimanje uloge tih osoba i sagledavanje situacije iz njihovog ugla – zamena stolica i sl.), zatim na važne stvari (predmeti, delovi prirode, delovi tela...), kao i važne manifestacije (osećanja, prirodne manifestacije: mrak, svetlo...i dr.)

→ **Direktor psihodrame je arbitar i vođa terapijskog procesa.** Pored neophodne akreditacije koju postiže potrebnim brojem edukacijskih i praktičnih sati, potpunu kompetenciju za vođenje jedne psihodramske seanse, direktor postiže sigurnošću i verom u sam metod koji sprovodi tokom procesa. Ovi preduslovi doprinose fleksibilnoj, funkcionalnoj i efikasnoj saradnji kako sa protagonistom tako i sa celom grupom.

5. Svaka psihodramska seansa se sastoji iz **tri dela** (faze procesa): zagrevanje, odigravanje i deljenje utisaka u grupi.

⁴¹ Tačniji termin bi bio *Optimalizovanje ekspresije*

- **Zagrevanje** ima svoja osnovna pravila i metodologiju, a pojedini delovi kao i struktura prilagođavaju se kulturološkim odrednicama sredine u kojoj se odvija psihodrama.
- **Odigravanje** je glavni deo psihodramske seanse i podrazumeva postavljanje i proživljavanje zadanog segmenta života ili događaja iz života protagoniste, uz pomoć direktora i pomoćnika.
- **Deljenje** (sharing) se odvija u okviru cele grupe, čini ga iznošenje utisaka, analiza procesa odigravanja, kao i sticanje određenog uvida od strane protagoniste. Važno pravilo vezano za ovaj deo procesa se odnosi na to da je neophodna spremnost svih članova grupe na saosećajnost i podršku prema protagonistu kako se nakon seanse ne bi osećao usamljenim – izolovanim.

2.1.6. Registar psihodramskih pojmova - terminologija psihodrame

Tokom razvoja psihodrame nastajala je i specifična terminologija koja je imala za cilj dosezanje konceptualne celovitosti i sistema nudeći prostor za kreativno unapređivanje. Funkcionalan uvid u osnovna znanja iz oblasti psihodrame možemo steći pregledom registra psihodramskih izraza, kao i njihovih osnovnih definicija i opisa koji je u ovom radu sproveden prema abecednom redu.

Akcioni sociogram odnosno *akciona sociometrija* (action sociogram, action sociometry) je tehnika koja se u psihodramskoj literaturi označava kao „ portretisanje“ doživljaja odnosa protagoniste u i prema njegovoj neposrednoj okolini – socijalnom atomu (porodica, radna sredina, aktuelna grupa i dr.). Prema Virdžiniji Satir ova tehnika se naziva „građenjem skulpture“ (pr. „porodična skulptura“) koja podrazumeva konkretno fizičko i prostorno predstavljanje odnosa i distanci između likova u tretiranom okruženju protagoniste kao i njegovih emocionalnih doživljaja tih odnosa i svih drugih elemenata predstavljenog socijalnog atoma.

Aksio drama (axio drama) je termin koji je uspostavio Moreno, čime je označio posebnu formu psihodrame koja se bavi odnosom prema "kosmičkim bićima" (Bogom, Satanom, Duhom...)

Autodrama (autodrama) je tehnika u kojoj protagonista u isto vreme preuzima i ulogu direktora. Ona zavisi od procene direktora psihodrame kojom se prepušta protagonisti da samostalno vodi proces.

Besmislice (gibberish). U korišćenju ove tehnike akcent se stavlja na ponavljanje određene scene koroz neverbalnu ekspresiju koja se, u cilju jasnijeg izoštavanja i razumevanja ključnih elemenata sadržaja, često podržava namernom zamenom verbalnih elemenata ponavljanjem nedefinisanih glasova, često i „besmislenih“ slogova (pr. „ bla bla...je je...“).

Direktivni dijalog (directed dialogue) je psihodramska tehnika koja se najčešće primenjuje u fazi zagrevanja i sastoji se iz namenutog dijaloga - sukoba između dva učesnika. U ovoj tehnici direktor zadaje dve jednostavne, međusobno suprotstavljene fraze. Ovakav metod služi uspostavljanju grupe dinamike putem oslobađanja veoma snažnih emocija.

Direktor (director) je, kao što je rečeno u opisu elemenata koncepta psihodrame u ovom radu, kompetentna, edukovana i licencirana ličnost odgovorna za sprovođenje psihodramskog

procesa. U kliničkoj - psihoterapijskoj primeni direktor je *psihodramski psihoterapeut*, dok je u nekliničkoj praksi ličnost direktora podvedena pod terminom *psihodramatičar*.

Dodir (touching) je u kontekstu psihodramskog koncepta izraz kojim se opisuje tehnika telesnog podstrekivanja aktera na sceni u funkciji kontrole i vođenja fizičke radnje – pokreta. Dodir kao jasan i izrazit vid komunikacije se koristi sa ciljem izazivanja primarnih iskustava (posebno u tretiranju razvojnih faza ličnosti) i time implikovanog sticanja korektivnog emocionalnog iskustva. Ova tehnika se sprovodi u jasno razgraničenom etičkom kodeksu kako ne bi došlo do bilo koje vrste povređivanja i ugrožavanja osoba uključenih u rad.

Dopunska realnost (surplus reality) je tehnika koja se najčešće koristi kao terapijska intervencija u psihodrami u slučajevima dijagnostikovanih unutrašnjih potreba, strahova i drugih nerazrešenih sadržaja jedne ličnosti koji nemaju uporište u realnosti. Ovom tehnikom se omogućava odigravanje „zamišljene realnosti“ koja se nije i niti se može desiti⁴².

Dvojniki (double) je psihodramska uloga kojom jedan od članova grupe na seansi, u određenim momentima kada se za to stekne potreba, preuzima telesni izraz protagoniste iskazujući unutrašnje stanje prema sopstvenom doživljaju protegonistinih scenskih iskaza. Ovom bazičnom psihodramskom tehnikom se protagonista podstiče da stekne uvid u svoje unutrašnje stanje uz pažljivu proveru autentičnosti i objektivnosti partnerove akcije putem korekcije i dopune. Proširena verzija tehnike *double* je uvođenje više dvojnika na scenu – *multiple double* čime se omogućava izražavanje više različitih „delova“ ličnosti protagoniste.

Dvostruki protagonista (double protagonist session) je izraz za tehniku kojom se istovremeno sprovodi izvođenje seanse sa dvoje protagonista (bračni par, roditelj i dete, poslovni partneri i sl.)

Fotografija (photograph warm up) je tehnika koja se sastoji iz indikacije akterima da na sceni postave određenu važnu fotografiju iz svog života, odnosno neku fotografiju koja bi bila vezana za tretiranu temu na seansi, kao i fotografiju koju bi voleli da naprave u svom životu. Ova tehnika se često primenjuje u funkciji zagrevanja čime se ustanovljavaju određeni važni sadržaji iz života učesnika - aktera.

Halucinatorna psihodrama (hallucinatory psychodrama) je termin kojim se označava sprovođenje tehnike portretisanja halucinatornih i sumanutih sadržaja. Idenična metoda se primenjuje i u analizi snova. Osnova tehnike se bazira na personalizaciji unurašnjih glasova (

⁴² Prema Zerki Moreno. Izvor: Preuzeto 15.06.2015 sa <https://www.youtube.com/watch?v=22whWHqSILA>

imaginarnih pojava) – psihodramski rečeno: igranju uloga koje su zadate iskazanim sadržajem protagonististe. Sprovođenje tehnike halucinatorne psihodrame zahteva delikatno vođenje potkrepljeno profesionalnim psihoterapijskim znanjem i iskustvom.

Hipnodrama (hypnodrama) je kombinovana tehnika hipnoterapije i psihodrame u kojoj se kontrolisani efekti hipnoze u vidu uspostavljanja lakšeg stepena transa, koriste kao polazište za rad na psihodramskoj sceni. Ova tehnika zahteva adekvatnu edukovanost i iskustvo direktora iz oblasti hipnoterapije.

Hor (horus) je tehnika u kojoj, prema sopstvenoj proceni, direktor daje instrukciju grupi ili delu grupe da glasno ponavlja protagonistine reči.⁴³

Idealizacija (idealization) je izraz koji u psihodrami predstavlja tehniku stvaranja idealizovanog dela ličnosti odnosno upućuje protagonistu na osveščivanje slike o njegovom idealnom *sebstvu*. Ovaj koncept uključuje sagledavanje značajnih ličnosti iz neposredne okoline protagonististe (otac, majka ili neka autoritativna ličnost itd.)

Identitet (identity) predstavlja tehniku kojom protagonista na sceni vrši prezentaciju identiteta uz pomoć drugih članova grupe (pomoćnici).

Igranje uloga (role playing) se svrstava u osnovne psihodramske tehnike koja podrazumeva scensko odigravanje uloga utvrđenih u zagrevanju odnosno u protagonistinom predstavljanju problema kojim želi da se bavi u okviru određenog socijalnog okruženja.

In situ (in situ) je izraz za tehniku u psihodrami koja upućuje na odigravanje scene iz života protagonististe u realnom, autentičnom ambijentu (kuća, poslovna prostorija, škola...), zapravo tamo gde je problem – konflikt i nastao.

Konkretizacija (konkretization) je jedan od osnovnih principa psihodrame kojim se u psihodramskoj seansi apstraktne misli i osećanja protagonististe konkretizuju. Osećanje odbačenosti se postupkom konkretizacije predstavlja tako što se svi članovi maksimalno udalje od protagonististe, osećanje težine se podstiče stvaranjem konkretnog tereta na telu protagonististe (pritisak nečije ruke, jak zagrljaj...) i sl. U skladu sa ovim kriterijumom pruža se širok izbor sredstava kojima se željeni efekat postiže: kroz pokret, glas, upotrebu raznih scenskih rekvizita, zvuk, scenografiju...

⁴³ U antičkoj drami (Sofokle, Eshil, Euripid...) hor zauzima važnu dramaturšku komponentu. Stihovima koje izgovara hor često se podcrtava emotivno stanje junaka, njegova sudbina kao i moralna preispitivanja.

Magična prodavnica (magic shop) je tehnika koja se najčešće koristi u psihodramskom zagrevanju. U ovom postupku članovima grupe je omogućen ulazak u zamišljenu prodavnicu (konkretno uspostavljenoj na sceni) u kojoj mogu da pronađu sve što najviše žele u životu. Istovremeno se otvara i bezgraničan prostor za maštanje i igru uvođenjem prodavca sa kojim se pregovara o ceni i uslovima...čime se na spontan način pobuđuju bitni unutrašnji sadržaji budućih protagonista.

Maske (masks) je takođe tehnika zagrevanja u seansi. Ovaj postupak se često upotrebljava u terapijskoj praksi.

Monodrama (monodrama) je konceptualni pristup u kojoj celu psihodramu odigrava sam protagonista, preuzimajući sve osvešćene uloge. Najčešće se ova tehnika sprovodi u kombinaciji sa tehnikom *prazne stolice* koja je preuzeta iz geštalt terapije Frica Perlsa u vidu adaptacije monodrame sa egzistencijalističkim i dinamskim konceptima ovog pravca.

Monolog (soliloquy) je postupak u psihodrami kojim se na sceni glasno iskazuju, najčešće potisnuti odnosno skriveni unutrašnji doživljaji (stanja, emotivni naboji...). U poređenju sa dramskom stvaralaštvom u kome se kroz ovaj vid glumačke akcije odigrava „unutrašnji“ sukob suočavanjem dva ili više suprotstavljenih stavova unutar jednog lika, u psihodrami se monolog koristi sa ciljem razotkrivanja unutrašnjeg konflikta ličnosti protagoniste.

Multipli ego (multiple ego) je tehnika kojom se u psihodrami sprovodi razdvajanje različitih delova jedne ličnosti. Uobičajeno je da se ova tehnika vrši uz pomoć više "praznih stolica" čime je akter upućen na prostorno i vizuelno razdvajanje i osveščivanje svakog od identifikovanih segmenata svoje ličnosti, dovodeći ih u međusobni dijalog - sukob menjajući pozicije na tim stolicama.

Neverbalne tehnike (nonverbal techniques) je pojam u psihodrami koji se odnosi na korišćenje raznovrsnih oblika telesnog scenskog izražavanja bez upotrebe reči. U neverbalne tehnike se svrstavaju: stav tela, pokret, mimika, pantomima, igre, ples, dodir, muzika i dr. Ove tehnike se u psihodrami upotrebljavaju sa ciljem pokretanja – provokacije unutrašnjih sadržaja – doživljaja.

Odigravanje (enactment) pripada korpusu osnovnih psihodramskih tehnika. Kroz postupak odigravanja protagonista i pomoćnici se upućuju na scensku akciju odnosno igranje prethodno predstavljenih sadržaja. Članovi grupe „portretišući“ životne situacije na sceni, bivaju podstaknuti na odigravanje tih situacija: susreta, odnosa - sukoba, koji postoje u njihovim

mislama, sećanjima, unutrašnjim predstavama, fantazijama, stavovima, koji mogu da se odnose na prošlost, sadašnjost ili budućnost. Psihodramske instrukcije (indikacije) kojima direktor podstiče aktere na odigravanje najčešće se iskazuju u formama: „ Odigraj, umesto da pričaš...“, „ Sve je moguće odigrati na psihodramski način...“ i slično.

Ogledalo (mirror) je tehnika koja važi za jednu od najupotrebljivijih i najčešće korišćenih u psihodrami. Osnovna svrha psihodramskog *ogledala* je jačanje opservacijske sposobnosti protagoniste, konfrontacija sa problemom i sticanje uvida u suštinu problema, kroz suočavanje sa sopstvenom scenom putem izdvajanja „sa strane“ i posmatranja ponovljenog odigravanja prethodno oživljene scene, od strane drugih članova grupe.

Okretanje leđa (behind the back) je postupak u kome na direktorovu sugestiju protagonista okreće leđa ostalim članovima grupe. Koristi se na primer radi provociranja određenih mentalnih sadržaja koje protagonista poseduje u odnosu na neku specifičnu grupaciju, njegovo okruženje i sl.

Osvetljenje (lightning) se koristi u psihodrami u svrhu akcentovanja i podsticanja određenih bitnijih sadržaja kod protagoniste i grupe.

Personifikacija (personification) je izraz koji se u psihodrami odnosi na tehniku preuzimanja uloga izabranih neživih predmeta ili pojava od strane pomoćnika, a koje je prethodnim postupkom protagonista uvrstio u svoju scenu.

Pismo (letter) je tehnika kojom se u psihodrami, najčešće u fazi zagrevanja, kroz slobodu pisanja nekoj konkretnoj ili imaginarnoj osobi, otvaraju emotivna polja i sadržaji kod svakog aktera. Moguće je primeniti tehniku pisma i u završnoj fazi seanse u vidu pisanja zaključnih poruka sa očekivanim efektom rasterećenja.

Ples i pokret (dance and movement) je dirigovana akcija od strane direktora i primenjuje se najčešće u sklopu zagrevanja, kao i u cilju oslobađanja osećanja putem neverbalnog izraza.

Pojačavanje (amplification) je jedan u nizu postupaka iz repertoara psihodramskih intervencija kojima direktor ili dvojnik podstiču jači intenzitet ekspresije određenog scenskog izraza protagoniste i drugih aktera.

Pomoćni ego (auxiliary ego) je termin koji se odnosi na postupak igranja različitih ličnosti ili objekata iz protagonistinog života. Ove uloge preuzimaju članovi grupe ili utrenirani koterapeuti koje u psihodrami nazivamo *pomoćnicima*.

Ponavljjanje (replay) je psihodramska tehnika koja podrazumeva usmereno ponavljano odigravanja oformljene scenske situacije uz određene izmene usmerene ka ostvarivanju terapijskog efekta.

Porodična psihodrama (family psychodrama) je specifičan vid psihodrame u kojoj grupu sačinjavaju članovi porodice, stupajući u međusobne scenske interakcije putem psihodramskih tehnika uz vođstvo i asistenciju direktora.

Prazna stolica (empty chair - auxiliary chair) je pojam u psihodrami koji označava tehniku korišćenja prazne stolice umesto pomoćnika. U ovakvom postupku potrebno je da protagonista stupi u scenski odnos sa nekim delom zamišljenog unutrašnjeg sadržaja (osobe ili objekta) koji je njegovom „uobraziljom“⁴⁴ smešten na praznoj stolici. Kada se ova tehnika primenjuje u završnoj fazi deljenja (sharing) u svrhu dovršavanja određene akcije pod jakim unutrašnjim nabojem koji nije do kraja razrešen, ona poprima formu upućivanja konačne poruke zamišljenoj osobi na praznoj stolici, što se u psihodrami obeležava terminom *finalna prazna stolica* (final empty chair).

Predstavljanje uloge (role presentation) je scenska akcija kojom protagonista opisuje i predstavlja uloge živih i neživih objekata odnosno nekog važnog sadržaja koji bi želeo da istraži na psihodramskoj seansi.

Prekidanje akcije (cutting the action) je legitiman postupak u psihodrami kojim direktor prema sopstvenoj proceni zaustavlja scensku akciju koja je u toku kako bi se razjasnila određena situacija i tako uspostavila funkcionalna kontrola daljeg toka odigravanja.

Preuzimanje uloge (role taking) je izraz u psihodramskoj terminologiji kojim se određuje postupak ulaska u tumačenje – odigravanje određene uloge nakon napuštanja – izlaska igranja prethodne uloge. Ovom operacijom se vrši veoma funkcionalan test kako potencijala za promenom, tako i sposobnosti za spontanom i kreativnim delovanjem.

Prezentacija sna (dream presentation) je terminološka odrednica koja se u psihodrami odnosi na postupak protagonistinog (akterovog) sticanja funkcionalnog uvida u unutrašnje potrebe putem predstavljanja sadržaja određenog sna kroz scensku akciju koju svodi na okolnosti “sada i ovde”. U ovom postupku indikovano je završavanje akcije u realnosti.

Proboj ka spolja (breaking out) je tehnika koja se u psihodrami koristi najčešće u slučajevima identifikacije određenih ograničenja kod protagoniste. Ovakva intervencija

⁴⁴ Izraz u glumačkoj tehnici. (Stanislavski, 1996)

podrazumeva formiranje kruga oko protagoniste čime kod njega, učesnici seanse predvođeni direktorovim indikacijama, provociraju suočavanje sa psihičkim ograničenjima. Na taj način, dakle kroz simboličnu sliku mentalne pozicije i fizičke radnje pokušaja razbijanja kruga, testira se jačina unutrašnje potrebe i spremnosti za razrešenjem funkcionalnih smetnji protagoniste.

Proboj ka unutra (breaking in) je tehnika istovetna *proboju ka spolja* sa tom razlikom da je intencija probijanja obruča grupnog kruga od spolja ka unutra. Primenjuje se u situacijama kada protagonista ima određenu fantaziju da ne može da dopre u određeni sadržaj, ili neku zajednicu, socijalnu strukturu i sl.

Projekcija u budućnost (future projection) je u psihodramskom postupku stvaranje i odigravanje životnih situacija koje protagonista priželjkuje ili očekuje da se dese u budućnosti.

Protagonista (protagonist) je centralna ličnost u psihodrami, osoba koja putem psihodramskih tehnika i metoda, uz pomoć direktora i ostalih učesnika istražuje svoje psihičke sadržaje u jednoj ili više seansi.

Psihodramski šok (psychodramatic shock) je psihodramska tehnika u kojoj se nenajavljeno, iznenadno protagonista uvodi u traumatsku situaciju. Za sprovođenje ove tehnike neophodna je prethodna potpuna zagrejanost protagoniste kao i adekvatno terapeutsko iskustvo i sigurnost u procenu direktora psihodrame. Definiše se kao tehnika razuslovljavanja (Džokić, 2010:84)

Publika (audience) je sačinjena od članova psihodramske grupe, onih koji u određenom trenutku dešavanja na sceni nisu direktni akteri.

Realnost izvan realnosti (surplus reality) je koncept kojim se u psihodrami opisuju i putem scenskog odigravanja istražuju zamišljene situacije koje se nikada nisu, niti postoji osnova da se dese u realnosti. Prizivajući imaginaran prizor u kontekstu želja i nedovršenih akcija iz realnog života, učesnici su u poziciji da istraže svoje stvarne emocije i fantazije koje Moreno karakteriše kao istinite (Teatar istine) jer zaista egzistiraju kao nosioci psihičke energije individue.

Savetovanje (advice giving) je psihodramski postupak u kome protagonista daje odnosno prima savete u sceni kojom se oživljava situacija sa značajnim ličnostima (likovima) iz njegovog života.

Samopredstavljanje (self-presentation) je postupak u kome protagonista predstavlja određeni milje - socijalni atom iz svog života koji bi u određenom kontekstu želeo da istraži sa

ostalim učesnicima psihodramske seanse. To je ujedno čin svojevrsnog portretisanja fenomenološkog psihodramskog sveta na način kako ga protagonista doživljava.

Scena (the stage) odnosno pozornica u psihodrami predstavlja ograničeni prostor u kome se odigravaju odabrane situacije iz života protagoniste. Moreno je konstruisao scenu na tri nivoa. Prva pozornica koju je Moreno konstruisao za potrebe psihodrame bila je u vidu koncentričnih krugova oko jedne centralne ose na tri nivoa koji su predstavljali tri nivoa svesti (slika***). U suštini, scena je deo prostorije u kome se dešava psihodramska seansa odnosno prostor određen za odigravanje situacija i fizički je odvojen od dela predviđenog za zagrevanje i deljenje (sharing).

Scena smrti (dead scene) pripada tehnikama kojima se u psihodrami iniciraju najteža stanja sa ciljem korektivnog emocionalnog iskustva. Spletom, prethodnim sadržajem indikovanog ličnog životnog iskustva, protagoniste se tehnikom "scene smrti" suočava sa nedovršenim akcijama u odnosu sa njemu značajnom osobom koja više nije živa u realnosti.

Scena za doviđenja (goodbye scena) je posebna tehnika u psihodrami koja se primenjuje u slučajevima kada protagonista ima potrebu da dovrši odnos sa određenom osobom i da se pozdravi sa njom, tj. da joj uputi konačnu poruku.

Situacioni test (situation test) pripada nizu tehnika psihodramskog zagrevanja u kojoj direktor nameće određenu dramsku situaciju i upućuje članove grupe da se prepuste doživljaju koji je iniciran datom situacijom kroz scensko odigravanje.

Sociodrama (sociodrama) je određeni vid psihodrame koji se koristi sa ciljem istraživanja značajnih odnosa između predstavnika određenih socijalnih grupa. Detaljnijem prikazu specifičnosti i funkcija sociodrame u ovom radu je posvećeno zasebno poglavlje.

Sociometrija (sociometry) je metod koji je uspostavio Moreno sa ciljem istraživanja odnosa u različitim grupacijama.

Spektogram (spectogram) je posebna tehnika kojom se prema liniji u prostoru vrši rangiranje intenziteta i kvaliteta određenog doživljaja.

Suđenje (judgement scene) je psihodramski pojam kojim se označava "scena osude" u situacijama identifikovanja određenog samooptuživanja protagoniste odnosno optuživanja neke druge ličnosti iz njegovog života.

Tajna (secret) odnosno u punom psihodramskom nazivu *podeljena tajna* je sredstvo kojim se inicira stvaranje međusobne empatije kod aktera u toku seanse. Ova tehnika se sprovodi

u fazi zagrevanja i sastoji se iz pismenog saopštavanja određene intimne tajne u anonimnoj formi, potom se tajne sakupe u šešir - kutiju i promešaju nakon čega svaki učesnik nasumice odabira tuđu tajnu i nastoji da je prezentuje kao sopstvenu tajnu - ispovest.

Telefon (telephone) je psihodramska vežba kojom se stimuliše interakcija. Odigravanjem zamišljenog telefonskog razgovora, čineći ga stvarnim u datom trenutku scenske akcije, akteri na indirektan način otvaraju važna polja koja su vredna psihodramskog istraživanja.

Šahovska tabla (chessboard) je jedan vid sociogramskog postupka u kome se na simboličan način prema šemi šahovske igre ispituju odnosi među likovima psihodrame. Primer za ovu tehniku je uspostavljanje pozicija članova porodice, kada protagonista deli uloge po šahovskim figurama. (otac - kralj, majka - kraljica...)

Usporeno kretanje (slow motion) je tehnika usporavanja radnji na (u) sceni pod instrukcijom direktora. Koristi se na primer u cilju osveščivanja određenog nesvesnog ponašanja koje sprovodi protagonista u kontekstu neke oživljene životne situacije i sl.

Vežbanje uloga (role training) je tehnika koja se sprovodi u cilju poboljšanja određenih uloga iz života protagoniste, bilo aktuelnih ili budućih, kroz ponavljanje ponašanja u određenim životnim situacijama i prostorima.

Vodena fantazija (guided fantasy) predstavlja tehniku zagrevanja u kojoj direktor putem verbalnih sugestija podstiče relaksiranost i izaziva pojavu mentalnih predstava sa kojima suočava učesnike seanse.

Visoka stolica (high chair) je tehnika kojom se u psihodramskom kontekstu podstiče osećaj značaja protagoniste u odnosu na *druge i svet*, najčešće u odnosu na neki autoritet iz njegovog okruženja, odnosno na predstavu o autoritetu koja je aktuelna u njegovom referentnom okviru.

Zagrevanje (warm up) u psihodrami predstavlja čitav kompleks kreativnih postupaka u cilju oslobađanja spontanosti, razvijanja grupne kohezije, dinamike, osveščivanja određenih problema, uspostavljanja specifične atmosfere i koncentracije, izbora važnih životnih tema, uloga i dr.

Zamena uloga (role reversal) je postupak u psihodrami kojim se, po instrukciji direktora, preuzimaju druge uloge (ličnosti, predmeti, pojave...). Primer za ovakav postupak je kada protagonista preuzima igranje uloge neke važne ličnosti iz sopstvenog života sa kojom je u određenoj relaciji, dok u isto vreme, pomoćnik psihodrame zauzima njegovu ulogu.

Zatvaranje (closure) je postupak kojim se u psihodrami akteri sa scene oslobađaju igranja uloga (de-role) sa ciljem distanciranja od ličnosti koje su igrali i događaja u kojima su učestvovali. Ovaj proces se najčešće odvija u okviru deljenja (sharing) u kome se svi učesnici vraćaju sopstvenom identitetu i sprovode analizu sadržaja kojim su se bavili na sceni.

Zaustavljanje akcije (cutting the action) pripada psihodramskim tehnikama intervencija direktora. Odnosi se na prekid neke scenske radnje - akcije od strane direktora funkcionalnosti psihodramskog procesa. Ova se tehnika najčešće primenjuje kada direktor proceni da protagonista nije u adekvatnom stanju u odnosu na scensku situaciju, i tada se obično uvodi neka druga tehnika.

Završetak akcije (act completion) podrazumeva svođenje scenskog odigravanja uloga i situacija ka završnoj radnji, najčešće u vidu "korektivnog emocionalnog iskustva" (Prema Franc Aleksandru u Đurić, Veljković, 1998:81) protagoniste, sticanja uvida, odnosno "razrešavanja" određenog problema koji je bio tretiran na seansi.

Opisom navedenih tehnika i koncepata u mogućnosti smo da steknemo uvid u karakter psihodramske odnosno sociodramske metodologije i na taj način označimo matricu i definisane koordinate u kojima možemo da vršimo dalja istraživanja u kontekstu komparativnog i korelacijskog postupka vezanog za predmet ovog rada.

2.1.6.1. *Psihodramske tehnike*

Kroz dugu psihodramsku praksu, počevši od Morenovih prvih radova pa sve do danas, sama metodologija se usavršavala u vidu formiranja brojnih tehnika. Sve psihodramske tehnike se međusobno prožimaju i nadopunjuju. Za sticanje relevantnog uvida u metodološki okvir psihodrame, možemo se poslužiti Kiperovom (1986) sistematizacijom tehnika, kojom su one podeljene na 1. **posebne** (specifične) i 2. **opšte** (generalne). Pod opštim tehnikama se smatraju zasebne celine zasnovane na kombinovanju posebnih tehnika. Posebne tehnike se u psihodramskom postupku koriste u različitim kombinacijama i njima se najčešće kreiraju delovi psihodrame, u zavisnosti od specifičnosti prirode i toka procesa. Izbor tehnika, kombinacija i njihovo modifikovanje zavisi od procene direktora (psihodramatičara) i nikad nije unapred

određena. Bezgraničan broj mogućnosti i načina na koji se jedna tehnika može primeniti ili kombinovati sa drugim tehnikama daje psihodramatičaru veliku kreativnu slobodu da je na najplodonosniji način iskoristi, u nekom unapred ugovorenom, planiranom cilju.

Prema Kipreovoj sistematizaciji postoji devet posebnih (specifičnih) tehnika, to su:

1. tehnika samo-prezentacije (self-prezentacija),
2. igranje uloga (role-playing),
3. monolog (soliloquy),
4. dijalog
5. aside
6. tehnika prazne stolice (empty-chair)
7. dvojniki (double i mnogostruki double),
8. zamena uloga (role-reversal)
9. tehnika ogledala (mirror).

Uobičajeno je shvatanje po kom se u tri osnovne tehnike svrstavaju *dubl*, *zamena uloga* i *miroring*, kome mnogi autori opravdano dodaju i *solilokvij*. Različite podele su stvar više tehničke prirode, a proširivanje liste tehnika često je samo izraz potrebe autora da uključi što veći broj tehnika, iako su one uvek kombinacija nekoliko osnovnih.

1. Samoprezentacija

Tehnika samo-prezentacije (self-prezentacija) pripada jednostavnijim psihodramskim tehnikama u kojoj protagonist portretira sebe ili neku važnu osobu, objekat (i dr.) iz svog života (socijalnog atoma), zauzimajući stav, držanje te osobe (objekta) i govori u prvom licu. Igranjem tih uloga akter zapravo prezentuje sopstveni doživljaj osobe (objekta) koju predstavlja. Glavna obeležja samoprezentacije su: **subjektivnost** prezentacije, lični doživljaj kao proizvod subjektivne, psihološke stvarnosti (dete koje se plaši potencijalne agresije oca doživljava njegove šake kao velike, ogromne "kao gromade". Emotivno obojeni odnosi na određen način preobličuju realnost); i sa druge strane **ekskluzivnost**, budući da je protagonist jedini izvor ovih percepcija i iskustva. Protagonista je taj koji određuje koje će impresije biti portretirane, njihov obim i

aspekte koji će biti naglašeni. Ova se tehnika praktikuje u formi *intervjua* (osobe koju protagonista prezentuje) ili u formi *odigravanja* (neke situacije u detaljima ili u celosti, kao u pozorišnoj monodrami). Samoprezentacija predstavlja značajan izvor informacija u vezi sa protagonistinim životom i funkcioniše kao *zagrevanje* (uvod) za dramsku akciju.

2. Tehnika igranja uloga

Tehnika *igranja uloga* omogućava igranje živih i neživih objekata, apstraktnih pojmova, delova vlastite ličnosti, osobina, otelotvorenih ili vizualizovanih emocija i sl. Uloge igraju pomoćne osobe (auxiliary ego - *pomoćni ego*) ili sam protagonista kada uči neku novu ulogu koju želi da isproba, odnosno novo ponašanje koje želi da usvoji i primeni. Ona podrazumeva, po Morenu, sposobnost imitacije, vrste igranja koje je svojstveno deci. Dok samoprezentaciju vrši protagonista, igranje uloga je vezano za igranje (simulaciju) važnih osoba koje protagonista dovede na scenu. Kontraindikovano je, na primer, u slučajevima kada protagonista ne želi da radi sa *pomoćnim ego* - ima.

3. Monolog (solilokvij)

Tehnika monologa se primenjuje tako što direktor psihodrame inicira kod protagoniste da ozvuči sopstvena sopstvena osećanja i misli, kao da ima otvorenu komunikaciju sa samim sobom (ili partnerom - najčešće psihodramatičarem). Ispoljava se u vidu narativnih komentara na unutrašnje odigravanje u nekoj sceni, pre, u toku ili nakon nje.

Solilokvij je indikovano uvek kada je evidentno da protagonista krije odnosno potiskuje osećanja, pogotovo u stupanju u važnu scenu, kada je nakon scene ostao sa osećanjima koja nije ispoljio, najčešće kada kod njega dominira nedovoljno artikulisana neverbalna komunikacija.

Solilokvij i double služe istom cilju - da podstaknu protagonistu na razumevanje, verbalizovanje i prihvatanje neizgovorenih sadržaja - misli i osećanja, a razlika je u tome što *double* potiče od članova grupe ili psihodramatičara, a *solilokvij* od samog protagoniste.

Jedan primer podsticanja *solilokvija* koji predlaže Kipper (1986) je da se protagonista upućuje na scenu i pravi krugove oko nje dok ozvučuje svoje misli i osećanja koja nije mogao da

izgovori u psihodramskom odigravanju određene situacije. Ovakav vid solilokvija se češće koristi u sklopu *role play* - zasebnog metoda.

4. Dvojniki (*duble*)

U tehnici *double-a* osoba koja preuzima *pomoćni ego* igra ulogu protagoniste, on tako postaje njegov duplikat, dvojniki, psihodramski opisan kao svojevrsni *psihološki blizanac*, ili *unutrašnji glas*, koji reflektuje njegova osećanja, simulira odnosno razotkriva misli, asistira mu u otvorenom izražavanju.

Aspekt *neverbalnog stava i gesta* *doubla* je veoma važan - njegov je zadatak da radi isto što i protagonista, u što preciznijem i autentičnom ulasku u ulogu, proveravajući istovremeno autentičnost zamišljenog psihološkog stanja putem fizičkog zauzimanja položaja protagoniste. Dijalog između protagoniste i njegovog *doubla* trebalo bi da funkcioniše kao razgovor osobe sa samom sobom. Pomoć - posredovanje psihodramatičara je veoma važan faktor u ovom procesu.

Tehnika dubla se može primenjivati na dva načina: 1. izborom protagoniste koji jednu osobu označi za svog *doubla*, sa poverenjem da će taj akter odigrati njegove životne situacije na autentičan i uverljiv način, onako kako ih sam protagonista doživljava; 2. izborom - intervencijom direktora psihodrame, kada proceni da je odigravanje zastalo, čime upućuje drugog člana **grupe** da pomogne protagonistu tako što će umesto njega izgovoriti neizgovorene replike, ili akciono odreagovati, u cilju podsticanja nastavka psihodramske akcije.

Presudne osobine za preuzimanje uloge *dubla* su: senzitivnost, empatičnost, razumevanje kako bi osobe koje ga odigravaju mogle biti od velike koristi za protagonistin uvid u sopstvene sadržaje.

Dubl u terapijskom smislu može da se poredi sa **konceptom empatije** u rodžerijanskom smislu, kao otelotvorenje koncepta saosećanja i kao funkcionalan edukativni metod za shvatanje i razvoj empatije.

Višestruki double podrazumeva više *dvojnika* koji na sceni predstavljaju delove ličnosti protagoniste raščlanjene tako da mogu da se odvoje "dobri" i "loši" delovi, U međusobnom smenjivanju ili sukobu oni služe kao funkcionalna osnova za razumevanje internalizovanih delova roditeljskog para i dr.

Dubl je *srce psihodrame*. Ako postoji jaka empatija između dubla i protagoniste, dubl putem sugestija ili interpretacija (uključujući pitanja, kontradiktorna osećanja i odbrane od osećanja) može omogućiti protagonisti napredovanje u razumevanju samoga sebe. Često u psihodrami ljudi bivaju iznenađeni koliko osobe koji su skoro stranci mogu razumeti i imati njima slična osećanja. U takvim sklopovima dubliranje omogućava doživljavanje osećanja podrške, razumevanja i saosećanja kolega iz psihodramske grupe.

Važno je istaći da je glavna funkcija i smisao dubla *podsticanje protagoniste*, a ne puko izricanje istine sa kojom protagonista u datom trenutku nije u stanju da se suoči, u čemu važnu ulogu ima voditelj psihodrame koji mora neprestano da procenjuje koliko dubl može imati pozitivnu ulogu ili suprotno - biti sasvim neproduktivan u određenom delu procesa psihodrame (rada protagoniste).

5. Zamena uloga

Tehnika **zamena uloga** podrazumeva ulaženje u ulogu druge osobe. Jedna je od najplodotvornijih i najvažnijih psihodramskih intervencija. Po Piclu (M. Pitzele, profesionalnom partneru Zerke Moreno) ova tehnika predstavlja **motor koji pokreće psihodramu**. Taj postupak se ogleda u jednostavnosti kratkih zamena uloga jedne sa drugom osobom, a njena vrednost se sadrži u *akcionom potencijalu* koji stvara životnost situacije odnosno realnost koja živi na principu *sada i ovde* na sceni. Primenjuje se u terapijske i edukativne svrhe, kao i u svakodnevnom životu kada se, na primer, pitamo kako bi postupili da smo neko drugi.

U praksi se najviše koriste dve forme kojima se uloge mogu menjati (šema 6): 1. **direktna zamena uloga** (leva pozicija) - recipročnost zamene između dve osobe na sceni i 2. **indirektna zamena uloga** (desna pozicija) - kada postoji *pomoćni ego* za sve učesnike komunikacije, pa i za protagonistu.



Šema 5.

Direktna i indirektna zamena uloga u psihodrami

Zamena uloga služi boljem razumevanju druge osobe od strane protagoniste. Menjajući mesto sa drugom osobom što mu omogućava spoznaju druge perspektive viđenja situacije - sa mesta i iz uloge druge osobe, često suprotstavljene (posebno kada se radi o konfliktu - sukobu),. 1914. godine Moreno opisuje **koncept susreta i zamene uloga** stihovima:

„Susret dvoje: oči u oči, licem u lice
I kada si blizu mene, uzeću tvoje oči i
Staviću ih umesto mojih
I ti ćeš uzeti moje oči i staviti ih umesto svojih
I ja ću tebe gledati tvojim očima
I ti ćeš gledati mene mojim očima,...“⁴⁵
(Moreno u Fox, 1987:5)

Tehnika zamene uloga se manifestuje kroz dve forme: *recipročna* je između protagoniste i druge osobe, a *reprezentativna* je između selfa i uloga ili objekata unutar selfa, delova selfa.

U funkcije koje se ostvaruju putem tehnike zamene uloga spadaju: **dobijanje informacija** o sadržaju protagonistinih doživljaja, razmišljanja i stavova; **razumevanje uloge druge osobe** - shvatanje ili verovanje u ispravnost vlastitih zapažanja o osobi; **povećanje spontanosti**; **razvoj nove uloge** - protagoniste u realnim okolnostima; **osveščivanje projekcije sopstvenih osećanja** u ulogu druge osobe; **suočavanje sa odvojenošću** od drugih (samostalnošću) i **podsticanje spontanosti, kreativnosti i igre**.

⁴⁵ A meeting of two: eye to eye, face to face.

And when you are near I will tear your eyes out
and place them instead of mine,
and you will tear my eyes out
and will place them instead of yours,
then I will look at you with your eyes...
and you will look at me with mine.

6. Tehnika ogledala ili "mirroring - a"

Ogledalo je tehnika koja omogućava protagonisti *živi* feed-back. U praksi se opisuje kao *terapijski video uživo*, i kao takva može biti pojačana, usporena, pri čemu uloga pomoćnog ego- a služe kao *psihološko ogledalo*. U psihoterapiji ima funkciju konfrontacije protagoniste sa sopstvenim sadržajem, i sadrži značajan potencijal za terapijski uvid i progres u procesu. Preporučuje se u svim situacijama kada scensko zbivanje nosi neki očigledan odgovor koji protagonisti nije jasan, kada protagonista ima tendenciju povlačenja iz situacije, ili kada nije dovoljno *zagrejan*.

Po Oliviji Lusadi (Olivia Lousanda) ima dve funkcije (Lousanda, 1998):

➤ **egzistencijalnu, dijadnu**, koja omogućava protagonisti da objektivno sagleda ono što on subjektivno predstavlja. Protagonista gleda sebe kao u ogledalu, kao u mitu o Narcisu, samo što on "sebe" (svoj lik) može i dotaći, videti u akciji onako kako ga vide drugi. Protagonisti je omogućeno da vidi svoje ponašanje, imidž, svoju verbalnu i neverbalnu ekspresiju, tako da pri povratku u scenu može tražiti *novi odgovor* na neku situaciju.⁴⁶ Kontraindikovano je u stanjima koja kod protagoniste izaziva osećaj krivice, stida ili anksioznosti.

Ova tehnika je akcioni *video play back*, i kao snažna konfrontaciona tehnika mora se voditi veoma pažljivo da protagonista ne bi bio *ismejan, kompromitovan* pred grupom - gledalištem.

➤ **sistemska funkcija, trijadna**

Primer kombinovanja tri tehnike (dubl, zamena uloga i ogledala) nalazimo kod Olivije Lusande (Ibid) u studiji *The three-layered cake* sastoji se od kombinacije tehnike ogledala sa tehnikama dubliranja i zamene uloga.

Tehnika *ogledala* obično u toku psihodrame donosi emocionalnu i mentalnu katarzu i u tom smislu manje dramatičnu i reflektivniju. Omogućava emocionalno distanciranje i reevaluaciju dinamike situacije. Može dovesti do znatno drugačijeg razumevanja emocionalnog sadržaja situacije nego što je bilo pre seanse. Ova tehnika zahteva sposobnost ego snaga ličnosti

⁴⁶ Spontanost

za ulazak u regresivna osećanja, pomeranje na ulogu drugog, kao i u ulogu posmarača i opservera, te ponovno vraćanje u scenu.

7. Dijalog

je tehnika koja se primenjuje u radu sa parovima u kojoj oni odigravaju dijalog koji se desio, ili se realno dešava, i oboje su stvarne osobe. Važno je napomenuti da je uvek u psihodrami protagonist samo jedan od njih. Često se u praksi dešava da oba partnera počinju da se nadmeću za ulogu protagoniste kada pomoćni ego iz grupe menja jednog od partnera, a psihodrama nastavlja da bude *one protagonist centred*.

8"Aside"

je tehnika koja u svom izvornom smislu podrazumeva postupak pokrivanja usta i izgovaranje neizrečenih misli i osećanja koja se jasno kriju od dijaloškog partnera u sceni. Ova tehnika u suštini najčešće kombinuje sa više različitih psihodramskih tehnika.

9.Tehnika prazne stolice

Ova tehnika se pored psihodrame, široko koristi i u drugim terapijama (kao što je *geštalt terapija*). Prazna stolica služi kao zamena pomoćnog ega (ali ga prezentuje njegovom punom kapacitetu). Najčešće se primenjuje predstavljati kada se radi o odsutnoj osobi, beživotnom objektu, nekakvom konceptu, apstrakciji, životnom periodu i dr. Prazna stolica najčešće predstavlja nešto što je pokrenulo značajne emocije kod protagoniste. Postupak pojednostavljeno izgleda ovako: nakon monologa koji je izgovoren sa mesta prazne stolice od strane protagoniste, stolicu zauzima neki član grupe i odigrava zadato. U praksi se može koristiti više praznih stolica koje su od velikog značaja u individualnoj psihodrami, kada predstavljaju pomoćne ego-e tako što protagonista menja mesta i ozvučava likove koje stolice predstavljaju. Najčešće se koristi u slučaju nemogućnosti ili nespremnosti protagoniste da se suoči sa osobama ili apstrakcijama, koje se u psihodramskog radu pomoću ove tehnike mogu otelotvoriti sa daljim progresom psihodramskog rada. Protagonista na taj način stiče kontrolu situacije. Psihodrama često koristi

tehniku prazne stolice za *zagrevanje*, kod problema dolaženja do izbora, ciljeva u životu (i sl.), a ponekad i kao metod selekcije protagonista (naročito u velikim grupama).

Kipper (1986) u svojoj kategorizaciji navodi i drugu grupu tehnika koje označava kao *generalne ili opšte*, i deli ih -

po vremenu na:

- Tehniku *projekcije budućnosti* ili (*future projection*) čiji sam naziv kaže da predstavlja prikaz određene situacije u budućnosti, koja se nije odigrala, ali predstavlja pripremu nešto što dolazi, ili na primer, neku vrstu provere onoga što se postiglo u određenom psihodramskom radu.
- *Vremensku regresiju* ili *time regression* koja podrazumeva zamišljeno *putovanje kroz vreme* unazad, sve do izvesnog prepoznatljivog momenta koji se može označiti kao početak nekog problema koji se istražuje na psihodrami. Ovaj postupak nosi potencijal kojim se otvara mogućnost *psihološke reparacije* nečega što ne može da se ispravi u realnosti zbog nepovratnog protoka vremena. Putem ove tehnike se zapravo osoba vraća u vreme detinjstva i tako se obezbeđuje terapijski rad u tom periodu (na principu: kao da se sada zbiva). Glavna je funkcija ovog postupka ostvarenje psihološke realnosti koja se nikada nije dogodila, ali postaje veoma značajan, katkad i presudan deo iskustva.
- *Test spontanosti* je tehnika kojom se glumom pomoćnog (nih) ega omogućava odigravanje unapred dogovorene situacije u koju stupa protagonista sa ciljem ispitivanja (testiranja) vlastitih potencijala spontanosti - odgovora na potpuno novu ili neku poznatu situaciju iz njegovog života.
- Tehnika *usporavanja radnje* (*slow motion*) podrazumeva radnju u kojoj se sve odvija kao na usporenom filmu što omogućava protagonistu da analizom i razumevanjem svakog pojedinačnog koraka stekne važne uvide u određenu sadržinu koja mu otežava funkcionisanje ili u odnosu na koju ima bilo kakav problem. Protagonista na ovaj način dobije mogućnost zaustavljanja, menjanja toka događaja sopstvenim delovanjem, menjanjem ponašanja, sprečavanjem neželjenog smera akcije i sl.

i druga je kategorija tehnika **po realitetu** na:

- Tehnika **prezentacije snova** podrazumeva otvaranje mogućnosti da se određeni san u potpunoj interpretaciji ili u određenim njegovim delovima postavi na psihodramsku scenu. Ovakvim se putem oživljavaju i simultano prevode simboli sna u potencijalne realne objekte. U prezentaciji sna važan kriterijum je odvajanje realnosti od nerealnosti sna, odnosno uvažavanje simbolike koja mora da bude reprezent realnosti.
- **Psihodramski šok** podrazumeva odigravanje halucinacija što pripada isključivo sferi kliničkog rada. Važno je napomenuti da služi razotkrivanju simbolike koju reflektuje određena psihoza, odnosno osećanja koja se skrivaju ili nose u određenim psihotičnim manifestacijama, u cilju funkcionalnog delovanja na protagonistu i njegov odnos sa socijalnim atomom.

Važno je pomenuti u ovom prikazu i još **neke tehnike** koje se češće primenjuju u psihodramskoj praksi:

- **Tehnika skulpturiranja** se koristi za sve apstraktne ili konkretne odnose koji se mogu prikazati u **formi trodimenzionalne** ili **akcione skulpture** u cilju konkretizacije, oživljavanja i dostupnosti problema na kom protagonista radi.
- **Play back theatre** je tehnika koja omogućava odigravanje događaja bez učešća protagoniste. Ovom se tehnikom protagonisti omogućava distanca u odnosu na određeni problem, situaciju, važne subjekte i dr. Dovođenjem na scenu važnih osoba i oživljavanjem scene na posredan način protagonista ima emocionalnu distancu kao i funkcionalnu poziciju koja mu dozvoljava veću mogućnost kontrolisanja situacije i racionalnog uvida. Indikovana je u situacijama emocionalne preplavljenosti, i njome se gradi metodološki most do trenutka kada je uključivanje protagoniste u scenu moguće.
- Tehnika **akcionog sociograma** je vezana za sociodramski pristup koji je sagledan u narednom poglavlju ovog rada. Ova tehnika omogućava dovođenje na scenu svih važnih osoba iz socijalnog atoma protagoniste, analizu njihovog odnosa, kao i potencijali promena koje bi u njihovom odnosu i odnosu sa protagonistom bile moguće. Likovi iz sociograma u tehnici akcionog sociograma "oživljavaju", i data im je mogućnost međusobne komunikacije kao i

komunikacije sa protagonistom. Posebnu vrstu sociograma predstavlja tehnika **genograma** u kojoj se na scenu dovode osobe iz porodičnog stabla. Na ovaj se način ispituju relacije u porodičnom atomu kao i odnosi sa i među pretcima.

- Tehnika **konkretizacije grupnog procesa** ispituju se odnosi u konkretnoj grupi, određene specifičnosti u procesu rada i suživota u grupi, grupna dinamika i šire. Podvrste ove tehnike predstavljaju **grupna fotografija, grupna skulptura, grupna tišina** i sl.

2.1.6.2. Osnovni delovi psihodramske seanse

Kao što je već napomenuto u pravilima psihodrame, svaka klasična psihodramaska seansa se sastoji iz tri dela: 1. *zagrevanje (warm up)*, 2. *odigravanje (inacting)* i 3. *deljenje (sharing)*. Svakako, važno je reći da ovim glavnim delovima u određenoj formi psihodramskog rada (edukacijskim grupama) pridodaje se i četvrti deo pod oznakom *proces*. U svrhu postupka istraživanja opisanih metodoloških korelacija u ovom radu važno je specifičnije sagledati definišuće okvire ovih delova.

1. Zagrevanje (*warming up*)

Koncept psihodramskog zagrevanja u direktnoj je vezi sa *teorijom spontanosti* koja je prema Morenu, kao što smo uvideli u prikazu koncepta spontanosti, bazirana na modelu rađanja deteta koje je bezuslovno upućeno na prilagođavanje na nove uslove koji ga čekaju u životu, iz čega proističe definicija spontanosti kao adekvatan odgovor na novu situaciju, odnosno kasnije, i kao nov odgovor na staru situaciju (Karp and collaborators, 1998). Polazeći od teze da u prirodi ljudi postoji svesna ili nesvesna potreba za pripremom pred svaku akciju (nezavisno od stepena njene važnosti), Moreno ustanovljava sistematični modus **zagrevanja** kao uvod u psihodramsku seansu. Kroz proces psihodramskog zagrevanja učesnici se oslobađaju obuzetosti trenutnim dešavanjima u ličnim životima, njihovih aktuelnih fiksacija u određenim životnim i profesionalnim ulogama, sa ciljem usmerenja ka kontaktu sa važnim unutrašnjim sadržajima koji

potencijalno čine i predmet psihodramskog istraživanja. Uporedo sa ovom funkcijom, zagrevanje u psihodrami ima za zadatak uspostavljanje i jačanje grupne kohezije i stvaranje produktivne dinamike sistematično prizivajući osećaj potrebne doze bliskosti i zajedništva, što sve zajedno čini preduslov delotvornosti celokupnog procesa. Sprovodeći ove zadatke, postupak zagrevanja usmerava učesnike ka nesmetanom dosezanju ličnih imaginacija i fantazija. Presudni faktori na kojima se temelji tehnika psihodramskog zagrevanja zavise od spontanosti i kreativnosti psihodramatičara, njegove stručnosti, sistematičnosti, kao i sposobnosti za procenom i osećanjem grupnog procesa. Modusi tehnike zagrevanja veoma su fleksibilni i moraju biti podložni prilagođavanju prirodi i karakteristikama aktuelne grupe. Efikasnosti sprovođenja procesa psihodramskog zagrevanja doprinosi i rad na uspostavljanju grupne kohezije, u kojoj je presudni faktor zadobijanje međusobnog poverenja među članovima, odnosno stvaranje sinergičnog osećaja bliskosti i zajedništva. U zavisnosti od procene tih specifičnih osobina koje karakterišu aktuelnu grupu zagrevanja mogu da se podvedu pod različite tipološke forme kao što su: strukturalna, neformalna, ciljana prema određenim dominantnim članovima (budućim protagonistima), zatim mogu da budu verbalna, neverbalna, interakcijska, introspektivna, sa podsticanjem zamišljenih odnosno realnih tema, kao i kombinacije više tipskih zagrevanja (Džokić Z.,2010: 48) itd. Nakon postupka identifikacije članova sa unutrašnjim sadržajima postiže se neophodni stepen zagrejanosti i spremnosti aktera koji vodi proces zagrevanja ka završnoj fazi u kojoj se vrši izbor protagoniste. Suština ove faze je uspostavljanje logičkog usmerenja ka onome članu koji iskazuje najjači kontakt sa sopstvenom sadržinom i koji je ujedno i najspremniji da istraži svoj doživljaj putem upuštanja u scensku akciju. Pošto je izvršen izbor protagoniste seanse, psihodramski postupak prelazi u sledeći deo: odigravanje.

2. Odigravanje (enactment)

Centralni, odnosno težišni deo psihodramske seanse je označen kao **odigravanje**. Na samom početku ove faze direktor zajedno sa protagonistom pristupa formulisanju dogovora o temi koja će biti obrađena putem scenskog izraza. Sagledavajući zadati tematski okvir koji je uspostavljen u skladu sa predstavljanim doživljajima samog protagoniste, direktor (psihodramatičar) usmerava tok scenske radnje u pravcu procenjenog težišta iskazane sadržine. Ponekad, u slučajevima visokog stepena zagrejanosti protagoniste i direktora, kao i procene

direktora kojom se izbegava gubljenje kontakta protagoniste zagrevanjem stečenim kontaktom sa sadržinom, ova se faza spontano aktivira, bez posebnog zastajanja i formalnog dogovaranja. U početnoj fazi odigravanja veoma je bitno poštovanje pravila o otvaranju scenskog izraza iz trenutnog osećanja tretiranog problema, dakle, preko aktuelnog i aktivnog stanja protagoniste, čime se obezbeđuje autentičnost i relevantnost istraživanja. Početna tačka scenskog odigravanja prema ovom pravilu može da ide iz: određene aktuelne situacije u kojoj se protagonista nalazi, iz scene socijalnog atoma, iz dela prostora i vremena, određenog osećaja, telesnog doživljaja, pretpostavke, fantazije, sna itd. Pošto su određeni prostor, vreme, kao i sve neophodne date okolnosti⁴⁷, pristupa se odigravanju scene. Nakon odigravanja jedne celine, koja može biti obeležena kao prva scena, direktor psihodrame, na osnovu manifestovanih akcija i reakcija protagoniste, dalju akciju usmerava ka podsticanju esencijalnog doživljaja iz te scene i tim putem otvara igranje naredne scene. Sa ciljem dostizanja što dubljeg uvida u potaknuti sadržaj, scene se nižu u potrebnom obimu i broju upućujući na pozicije u kojima se stvorio sadašnji problem. Logičan završetak *odigravanja* je trenutak kada se prepozna odnosno oseti dodir sa *izvorom* samog problema u iskustvenoj prošlosti protagoniste, što ujedno čini smernicu ka odigravanju datog osećanja u okviru trenutka *sada i ovde* preko kojeg se, putem psihodramskih terapijskih tehnika, omogućava razrešenje samog problema, ili se određuju modusi i zadaci koji bi pomogli protagonistu u budućem rešavanju tog problema. Nakon zatvaranja procesa scenskog odigravanja svi učesnici se vraćaju u krug u kome započinje završni deo psihodramske seanse – deljenje.

3. Deljenje (*sharing*)

U ovom delu seanse vreme se posvećuje svim članovima grupe. Prema samom nazivu⁴⁸ ovaj postupak karakteriše **deljenje**, odnosno razmena iskustava učesnika seanse. Vodeći se pravilom iznošenja isključivo sopstvenih sadržina, bilo iz stečenih iskustava tokom prethodnih seansi u kojima su predstavljali protagoniste ili potaknutim doživljajima iz ličnog života uopšte, članovi seanse iznose svoje utiske i dele ih sa ostalima. Ovakvo pravilo je uvedeno u

⁴⁷ Stanislavski u svom Sistemu – studiji glumačke veštine, posebno poglavlje poklanja terminu *date okolnosti*, kojima se obezbeđuje realnost i usmerenje glumačkog scenskog izraza. One delom mogu biti formirane scenografskim i kostimografskim elementima, kao i tehničkom podrškom na sceni (svetlo, zvuk...), dok je ostatak usmerenja određen glumačkom imaginacijom – uobraziljom.

⁴⁸ Moreno je ovaj deo neformalno imenovao pojmom „love back“ (Džokić, 2010: 52)

metodologiju psihodramskog postupka iz razloga izbegavanja mogućnosti psihološkog povređivanja protagoniste na bilo koji način, jer je njegovo stanje u okolnostima odigravanja ličnog problema na sceni, u ovoj fazi još pod povišenom emocionalnom tenzijom, tj. krajnje ranjivosti. Jedan od ključnih i poželjnih efekata postupka deljenja je otvaranje mogućnosti za spoznajom protagoniste evidentne univerzalnosti njegovog problema, praćeno osećanjem безусловne podrške i prihvatanja od strane cele grupe⁴⁹. Cilj je, kroz uvid o određenoj sličnosti i podudarnosti problema sa problemima ostalih u grupi, da protagonista počne jasnije da sagledava i shvata sopstvene konflikte kao i mogućnosti njihovog razrešenja. Pored funkcije ohrabrenja protagoniste u nameri da istraje u rešavanju problema, ova faza seanse potkrepljuje zadatak približavanja svih članova grupe suštini njihovih sopstvenih unutrašnjih sukoba i problema. Kroz ovaj postupak se nameće veza sa narednom psihodramskom seansom tretirane grupe, u kojoj će stečeni uvidi biti osnova zagrevanja i pripreme za izbor budućeg protagoniste.

Postupak deljenja nosi svoje specifične razlike i usmerenja u zavisnosti od uloge učesnika u procesu. Takve specifičnosti se posebno odnose na one članove koji su igrali uloge *pomoćnih* u scenskom odigravanju. Budući da su se njihove uloge odnosile na važne ličnosti iz protagonistinog života, u postupku deljenja iskustava veoma je važan aspekt jasnog i svesnog razgraničenja sopstvenih iskustava svakog člana od iskustava koja su im bliska ali su ipak deo zadate uloge *drugih* koje su igrali u sklopu scenskog dešavanja.

Postizanjem zadovoljavajućeg stepena grupne kohezije, potvrđuje se pravilno i efikasno sprovođenje postupka deljenja, kao i celokupnog procesa psihodramske seanse, čime se omogućuje egzistencija jednog stabilnog rezervora za sticanje ozdravljenja svih članova, razmenu novih iskustava kao i daljeg napredovanja kroz grupni proces. Satisfakciju na kraju seanse upotpunjuje osećanje spremnosti i snage stečene iskustvom procesa, sa kojim se članovi grupe vraćaju realnim okolnostima života, kreativniji i spontaniji.

4. *Proces*. U završnom delu psihodramske seanse u edukacijskim grupama sprovodi se i dodatni deo pod nazivom *proces*. Sa ciljem osposobljavanja polaznika edukacijskog kursa za vođenje psihodramskih grupa, ovaj deo podrazumeva analizu celokupnog procesa i korišćenih

⁴⁹ Važno je napomenuti da deljenje može biti iskazano verbalnim i neverbalnim putem (zagrljaj, osmeh, stisak ruke...) “ (Džokić, 2010:53)

tehnika sprovedenog postupka na seansi. Kako bi se izbegao emocionalim nabojem opterećen pristup, a time postigla objektivnost, korektnost i stručnost analitičkog postupka, *proces* se najčešće izvodi nekoliko sati ili nekoliko dana nakon seanse. Ovom delu najčešće ne prisustvuje protagonista kako bi se otklonila mogućnost produblјivanja emocionalnog nadražaja i ranjivosti, osim u slučajevima kada je izražena želja protagoniste da prati analizu i kada je to u skladu sa procenom edukatora i direktora psihodrame.

U zavisnosti od toga da li je protagonista prisutan, ovaj analitički deo može da ima dva različita toka. U prvom, protagonista saopštava svoja iskustva sa seanse, svoj doživljaj vođenja i sprovedenih direktorovih intervencija, kao i stečeni uvid na kraju seanse. Proces se nastavlja direktorovim iskazivanjem doživljaja odnosa sa protagonistom i grupom, kao i obrazloženjem vođenih ideja i postupaka kojima se rukovodio čineći intervencije u toku seanse. Saopštenja članova te grupe su usmerena i svedena na analizu sa konkretnim zapažanjima, primedbama kao i konkretnim predlozima u odnosu na viđene direktorove postupke tokom seanse. Usmerenja tokom ovog analitičkog postupka daje sertifikovani *supervizor* edukacijske grupe, koji je nadležan za davanje konačnog rezimea kako rada direktora na seansi, tako i celokupnog psihodramskog procesa i učinka svih članova radne i edukacijske grupe.

2.1.7. Ključne karakteristike psihodramskog procesa, uloga psihodramatičara i etička načela

Glavne karakteristike psihodramskog metoda mogu se sumirati u 15 ključnih pravila:

1. Subjekt (akter-protagonista) odigrava svoje unutrašnje konflikte umesto da ih verbalno interpretira
2. Subjekt odigrava svoju istinu iz potpuno subjektivnog gledišta, onako dakle, kako ih on vidi i doživljava
3. Akter (protagonista) se od strane voditelja psihodrame (psihodramtičara - direktora) ohrabruje - podstiče da maksimalizuje svoju ekspresiju, akciju na sceni, ne rekuje je ni u kom smislu

4. Protagonista je taj koji određuje trajanje, mesto dešavanja, izgled scene (scenografiju, prostor...), kao i pomoćna ega - uloge koje odigravaju članovi grupe koje sam bira, sve što je neophodno za odigravanje psihodramske scene

5. Potreba protagoniste da odigra na sceni i istraži određeni sadržaj je osnovni kriterijum i mera njegovog izražavanja

6. Akter psihodrame se podstiče da spontano odigra sve što mu je važno na sceni, ali mu je dozvoljeno da bude spontan i izražajan u meri koju trenutno oseća u trenutku odigravanja (bez ikakve prisile)

7. Priroda interpretacije onoga što je doživljeno na psihodramskoj sceni - uvid i dobit od psihodramske seanse razlikuje se od verbalizovanih formi kakve su prisutne u drugim tipovima psihoterapije. Psihodramski uvid se zato definiše kao akcioni - celim bićem u trenutku odigravanja i nakon odigravanja scene i ne mora uvek da bude verbalno formulisan.

8. Ako se pojavi potreba za interpretiranjem određenog problema, ona uvek mora da bude praćena scenskom akcijom koja je primarna. Drugim rečima - ne može biti interpretacije bez prethodno odigrane akcije.

9. Zagrevanje - uvod i stimulisanje psihodramskog sadržaja je fleksibilan proces i prilagođava se prirodi sredine - socijalnog atoma, odnosno kulturološkim zakonitostima koje se razlikuju od kulture do kulture.

10. Psihodramska seansa se uvek sastoji iz tri osnovna dela: zagrevanja, scenske akcije i post - akcijskog deljenja utisaka (sharing) u grupi.

11. Protagonista nikada ne bi trebalo da bude usamljen u svom doživljaju scenskog odigravanja. On je u psihodramskoj grupi zaštićen empatijom ostalih članova i voditelja, bez obzira na prirodu tretiranog problema.

12. Za pouzdano psihodramsko scensko istraživanje svaki protagonista mora da bude spreman da preuzme tumačenje svake uloge ličnosti iz svoje životne situacije sa kojom je povezan u odnosu na problem, da iskusi njihovu ulogu u tretiranom socijalnom atomu, svaku važnu relaciju sa tim osobama kao i međusobne odnose tih drugih važnih ličnosti (delova sopstvenog selfa, pojava i dr.).

13. Preudslov za funkcionalno sprovođenje psihodramske seanse je da direktor (reditelj - voditelj) mora u potpunosti da veruje u psihodramski metod i kao krajnji arbitar i kao voditelj procesa.

U svom razmatranju fenomena prisustva otpora prema praktikovanju psihodrame kod mnogih terapeuta, jedan od trenutno vodećih svetskih psihodramatičara i autor do sada najsystematičnije verzije udžbenika iz psihodrame (Foundations of psychodrama, prvo izdanje 1988), američki psihijatar Adam Blatner (Adam Blatner)⁵⁰ je opisao ključne karakteristike koje bi trebalo da poseduje dobar praktičar psihodrame. Analizom autorovog stanovišta osnovni zaključak bi se mogao prikazati kroz sledeće odrednice: *psihodramatičar pored eksplicitnog - objektivnog znanja s jedne strane, treba sa druge strane da poseduje i specifično tacit znanje - veštinu subjektivnog promišljanja, njegovo racionalno zapažanje uvek mora da bude u saglasju sa adekvatnim iskustvenim promišljanjem, takođe i njegove sekvencionalne ideje "tamo i tada" moraju da budu praćena simultanim opažanjem i zaključivanjem na principu "sada i ovde", odnosno da njegovo teorijsko znanje uvek prati analogno iskustveno znanje*⁵¹.

Veštinu i kompetencije potrebne za funkcionalno vođenje psihodrame prema ovim smernicama, Blatner opisuje kroz nekoliko važnih uputstava:

- Slikovito opisano, iako je učenje i praktikovanje ovog metoda u početku pomalo *zastrašujuće*, upoređujući ga sa učenjem plivanja koje se u početku čini veoma teškim, kada jednom biva savladano može da postane izuzetno zabavno (inspirativno). Može kasnije da se koristi i u drugim poljima. Kroz permanentno i dovoljno dugo praktikovanje psihodrama, kao i plivanje, postaje sve manje zastrašujuća a sve efikasnija, implikuje širenje tehnika i veština, kao što plivanje može da preraste u ronjenje i mnogo drugih aktivnosti tela u vodi.
- Kroz stalni trening psihodramatičar stiče sve veću sigurnost. Ove veštine uključuju: *improvizacijsku glumu*, često preuzimanje rizika procene situacije, donošenje zaključaka, pretpostavki, sumnji, provociranje a ujedno i kanalisanje mašte i fantazija kod aktera (klijenata) i dr. - veštine koje se retko uče tokom klasičnog obrazovanja.
- Psihodramatičar mora da stekne sposobnost: prevazilaženja neprijatnosti u toku procesa, konstantnog tolerisanja delikatnih stanja, razmišljanja, osećanja (stida i sl.), da bude opušten i otvoren za improvizaciju, istraživački proces, kao i za desenzaciju različitih manifestacija samosvesti.

⁵⁰ Preuzeto sa <http://www.blatner.com/adam/bio1.html>: 12.05.2014.

⁵¹ Prim. aut. prema *Upravljanje znanjem*: Fakultet tehničkih nauka Novi Sad:

<http://www.iim.ftn.uns.ac.rs/pom/attachments/article/112/Sta%20je%20znanje.pdf>

- Svoje strahove od različitih unutrašnjih - psiholoških sadržaja mora da nauči da prevaziđe, kao i tu veštinu da podstiče kod klijenata. Mora postati svestan da negativni kompleksi treba da se otkriju i da ih se ne treba stideti i osećati krivicu u odnosu na njih. Neophodno je da permanentno neguje hrabrost, veru u proces i poverenje, kao i da to podstiče kod klijenata.
- Njegove kompetencije stalno treba da budu na ispitu, oslanjajući se na teorijska i iskustvena saznanja, psihodramtičar treba da bude svestan da u svaku novu situaciju stupa kao početnik koji uči o toj situaciji na principu *sada i ovde*, i da bude maksimalno otvoren u svojoj spontanosti, da dozvoljava sebi da pravi greške i da ih ispravlja, i da osluškuje impuls sopstvene intuicije.

Kao u svim oblastima koja podrazumevaju rad sa ljudima, psihodrama implicira kategoričan etički kodeks kojim se nalaže:

- ***Odgovornost psihodramtičara*** koja podrazumeva društvenu odgovornost, svest o uticaju psihodramskih intervencija na živote klijenata - aktera, predupređivanje svake vrste zloupotrebe, precizan ugovor o načinu rada sa klijentima - akterima, poštovanje integriteta ličnosti, zastupanje najviših standarda profesije, pružanje pomoći drugima u sticanju znanja i veština, pažljiv odnos i izbor tema koje se obrađuju, jasnoću prezentovanja istraživanja.
- ***Profesionalnu kompetenciju i usavršavanje:*** priznavanje i prepoznavanje granica svoje kompetencije i ograničenja svojih tehnika, korićenje tehnika za koje su stekli kvalifikacije obukom i iskustvom, zaštita dobrobiti svojih klijenata, stalna profesionalna edukacija i profesionalno usavršavanje, poštovanje razlika među ljudima (kulturoloških, bilo kojih vrsta opredeljenosti i sl.), angažovanje u drugim oblastima podrazumeva zadovoljenje svih zahteva vezanih za obuku i profesiju u toj oblasti.
- ***Moralni i pravni standardi:*** vođenje računa o najvišim etičkim i moralnim standardima u skladu sa etičkim i pravnim kodeksom važećih akreditovanih i profesionalnih međunarodnih institucija - poštovanje ljudskih prava i zakona.

Poverljivost: poštovanje poverljivosti delikatnih privatnih informacija koje psihodramatičar dobija od lica tokom svog rada kao psihoterapeuta, prezentovanje ličnih informacija dobijenih tokom profesionalnog rada u svojim radovima predavanjima ili drugim javnim forumima moraju biti isključivo uz saglasnost klijenta, aktera, institucije.

- Kao i *dodatni specični kodeks* koji se tiče rada sa klijentima, istraživanjima i dr.

Oslanjanje na osnove psihodramskih principa, profesionalni etički kodeks, kao i na specifičan kriterijum (prema Blatneru) koji su zasnovani na praktičnim i teorijskim istraživanjima, će nam u ovom radu poslužiti kao svojevrsni i konkretni istraživački parametar u komparativnoj analizi metoda psihodrame i umetničkog jezika na primeru analize filmske metodologije kao jedna od predmetnih odrednica u ovom radu.

2.1.8. Teorijska sistematizacija i obuka u psihodrami

Na temeljima teorijskih osnova i prvih okvira praktične primene koje je postavio Moreno, psihodrama se, zahvaljujući brojnim sistematičnim istraživanjima i doprinosima metodskih sledbenika, do današnjih dana razvila u jednu od dominantnih disciplina kako na polju psihoterapije tako i na poljima njene sve zastupljenije primene. Ta sistematizacija se pre svega zasniva na razumevanju *istorijskih, filozofskih i psiholoških osnova kao i ključnih koncepata, tehnika i puteva njihove primene.*

Pored upoznavanja sa ovim osnovama psihodramska obuka podrazumeva istraživanje i osposobljavanje u pogledu svakog koncepta, podkoncepta i tehnike zasebno, u sistematizaciji: polja teorija ličnosti, psihopatologije, osnova grupne psihoterapije i grupne dinamike, individualne psihoterapije, metoda rada u domenu formiranja i rukovođenja grupama kao i specifičnosti rada u grupi i sociometrije i sociodrame kao kompleksnog zasebnog vida psihodrame. Celokupna edukacija kao i rad u praksi uslovljeni su poštovanjem psihodramskog

etičkog kodeksa koji je analogan lekarskoj etici. Edukanti psihodrame su obavezni da prođu kroz grupni i individualni psihoterapijski proces kako u ulozi specijalizanata vođenja psihodrame tako i u ulozi klijenata. Dakle, osposobljavanje za rad sa drugim ljudima - klijentima zahteva psihodramsku proradu ključnih polja sopstevne ličnosti.

Obuka za sertifikovanog psihodramatičara je strukturirana planom i programom koji su organizovani po metodskim celinama i nivoima u trajanju od pet godina i vrši se u akreditovanim institutima od strane asocijacije psihodramatičara u okviru međunarodnih asocijacija za psihoterapiju (na nivou evrope - Evropska asocijacija za psihoterapiju EAP). Na prvom edukacijskom nivou, odnosno u prvoj godini obuke pohađaju se kursevi osnova psihodrame koje podrazumevaju: teorijsku osnovu, bazične teorijske koncepte i tehnike, strukturu procesa - seanse, osnove sociometrijskog istraživanja i sociodrame, kao i upoznavanje etičkog kodeksa psihodramatičara. Drugi nivo obuke je usmeren na temeljitiju edukaciju iz oblasti teorija ličnosti i psihopatologije, dok se na trećem nivou polaznici usmeravaju na bavljenje fenomenom grupne psihoterapije i njenih specifičnih metodoloških uporišta. Četvrti nivo je pretežno koncipiran na osposobljavanju edukanata za samostalno vođenje psihodramskih i sociodramskih grupa i grupnog procesa, u celosti od početka vođenja grupe do samog kraja terapijskog procesa. Na petom nivou paralelno sa supervizijom samostalnog vođenja grupa - treninga u praksi, edukanti pohađaju sate naprednog i visokog stepena kurseva iz filozofskih temelja psihodrame, celokupnog sistema i različitih vidova njene primene. Po završetku ovih specijalističkih studija, edukanti polažu završni ispit koji podrazumeva teorijski ispit i jedno celo vođenje psihodramske seanse sa novom grupom, pred akreditovanom komisijom, kao i odbranu teorijskih koncepata i izveštaja o višemesečnom (višegodišnjem) radu sa svojom psihodramskom grupom koju je vodio. Ovakav vid obuke, koji ukazuje na neophodnost sistematičnog i kontinuiranog učenja teorije, uz praktičan trening kojim se stiče visok nivo kompetencija u skladu sa ozbiljnošću i odgovornošću prema klijentima u veoma kompleksnom i delikatnom tretmanu, ustanovljen je na osnovu mnogih značajnih istraživanja u polju psihodrame kao i duge prakse i razvoja metodologije psihodrame.

Tokom razvoja psihodramskog metoda objavljivane su brojne knjige, naučni i stručni radovi u specijalizovanim časopisima. Među značajnijim autorima koji su doprineli razvoju i širenju psihodrame, pored Morena mogu se izdvojiti: Zerka Moreno, Adam Blatner, Dejton (Dayton Tian), Džonatan Foks (Jonathan Fox), Kelerman (Kellermann), Marša Karp (Marcia

Karp) i drugi. Na našem govornom području, pored radova dr Potkonjaka koji je i doneo osamdesetih godina prošlog veka psihodramski koncept na ove prostore, značajnije su objavljene sistematizacije Jasne Veljković i Zorana Đurića, zatim Zvonka Džokića i nekih drugih autora.

2.2. Sociodrama

"Istinski subjekt sociodrame je grupa"

(Moreno, 1953:88)

Uočavajući mnoštvo manifestujućih pojava u društvenom životu kao odraza civilizacijskih tokova i dijalektičke prirode Sveta kao celine, koje za posledicu imaju brojne devijacije kako u funkcionisanju zajednice (njenih delova, grupa i grupacija), tako i u mentalnoj nestabilnosti pojedinca kao člana društva, Moreno je paralelno u okvirima psihodramskog, osetio potrebu za formiranjem određenog novog metodološkog koncepta koji bi se bavio zdravljem društva kao celine. Uspostavljajući prve eksperimentalne korake u radu sa različitim vrstama grupa (kao što je navedeno u prikazu osova psihodrame u radu: 1913. godine u Beču angažuje se u pomoći prostitutkama boreći se za njihova prava, radi sa grupama tirolskih izbeglica iz Prvog svetskog rata koji su živeli na periferiji Beča, potom u SAD- u sa kažnjenicima u zatvoru Sing Sing...) svoj rad sa ljudima, proširuje sa dotadašnjeg tipa intervencija u užem psihoterapijskom značenju, na najširi smisao, kao psiho – socijalni rad. Utemeljen u disciplini koju je nazvao **sociometrijom** Morenov je koncept, iako je u evropskoj doktrinarnoj vrednosnoj ukorenjenosti dominantnih teorija nedovoljno priznat kao samostalna disciplina⁵², stekao izuzetnu reputaciju u Americi od tridesetih godina pa do sada i kroz niz aktivnosti na različitim institucijama i edukacijskim i terapijskim projektima svojim značajem razvio do dimenzija svojevrsnog sociološkog pokreta. U pogovoru za prevod na naš jezik jednog od najznačajnijih Morenovih dela, koje se kod nas pojavilo pod nazivom **Osnovi sociometrije**, akademik prof. dr. Radomir Lukić je 1962. god. da je na istraživanje i rad čitavog niza najpoznatijih i najtalentovanijih američkih sociologa uticala Morenova sociometrije, tako da se, bar izvesnim delom svoga rada, mogu smatrati pripadnicima sociometrijske škole.(prema Plećaš, 1990)

U jednom veoma upečatljivom i oštrom kritičkom zapažanju iznetom u radu Dragice Plećaš, edukovane psihodramatičarke i pravnice, pod naslovom *Opšta spoznajno - Teorijska Osnova sociometrije Jakova L.Morena* (1990), ukazano je na problem tradicionalne rigidnosti evropskog stava u društvenim naukama koje nedovoljno prepoznaju važnost progresivnih koncepata kakav je bio Morenov. Ta se tradicija negativno reflektovala i na jugoslovensku scenu

⁵² Ostao je dugo u senci Gurvičeve mikrosociologije. (prema Plećaš, 1990:1. el. izvor)

u drugoj polovini dvadesetog veka, jer kreatori društvenih uslova i političkih projekata ni najmanje nisu uvažavali progresivnost i humanost nekog od postojećih relevantnih naučnih koncepata kakav je Morenova sociometrija, kako bi na vreme predupredili destruktivnih posledica po društvo na svojim prostorima. Razlozima nezavidnih uloga koje su danas dodeljene (ili koje su odabrane) društvima u krizi, kao i destruktivnim obrascima društveno - političkog funkcionisanja u takvim zemljama, kako napominje autorka, treba ozbiljno da se bave diplomate, političari i svi oni profili koji mogu da utiču na sudbinu sveta. " Stručnjacima koji su usmereni na međuljudske odnose i sudbinu pojedinačnog čoveka, ostaje samo da se suoče sa posledicama. Čak ni svi zajedno, delujući spolja i iznutra, kako na svet u celini, tako i na svakog pojedinca, izvesno ne mogu da ostvare Morenov san o povratku izgubljenog raja. Pa ipak, bilo bi krajnje neodgovorno da bar ne pokušaju da doprinesu poboljšanju postojećeg stanja.".(Plećaš, 1990)⁵³

I pored vladavine dogme u filozofskoj i sociološkoj teorijskoj sferi u Evropi tokom dvadesetog veka, od svog nastanka pa sve do danas Morenova sociometrija konstantno ispoljava i dokazuje inovativni potencijal široke primene u svim oblastima koje u svojoj osnovi imaju rad na međuljudskim odnosima u sklopu neke zajednice. U socijalno psihološkoj literaturi sociometrija egzistira u rasponu od minimalnog značaja koji je svodi na mikrosociološku metodu ograničenog dometa do veoma visokog vrednovanja određenih teoretičara koji je smatraju svemogućom metodom u merenjima ponašanja ljudima. Pravo mesto sociometrije, prema njenoj fleksibilnoj prirodi ipak treba pripisati polju između neprihvatljivo preuskih i nedovoljno utemeljenih precenjivačkih teorijskih vrednovanja U drugoj polovini dvadesetog veka razvijen je spektar stavova koji realnije sagledavaju njenu poziciju u razvoju savremene nauke. Prema tim stavovima sociometrija se označava kao sociološka teorija, socijalna terapija, odnosno sociološka metodologija. (Lukić, 1962:417-418)

Koncipirajući svoj rad kroz izrazito empirijsku orijentaciju teorijskog i praktičnog delovanja, Moreno je, kroz princip *tele - a (telosa)* kao najmanje jedinice veze između jedinki u društvenom atomu, uspostavio osnove *sociometrije* kao discipline koja pokreće stvaralačku reintegraciju prirodnog, društvenog i tehničkog područja nauke u prostoru celine originalne

⁵³ Kada je u leto 1958. godine Moreno posetio Jugoslaviju, imali smo, možda, još šansu, ili čak jedinstvenu priliku, da voljno, samosvesno i aktivno učestvujemo u velikom svetskom ogledu. Umesto toga, uloga žrtve "Novog svetskog poretka" sve potpunije postaje stvarnost našeg opstanka. (prema Plećaš, 1990)

antropološko - filozofske ideje o socijalnom i organskom jedinstvu čovečanstva. Najveći značaj ove teorije Moreno je video u mogućnosti "prevladavanja antagonizma pojedinca i društva otvaranje perspektive za individualni i kolektivni razvoj jedinki i grupa u društvenoj celini čovečanstva proizilazi iz činjenice da je njena praktična realizacija moguća i pre nego je uspostavljena odgovarajuća spoznajna osnova." (Plećaš, 1990:2-3) Putem koncepta *tele (relacije)* - *spontanost* - *kreativnost*, Moreno je formirao akcioni metod koji nadilazi problem diferencijacije teorije i prakse u njenom tradicionalnom značenju.

Za razumevanje sociometrijskog koncepta važno je sagledati i razumeti njenu antropološko - filozofsku orijentaciju na kojoj je Moreno bazirao svoju metodologiju. U procesu razvijanja autentične psihoterapijske - psihodramske metode on je došao do esencijalnog uvida da individua ne egzistira sama po sebi već u sadejstvu sa socijalnim atomom odnosno društvom kome pripada. Drugim rečima, originalnost Morenovog terapijskog metoda se sadrži u tretmanu jedinke u odnosu na grupu u kojoj se ostvaruje njena egzistencija. Epohalni korak koji je učinjen ovakvom metodom (traganje za terapijskim modelom koji je moguće primeniti u tretiranju društvenog organizma) doveo je do utemeljenja *socijatrije* kao funkcionalnog koncepta kojim je moguće ostvarenje vizije da će u budućnosti zaživeti "naročiti vid kreatorskog uređenja sveta u kome sva ljudska bića učestvuju u formiranju grupa kojima pripadaju". (Plećaš, 1990:3) Krajnji cilj bi se sastojao u ideji da takve grupe čine osnovu jednog harmoničnog društvenog sistema. Nasuprot dijagnostikovane dominacije pasivnosti, društvo za koje se Moreno zalagao bilo bi sačinjeno od individua koje bi sistemu pristupalo *spontano* i u koji bi unosili slobodni duh inicijative i kreativnosti. Ključne postavke ovakve Morenove vizije proističu iz njegove hipoteze o sagledavanju sveta kao društvene celine. Ostajući veran ovom antropološko - filozofskom opredeljenju zasnovanom na hipotetičkom načelu o celovitosti i jedinstvu sveta, Moreno je gradio metodologiju sociometrije odnosno sociodrame. Kroz svoj istraživački i terapijski sociometrijski rad on je dalje izvodio dokaze koji potvrđuju navedenu hipotezu, dolazeći do uvida o vladavini univerzalnog zakona svojevrstne *društvene gravitacije*: u prostoru su razmeštene sve grupacije pa i celine čovečanstva, u kome funkcioniše mehanizam naizmeničnog delovanja procesa diferencijacije (međusobnog udaljavanja) i procesa transmisije (međusobnog zbližavanja) različitih društvenih grupa.

Prema ovakvoj hipotetičkoj postavci čitav društveni sistem funkcioniše na principu odnosa među grupama (različitim i posebnim celinama društva) koje se međusobno privlače ili odbijaju usled delovanja bioloških, socijalnih ili psiholoških odrednica. Putem identifikovanja različitih pojava privlačenja odnosno odbijanja između određenih grupa (celina) sociometrijskim posmatranjem se utvrđuje ujedno i dejstvo tih pojava kako na jedinke koje učestvuju u analiziranim uzorcima, tako i na sve druge delove sredine (takvom logikom gledajući i celog čovečanstva). Utvrđivanjem specifičnosti veza koje postoje između različitih delova ljudskog društva otvara se mogućnost razaznavanja utvrđena pravila odnosa, koja, isto tako složena i izdefrencirana egzistiraju i u drugim vidovima sveta. (Moreno, 1962)

Kroz svoj rad Moreno je sve sigurnije dokazivao (iako nikada nije moguće u potpunosti i konačno dokazati takve pojave) izvesnost postojanja društvenih pravila, nastojeći da otkrije što više elemenata koja potvrđuju njegovu hipotezu o jedinstvu ljudskog roda.⁵⁴

Polazeći od teze da raznovrsni socijalni, intelektualni i kulturološki faktori imaju determinišući uticaj u potrebi da se socijalni rad sve više fokusira na metod *grupnog rada* u cilju poboljšanja socijalnog funkcionisanja pojedinca kroz proradu grupnih iskustava,⁵⁵ svoja istraživanja u okvirima sociometrijskih radova Moreno je usmerio na dokazivanje i implementaciju analogije između razvoja i funkcionisanja pojedinca i društva. Nastojao je da kroz konstruisanje originalnih metoda otkriva zakonitosti društvenog razvoja verujući da će dostignuća na tom polju dati pravi doprinos borbi za opstanak čoveka. S jedne strane razmatrao je i proučavao moguća ishodišta i funkcionalno prilagođavanje čoveka u odnosu na tehnološki razvoj civilizacije kao pretećeg faktora ljudske slobode, a sa druge strane, što je i fokus istraživanja u ovom radu bitno, bavio se unapređenjem ključnih elemenata ustrojstva ljudske zajednice, odnosno sudbinom ljudskog društva i njegove maksimalne integracije.

Predmet sociometrijskog - sociodramskog istraživanja je prema Morenovom stanovištu oformljen oko prevladavanja *razlika između društvene strukture i psihološke strukture* čoveka koja je izraz njegovog organskog izbora. Putem proučavanja i identifikovanja sila integracija i disocijacija koje snažno utiču na razvoj društva, sociometrija ima zadatak da ukazuje na to da

⁵⁴" Morenu se ta se teza činila već dovoljno potvrđenom." (Plečaš, 1990:4)

⁵⁵ Prema Marfiju u Nastasić, el izvor: Preuzeto, 12.12.2105, sa www.fpn.bg.ac.rs/sites/.../istorijat-gr_soc_rada.ppt

postoje konstante unutrašnjih poremećaja koje odlikuju društvenu organizaciju, sa konačnim ciljem da ustanovi prirodu sredstava pomoću kojih te snage deluju i iznađe put kako omogućiti njihovo kontrolisanje. Formirajući sociometrijski koncept Moreno je nastojao da uspostavi jednu celovitu psihoterapiju koja podjednako efikasno deluje na prosperitet kako čovečanstva u celini tako njegove pojedine delove, sve do konkretnih pojedinačnih ljudi. Akteri u njegovim socioeksperimentalnim i psihoterapeutskim radovima uvek su bili pojedinačni ljudi u konkretnim kolektivima i grupama kojima su pripadali u stvarnosti.⁵⁶ Ova metoda je, prema svemu navedenom, zapravo usmerena ka formiranju jedne svesne i svrsishodne terapije pomoću koje bi se čovečanstvo razvijalo planski i organizovano.

Da bi potkrepio svoj sociometrijski koncept i viziju kojom je vođen u njegovom radu, Moreno je izvlačio korelaciju sopstvene metodologije sa konstruktom religijskih etičkih obrazaca u Hrišćanstvu, za šta je s jedne strane osnovano kritikovan od strane nauke, filozofije i različitih ideoloških pravaca (Niče, Marks, Frojd i dr.), dok je sa druge strane dobijao podršku jer je dokaziva primena humanih načela koja utiču na konstruktivnu egzistenciju ljudske zajednice uopšte. Morenova istrajnost uspeła je u kasnijim teorijskim razmatranjima da pomiri stavove kao što su Ničeovo zalaganje da se ljudski nagoni moraju drugačije tretirati od hrišćanske metode sublimacije kojom se oni obuzdavaju, ili Marksovog stanovišta da je Hrišćanstvo manipulatorno oruđe u rukama kapitalističke klase, kao i Frojdove koje se zalagalo za analizu psihološkog razvitka čoveka iznad svih sila: "Ovaj metodski postupak ne oslanja se ni na sugestiju ni na psihoanalitičku ispovest, već podstiče jedinku da se održi na onom nivou kome ona prirodno teži; taj metod je u najvećoj mogućoj meri lišen svakog dogmatizma. Taj metodski postupak počiva na afinitetima koje pokazuju jedinke i paterni koji proističu iz njihovih spontanijih uzajamnih uticaja. Ti paterni nam pomažu da rekonstuišemo društvene grupe." (Plećaš 1990: 8)

Bazirajući svoju metodologiju na prethodno opisanim antropološko - filozofskim načelima Moreno je kreirao autentični sociometrijski sistem. Okosnicu tog sistema koji objedinjuje širok spektar funkcionalnih metodoloških alata, kako u terapijskom polju tako i u primeni u važnim sferama rada sa ljudima, čine:

⁵⁶ Moreno nikad nije sagledavao ljudima kao apstraktnu kategoriju, u ljudskom društvu on je video konkretnu celinu i kao takvu je uvek tretirao.

- "hipoteza telosa" (koncept *tele*)
- univerzalan dvostruki princip spontanosti i kreativnosti
- uvažavanje principa društvene psihotomije
- teorija uloga

Hipoteza *telosa*, kao što je opisano u poglavlju o registru terminoloških odrednica psihodrame u ovom radu, nastala je objedinjavanjem teorije empatije (prema Lipsu) i Frojdovog koncepta transfera. Nastojeći da oformi funkcionalan sociološki odnosno sociodramski postupak Moreno je u svoju metodologiju uveo *sistem orijentacije* u kome su sadržani suštinski elementi oba navedena principa. Logično opravdanje za svoju konceptualnu intervenciju dao je kroz precizno tumačenje empatije kao psihološkog fenomena sa jedne, i transfera kao psihopatološkog fenomena sa druge strane, što ga je navelo na uvođenje sistematičnijeg i sveobuhvatnijeg pojma koji je imenovao *telosom* (*tele*) i definisao kao: "Objektivni društveni proces čiji se dinamizam u psiho - patološkoj oblasti ispoljava u obliku transfera a u oblasti estetike kao empatija." (Moreno, 1962:153). U pojašnjenju pojmovnog i konceptualnog trojstva telos - empatija - transfer, Moreno je naglašavao da *transfer* i *empatija* deluju na psihološkom (individualnom) nivou, dok se koncept *tele* primenjuje na društvenom planu.⁵⁷ U metodološkoj praksi telos i empatija se mogu prikladnim putevima uvežbavati u inapređivati, dok je za identifikovanje transfera najefikasniji psihodramski postupak i sociometrijsko merenje.

Ukazujući na moguće dileme sociodramatičara u vezi sa apstraktnom prirodom poimanja *tele* - a, Moreno je iznosio tvrdnje da taj pojam pre svega treba shvatiti kao empirijsku kategoriju koja je u sociometrijskom sistemu višestruko potvrđanarezultatima socioeksperimentalnih radova. U tom smislu terminološko pojašnjenje *tele* - a Moreno saopštava ovakvim stanovištem: "Mi upotrebljavamo reči teleperceptor, telencefalija, telefon, za izražavanje akcije na odstojanju; isto tako za izražavanje najmanje jedinice osećanja koje se prenosi sa jedne jedinice na drugu upotrebićemo reč: telos" (Moreno, 1962:154.)

Načelo o celovitosti sveta navelo je Morena na potrebu za ustanovljavanjem određenog temeljnog principa na kome svet počiva i na kome funkcioniše društvena zajednica i pojedinac u

⁵⁷ Naglašavajući društveni karakter telosa, Moreno je ukazao i na njegovu apstraktnu prirodu: "Telos nema sopstvenu društvenu egzistenciju. On je apstrakcija. Ali on se može klasifikovati prema jednačini njegove društvene ekspanzije prema njegovom društvenom efektu". (Moreno, 1962:157).

njoj. Takav temelj je pronašao u dvostrukom dejstvu pokretačkih sila spontanosti i kreativnost. Ovaj dvostruki pojam Moreno označava kao osnovni princip i najprirodniju manifestaciju "odnosa između između dve osobe, osobe i stvari, osobe i njenog dela, jednog i drugog društva, između društva i čovečanstva u celini." (Moreno, 1962:23.). Ova doktrina odnosa spontanosti i kreativnosti je prema Morenu najznačajniji doprinos dvadesetom veku.

Iako je dvostrukom principu spontanosti i kreativnosti pridavao univerzalno značenje, u sociometrijskoj praksi ga je tretirao samo sa aspekta njegove primene na društvene pojave, fokusirajući se na konkretne - žive ljude kroz posmatranje njihovog ponašanja koje se stalno menja.

Spontanost i kreativnost su dva različita i jasno razdvojena procesa koja se gotovo nikad ne podudaraju, ali su uvek u međusobnoj korelaciji i redovno deluju uzajamno jedan na drugi. Ilustrujući njihovu uzajamnost Moreno je govorio da je "Svet pun proizvoda uzajamnog uticanja između spontanosti i kreativnosti kao što su, na primer: a) naponi koje zahtevaju rađanje i podizanje beba; b) naponi zahvaljujući kojima se pojavljuju nova umetnička dela koja će činiti "kulturno nasleđe", nove ustanove koje će činiti "socijalno nasleđe" i stereotipove; i c) naponi iz kojih nastaju novi društveni procesi." (Moreno, 1962:19)

Opisujući stvaralačku aktivnost čoveka Moreno je uočio četiri faze (Moreno, 1962:23):

- kreativnost
- spontanost
- proces oslobađanja
- stvaralački model

Kao manifestacija uzajamnog delovanja spontanosti i kreativnosti javlja se proces oslobađanja spontanosti, što dovodi do proizvoda kristalizovanih kulturnih modela."Važnost kristalizovanih kulturnih modela proističe iz uloge koju oni vrše u konstituisanju neke kulture, jer se razvoj neke kulture i ogleda upravo kroz nastajanje za nju tipičnih kulturnih modela." (Plećaš, 1990:10,11) Među ovim modelima naravno najznačajniji su oni koji "određuju oblik stvaralačkog izraza"(Moreno, 1962:20). Primeri takvih tradicionalnih kulturnih modela koji daju oblik našoj kulturi su: različite vrste pisma, brojevi, muzičke note i sl. Moreno je u svojim istraživanjima

nastojao da uporedi prvobitne stvaralačke procesa, koji su doveli do stvaranja ovih kulturnih modela, sa stvaralačkim procesima novog doba. Došao je do zaključka da je zajednička karakteristika oba procesa u tome što njihovi akteri ispoljavaju snagu stvaralačke spontanosti. Kroz svoje psihodramske i sociodramske eksperimente oslobađanja akterove spontanosti Moreno je nastojao da tu snagu što preciznije izmeri. U ovim merenjima izveo je zaključak o međusobnoj korelaciji kreativnosti i spontanosti kroz jasan uvid da je kreativnost suština svih stvaralačkih procesa, ali da nadvladavanje njenog proizvoda - *kulturne konzerve* (koncept koji je opisan u terminološkom registru rada) isključivo zavisi od energije spontanosti, kojom se stvara nešto novo i konstruktivno sa potencijalom daljeg razvoja.

Moreno je isticao značaj i ulogu sociometrijskog pristupa ontologiji društvene teorije kroz zalaganje da sociometrijska istraživanja imaju dijalektički - revolucionarni karakter. Takva istraživanja u oblasti društvenih nauka kojoj pripadaju, prema Morenu, za razliku od fizičkih koje za svoje predmete posmatranja imaju neživotne objekte, moraju da se sprovode "iznutra" jer za predmet posmatranja imaju ljude koji sami utiču na menjanje uslova, načina i puteva svoje egzistencije. Posmatranja kakva u svojoj suštini sprovodi sociometrija uvažava ljude kao bića koja imaju ključne uloge u svom postojanju.

U kontekstu stanovišta u ovoj važnoj ontološkoj, dijalektičkoj odrednici sociometrijskih istraživanja Moreno navodi nekoliko presudnih pravila kojima sociometričar treba da se rukovodi:

- ***pravilo procesa oslobađanja ili aktivne produktivnosti***, odnosi se na istraživanja o oslobađanju spontanosti. Ovo pravilo podrazumeva celovito i neposredno praćenje *procesa oslobađanja* u čitavom toku svoga trajanja;
- ***pravilo "zajedničke akcije" eksperimentatora i grupe***. Važi u procesima kolektivnog oslobađanja spontanosti kojim se nalaže sociodramatičaru da i sam postane član eksperimentalne grupe;
- ***pravilo opšteg učešća u akciji***. Ovim pravilom istraživač i sam postaje deo kolektiva koji je predmet istraživanja. Svaki član uz ulogu ispitanika ima i status istraživača, tako da istraživanje postaje skup većeg broja povezanih ogleđa. Shodno ovom pravilu, kako

navodi Moreno sociometrija predstavlja “sociologiju naroda, od naroda i za narod.”(Moreno, 1962:30)

- **pravilo razlika u strukturi grupe: suprotnost periferije i centra.** Ovo pravilo vlada u svim kolektivima nezavisno od volje istraživača, čiji je zadatak da, svojim aktivnim učešćem u životu grupe, prepozna;
- **pravilo “postepenog” uključivanja svih spoljašnjih kriterijuma.** Ovo pravilo je zastupljeno u kompleksim istraživanjima kada je sociodramatičar istovremeno uključen u više grupa pa je potrebno postepeno usklađivanje svih aktera u svim grupama.

Moreno je u odnosu na sva ustanovljena pravila kojima sociodramski - sociometrijski istraživač treba da se rukovodi, naglašavao da sociometrijski sistem ima dijalektički karakter koji je uslovljen dijalektičkom prirodom ljudskih odnosa koji se proučavaju. Iz svega navedenog izvodi se zaključak da sa druge strane razvojem sociometrijske svesti može da se utiče i na izmirenje suprotnosti, približavanje mnogim društvenim dimenzijama, i time doprineti stvaranju funkcionalnijih ideja i definicija na tom polju.

Kao teorijsku potporu sistematici sociometrijskog postupka Moreno je izneo svoju heurističku kategorizaciju kojom naglašava postojanje **društvene trihotomije**. Prema ovoj teoriji društveni svet kao jedinstvena celina sastoji se iz tri dimenzije, a to su:

- **Spoljašnje društvo** koje podrazumeva sve vidljive i opipljive, velike ili male, zvanične ili nezvanične grupe od kojih se sastoji ljudsko društvo.
- **Sociometrijska matrica**, koja obuhvata sve sociometrijske strukture uočljive pri makroskopskom osmatranju (ali ne mogu da se otkriju sociometrijskom analizom).
- **Društvena stvarnost**, pod kojom se podrazumeva dinamička sinteza i međusobno prožimanje dveju predhodnih dimenzija.

Ove tri dimenzije čine društveno jedinstvo. Izučavanje spoljašnjeg društva Moreno je pripisao polju *makro sociologije*, dok je u središte svojih sociometrijskih i socijarijskih istraživanja odredio mikrosocijološku strukturu socijometrijske matrice. Kroz svoje radove došao je do zaključka da se ta struktura stalno menja, što je uspostavilo trajni izazov njenom izučavanju.

Ključna promena u Morenovoj teoriji u odnosu na vladajući psihoanalitički sistem očitovala se u segmentu uvođenja teorije uloga. Ovom se teorijom centar istraživačke orijentacije preselio sa koncepta *ličnosti* (Ja) na koncept uloge. Vrednost ovog paradigmatškog zaokreta se ogledala u tome što se "teret namenjen objektu posmatranja sa aktera preneo na kulturu" (Plećaš, 1990:14). Osobine koje odlikuju određenu kulturu, prema Morenu, najpouzdanije se otkrivaju pomoću uloga i odnosa među ulogama u tretiranoj društvenoj sredini. Bazična premisa kojom sociometričar treba da se vodi je da **ličnost (Ja) nastaje iz uloga** a ne obrnuto kako je to važno u psihoanalizi i srodnim pravcima. Za razliku od metoda psihoanalize u kome se kroz pacijentovo vraćanje u prošlost tragalo za nečim što je već proživljeno, akter sociometrijskog posmatranja (bilo da se radi o psihodrami ili sociodrami) otkrivao je sebe kroz ostvarivanje uloga. Konstituisanjem teorije uloga u polju sociologije Moreno je uveo pozitivizam i empirijsku dijagnostiku psiho - socijalnih stanja.

2.2.1. *Pojmovno određenje i definicija sociodrame*

"Sam život je u suštini dramatičan. Glumci, pisci, sociodramatičari, dramaterapeuti su proizvod te drame. Oni hvataju voz prirodnog procesa u koji je kao prvi vagon stigla drama."

(Sprague u Karp i sar. 1998:259)⁵⁸

Za samo pojmovno određenje sociometrije i sociodrame važno je napomenuti da se termin sociometrija prvi put u teoriji pojavljuje u delu *Principi objektivne sociologije* francuskog statističara Adolfa Kosteja (Adolphe Coste)⁵⁹ koji je tako označavao merenje socijalnosti zasnovane na moći populacije. Sam Moreno, međutim, je tvrdio da: "Izraz sociometrija je skovan po uzoru na neke druge opšte prihvaćene naučne termine: biologija, **biometrija**, psihologija, **psihometrija**, sociologija, **sociometrija**." (Moreno, 1990:26). Budući da su vladala oprečna mišljenja među određenim strujama etabliranih društvenih nauka kojima je sociometrija s jedne

⁵⁸ "Life itself is essentially dramatic. Actors, playwrights, sociodramatists, dramatherapists are the product of this drama. They hitched their wagon to a natural process; the drama came first." prev.aut.

⁵⁹ Adolphe Coste, 1842 - 1901.

strane smatrana pravcem u sociologiji a sa druge strane samo istraživačkom tehnikom, Moreno je pojašnjavajući sopstvenu teoriju naznačavao da je sociometrija nastala kao potreba za novom - dubinskom paradigmom u tretiranju društvene zajednice. U tim obrazloženjima on je istakao da sociometrija ne pripada ni jednoj društvenoj ili psihičkoj nauci u tadašnjem smislu reči. Kritikujući *sociologiju* koja se zadovoljava proučavanjem masa putem merenja tendencija koje ispoljava populacija (površan odraz dubinskih struktura koje upravljaju populacijom), *kolektivnu psihologiju* koja je ograničena opisom reakcija masa (takvi rezultati su uvek samo impresionistički opis), ili sa druge strane *individualnu psihologiju* koja pokušava da protumači kolektivne situacije primenjujući na masu znanja stečena posmatranjem jedinki, Moreno je isticao da sociometričare iznad svega interesuje proučavanje velikih grupa i utvrđivanje individualnog doprinosa svakog pojedinog člana i osećanja koja u takvoj grupi nastaju u manifestacijama kolektivnih reakcija. Pripisujući navedenim kritikovanim disciplinama da su njihovi uvidi spoljnog karaktera (rezultati uvida spoljnog posmatrača - istraživača), odnosno da ih karakteriše nedozvoljeno uopštavanje i simbolizacija, Moreno je opravdavao svoj sociometrijski koncept kao dubinski pristup tretiranju društvenih grupa objedinjavajući čisto kolektivni pogled i čisto individualni, kroz neminovnost uvođenja novih koncepata i terminološkog proširenja, kroz princip *tele-a* (odnosa među jedinkama i grupama) i *teorije uloga* kojima se posmatraju ti odnosi u društvu.

U odnosu na sva pojašnjenja sopstvenog metoda Moreno je predstavljao sociometriju kao društvenu nauku čija je glavna naučna zasluga iznad svega u tome što svojom dijalektičkom prirodom vraća sve društvene nauke njenim bazičnim korenima - "pranauci" zvanom etika.

Dokaz da sociometrija egzistira kao samostalna naučna disciplina leži u činjenici da je Moreno definisao njeno predmetno - metodološko određenje. Prema tom određenju sociometrija za predmet ima metodološko proučavanje psiholoških osnova populacije; služi se eksperimentalnim tehnikama zasnovanim na kvantitativnim metodama i izlaže rezultate postignute njihovom primenom; kroz postupak istraživanja ona dolazi do saznanja o evoluciji i organizaciji grupa i položaju jedinki u grupama; osnovni zadatak sociometrije je merenje jačine i prostiranja psiholoških pravaca koji prodiru u populacije. Na osnovu ovih metodoloških odrednica sociometriju možemo posmatrati kao određeni svrsishodni vid pripremne studije za istraživanja u oblasti: sociologije, antropologije, socijalne psihologije i psihijatrije. Sociometrija

se ispoljava u tri vida: kao *dinamična ili revolucionarna sociometrija* (bavi se preobražajem društva); dijagnostička *sociometrija* (bavi se društvenom klasifikacijom); i matematička *sociometrija*.(Moreno, 1962:26)

Na osnovu opisanog predmetno - metodološkog određenja Moreno označava tri bitna obeležja karaktera sociometrije:

- *socius*⁶⁰, kojim se označavao pojedinac u društvu koji je povezan sa drugim ljudima⁶¹. Moreno je nadgradio postojeći koncept sociusa proučavanjem interpersonalnih odnosa paralelno kroz delove i kao celinu. U tom kontekstu oformio je pravilo kojim "...jedinke i njihovi uzajamni odnosi treba da budu tretirani kao nuklearna struktura svake socijalne situacije." (Ibid.str.26). Jezgro koje se formira oko određene jedinke u posmatranom kolektivu, nazvao je *socijalnim (društvenim) atomom*, dok je složene strukture koje obrazuju delovi različitih društvenih atoma nazvao *sociometrijskim spletovima*.
- *merenje* - kroz svoja istraživanja Moreno je uočio da društveni atomi i spletovi proizvode svojevrsne afektivne struje (relacije privlačenja, odbijanja ili ravnodušnosti). Kao posledicu ustanovio je mogućnost kvantitativnog izražavanja kvaliteta unutrašnje psihološke povezanosti društvenih odnosa.
- *eksperiment*, kao osnova za ulazak u proces opisanog merenja

Sociodrama je u teoriji definisana kao "produžetak metodološkog postupka psihodrame koji se u osnovi bavi istraživanjem konflikata i problema proisteklih iz društvenih uloga". (Blatner, 1997, 124-133) Shodno ovoj definiciji sociodrama putem aktivnog i produbljenog istraživačkog metoda proučava odnose koji vladaju između grupa i kolektivnih ideologija (Đurić, Veljković, 1998, prema Morenu, 1943/1972). Sličnost metoda sa psihodramskim se ogleda u načinu korišćenja grupne dinamike sa razlikom fokusa tretirane problematike. Za razliku od psihodrame koja istražuje probleme pojedinca, sociodrama tretira pojedinca kao *nosioca određene društvene uloge*, obuhvatajući proces istraživanja kompleksnijeg nivoa opšteg kulturnog miljea, odnosno interakciju socijalnih uloga ljudi koji su uključeni u testirani uzorak.

⁶⁰ Lat. drug

⁶¹ Prema američkom sociologu Gidinksu (F.H Giddings)

U skladu sa navedenim definicijama *predmet* sociodramskog istraživanja se bazira na *odnosu pojedinca - nosioca određene društvene uloge s jedne, i grupe kojoj pripada sa druge strane*.

Primeri sociodramskih odnosa se kreću od specifičnih uzajamno povezanih kategorija poput modela đak – učitelj, vođa – sledbenik, crkva – vernik, ljubavnik – ljubavnica i slično, do širokih relacija koje vladaju među čitavim nacijama, rasama, jezičkim, kulturnim ili različitim kontinentalnim entitetima i slično⁶². Primeri za odnose čitavih društvenih grupa su: poslodavci - radnici, zaposleni - nezaposleni i dr. Početna teza na kojoj se bazira svako sociodramsko istraživanje počiva na implicitnoj pretpostavci da je grupa koja je sačinjena od lica prisutnih na jednoj seansi relevantan reprezent karakteristika važeće uloge za celu grupaciju čiji su oni reprezentanti.

Budući da je sociodramski metod prevashodno orijentisan na rad sa grupom kao nosiocem istraživačkog procesa, rodonačelnik psihodrame J.L.Moreno je, sa ciljem *relevantnog merenja dinamike i svojstva sistema interpersonalnih odnosa* određene grupe, oformio metodološki obrazac definišući ga pod prethodno razmotrenim pojmom *sociometrija*. Ovim metodološkim pristupom, čije je težište bazirano na proučavanju emocionalnih komponenti odnosa među članovima određene grupe, sprovodi analiza *socijalnih i interpersonalnih relacija* koje vladaju unutar šire zajednice čiji su oni reprezentanti. Osnovni princip sociometrijskog istraživanja se zasniva na merenju intenziteta i faktora privlačnosti, odbijanja odnosno indiferentnosti⁶³ koji vladaju među članovima grupe, čime se uspostavlja slika socijalnog ponašanja odnosno *socijalno - emocionalne strukture* određene socijalne kategorije, grupe, grupacije ili bilo kog reprezentatnog segmenta društva. Postupak kojim se sprovodi ovakvo istraživanje naziva se *sociometrijski test*. Kriterijum za izbor sadržaja aktivnosti ili vrste odnosa vrši se u skladu sa samim ciljem analize (najčešće se primenjuje više povezanih kriterijuma izbora, sa ograničenim ili neograničenim brojem tematskih odrednica. Metod sprovođenja sociometrijskog postupka utemeljen je na određenim pravilima prema kojima, npr. članovi grupe moraju biti upoznati sa jasnom svrhom testiranja, moraju dobro znati iz koje grupe mogu napraviti izbore i sl. U

⁶² "U sociodrami , protagonist je sama grupa i njene ideje - borci za slobodu i njihova ideja za slobodu"(Veljković, Đurić, 1998: 95)

⁶³ Moreno je naučnu podlogu za sile privlačenja, odbijanja i ravnodušnosti pronalazio u grčkoj mitologiji. Eros je bio Bog ljubavi, Eris Bog razdora, dok je treći, manje poznat - Erosov brat - Anteros, bio Bog uzajamne ljubavi.

zavisnosti od svrhe istraživanja sociometrijsko istraživanje može imati različite modulacije⁶⁴ a rezultati se mogu prikazati putem grafičkog *sociograma*, statističkim analizama matrice kao i formulama (indeksima) čime se utvrđuju tražene *socijalne karakteristike* ispitane grupe (u celini, postojanje podgrupa i specifičnosti odnosa koji vladaju unutar socijalnog atoma i dr.) odnosno *sociometrijska struktura grupe*.

Osnovni postulati sociodramskog - sociometrijskog metoda su:

- da koncepcija samog istraživačkog postupka ima za cilj da izazove kod svakog učesnika – ispitanika *spontano učestvovanje* u procesu radi što višeg stepena otkrivanja njegove individue. Budući da je pojedinac nosilac uloge, određenog kulturnog znaka⁶⁵, njegova sposobnost da ulogu prihvati, odigra, odnosno ostvari, direktno se odražava na mogućnost spoznavanja mere istinitosti određene relacije koju sociometrijski istražujemo⁶⁶.
- U izvornom modelu sociodramskog postupka, prema Morenovom principu, sociodramski odnosno sociometrijski istraživač je u isto vreme i učesnik seanse, u kojoj je najčešće u ulozi *pomoćnog ega* čime se omogućava relevantan uvid u važan psihološki sadržaj članova grupe, odnosno o celokupnom procesu i pojavama koje su predmet istraživanja. Za razliku od ove osnovne metodološke odrednice, mnogi savremeni sociodramatičari primenjuju metod medijatorskog učešća voditelja seanse, smatrajući da se tim postupkom otklanja pritisak autoritarnosti na odvijanje grupnog procesa i na taj način obezbeđuje rezultat žive - realne relacije (in situ), upravo onako kao što je i sam Moreno priželjkivao.⁶⁷
- Osnovni cilj sociodramskog i sociometrijskog postupka je da putem socijalne strukture određene zajednice koja se učini vidljivom kroz fizičke odnose pripadnika različitih

⁶⁴ Sociometrija se danas upotrebljava u svrhu ispitivanja različitih socijalnih odnosa, priformiranju radnih i obrazovnih grupa isl. - <http://psihodramaija.blogspot.com/2012/07/sociometrija-ukratko.htm> - pristup: 10.02.2015.

⁶⁵ "Uloge su kulturni znaci, oruđe kojim se sociodramatičar služi u istraživanju kulturnog konteksta." (Đurić i sar. 1998: 97)

⁶⁶ "Čovek treba da igra jednu ulogu, svaku jedinku karakteriše raznovrsnost uloga koje određuju njeno ponašanje i svaku kulturu karakteriše niz uloga koje ona sa manje ili više uspeha nameće svim članovima društva" - Moreno (Đurić i Veljković, 1998: 99)

⁶⁷ Primer koji je proizašao upravo iz takvog vođenja postupka je sociogram bivše Jugoslavije koji navode autori knjige Psihodrama i socidrama, opisujući segmente procesa rada na sociodramskoj radionici koju su oni sproveli. Sociogramska mapa dobijena na radionici predstavljala je relevantno polazište u kome se ogledala specifičnost emocionalnih relacija među različitim nacionalnim pripadnostima na prostoru bivše Jugoslavije i koja je dovela do gubitka kohezivnosti zemlje u godinama uoči raspada. (Đurić i Veljković. 1998:111)

delova zajednice u sociodramskom (scenskom) prostoru, omogući analizu *psihološke geografije* jedne zajednice kroz prirodu emocionalnih veza među njenim članovima. Predstavljajući grafički odnose koji vladaju među članovima zajednice dobijamo mrežu relacija u najmanjoj jedinici zajednice koju nazivamo *socijalnim atomom*. Veze između različitih socijalnih atoma (izražene kroz veze među pojedincima koji istovremeno pripadaju većem broju atoma) sačinjavaju *psihološku mrežu* socijalnih atoma jedne zajednice na osnovu koje se formira javno mnjenje i putem koje se ustanovljavaju *socijane tradicije*.

Grupni analitičar i sociodramatičar Ron Vajner (dr Ron Wiener, 1997) sistematizuje ciljeve sociodrame navodeći ključne elemente: unapređenje razumevanja društvene situacije, položaja grupe u društvu, podizanje nivoa znanja - svesti učesnika sociodrame o njihovim sopstvenim ulogama i ulogama drugih u tretiranoj situaciji i problematici, kao i sticanje konkretnih uvida kroz emocionalno rasterećenje (katarze) u vezi sa sadržajem sociodrame.

➤ U sociodrami broj učesnika u suštini nije ograničen, sa naznakom da se u sociometrijskom postupku ne praktikuje više od trideset članova. Ovaj metod se zasniva na stanovištu da je grupa koju čine prisutni predstavnici već organizovana preko socijalnih uloga koje karakterišu u dovoljnom stepenu sve osobe koje u sebi nose datu kulturu. Prema sociodramatičaru De Maru (De Mare) (Đurić, Veljković, 998:115) socijalni sistemi mogu da se razmatraju kroz dve kategorije: primarne i sekundarne strukture. *Primarnim* kategorijama (licem u lice) pripadaju *male grupe* (od 3 do 20 učesnika) i *velike* (od 20 pa sve do broja u kome je moguće nesmetano izvesti proces). U *sekundarne* strukture ubrajaju se takozvane *multiple grupne strukture* (kompleksne organizacije svih vrsta: veće radne organizacije, mesne zajednice idr.), zatim *veće zajednice* (opštine isl.) i kao najveće: *društva, nacije, totalni socijalni sistem - čovečanstvo*.

➤ Katarza (sticanje psiho - socio - dramskog uvida putem doživljaja na sceni) se u sociodrami razlikuje od psihodramske - lične katarze. U sociodramskoj terminologiji označava se kao *socijalna katarza*.

Na osnovu ovih postulata izvodi se zaključak da je sociodrama specifičan metod učenja kojim učesnici spoznaju - osvešćuju ključne elemente koje sadrži određena društvena situacija odnosno problemsko područje društvene realnosti koje se analizira.

Definišući svest pojedinca o sopstvenom položaju u socijalnom atomu, kao i u široj psihološkoj mreži zajednice kojoj pripada, pojmom *sociometrijske svesnosti*, Moreno usmerava zadatak sociodramskog i sociometrijskog istraživanja na razvijanje te svesti (koja je uslovljena stepenom obrazovanja i psihološkim ograničenjima pojedinca u zajednici).

Struktura sociodramskog procesa, prema njenoj osnovnoj odrednici kao psihodramskog modusa kojim se analiziraju odnosi u grupi i između grupa, prema grupnoj analitičarki Grejs Telesko koje iznosi u svom radu "Korišćenje sociodrame u pedagogiji: metodologija učenja i promene" (Grace, 2006), sadrži se iz četiri ključne komponente:

- Realitet i aktuelna društvena tema
- Improvizacija (scensko odigravanje uz pomoć psihodramatičara - direktora sociodrame)
- Dijalog između uloga i grupe - sociodramske publike
- Edukacija, korekcija ponašanja i psihološki ciljevi

Naglasak u sprovođenju sociodramskog postupka je, kao i u psihodrami, na *kreativnom učenju* kroz akciju - odigravanje uloga na sceni, sa sticanjem važnih uvida kojima se unapređuje funkcionisanje grupe ili grupacije u društvenom sistemu kao i prenošenje, odnosno implementacija stečenog iskustva u široj društvenoj zajednici. Teoretičari su ujedinjeni oko stava da je sociodrama od neprocenjive važnosti kao instrument za uzdizanje društvene i političke svesnosti, za rasvetljavanje važnih društvenih sadržaja, razumevanje teorijskih koncepata, a bitna je i kao veština koja se direktno koristi u procesu psiholoških i bihevioralnih promena.

2.3. *Primena psihodrame i sociodrame*

Po definiciji psihodrama pripada psihološkim metodama koje, uz određene modifikacije primerene različitim specifičnim namenama, mogu biti primenjene u svim poljima koja se baziraju na međuljudskim odnosima i komunikaciji. Ova osobina se pre svega odnosi na primenu u oblasti grupne komunikacije, kako u pogledu terapijskih intervencija što je ujedno i bazična

svrha psihodrame, tako i u pravcu istraživanja i usavršavanja svih grupnih fenomena. Ciljevi psihodrame, iako je ona pre svega grupni psihoterapijski pristup, istovremeno obuhvataju tretiranje zakonitosti socijalnog modela, koji je obuhvaćen konkretnim istraživanjem, s jedne strane i posledice takvog modela na intrapsihičku sliku pojedinca unutar grupe sa druge strane, odnosno u individualnom tretmanu, terapijskom tretmanu parova kao i u porodičnoj terapiji. Sagledavajući raznolikost pristupa u sprovođenju procesa psiho i sociodrame koji se kreću od strukturalnog, praktičnog do krajnje kreativnih odnosa, ove metode bismo u pogledu njihove primene mogli podvesti pod dva konceptualna aspekta: kliničkog i opšteg – nekliničkog. (Džokić, 2010:68)

Osnovnu razliku između ova dva pristupa kao i njihove primene definišu ciljevi kojima su oni vođeni. Dok klinički pristup za svoj cilj ima uvid i razrešavanje unutrašnjih konflikta kao i korekciju emocionalnih iskustava individue, neklinička primena se bazira na procesu kojim se ostvaruje jasno i funkcionalno definisanje, omogućavanje adekvatnog igranja, oslobađanje od starih i vežbanju novih socijalnih i profesionalnih uloga.

U svojoj *kliničkoj* nameni psihodrama se zasniva na ključnim principima i zakonitostima koji su potrebni u sprovođenju svakog ozbiljnog i dubinskog psihoterapijskog metoda. Raznovrsnost tehnika kojima se služi omogućava psihodramskoj metodi primenu u tretmanu širokog spektra psihopatoloških stanja kojima pripadaju psihoze, neuroze, poremećaji ličnosti, psihosomatska oboljenja, psihoimunološki narušena stanja, emocionalno reaktivna stanja, bolesti zavisnosti, psihopatološka stanja u svim razvojnim fazama i drugo. U skladu sa prirodom tehnika kojima raspolaže, primena psihodrame se ne preporučuje kod izuzetnih poremećaja određenih akutnih psihotičnih stanja u kojima je kod pacijenta izgubljena veza sa stvarnošću, a koja se takođe veoma teško tretira i mnogim drugim psihoterapijskim pristupima, odnosno kod onih stanja gde je neophodno sprovođenje medikamentozne terapije. Važno je napomenuti da se u kliničkoj praksi psihodrama često primenjuje u kombinaciji sa nekim drugim, srodnim psihoterapijskim metodama. Za razliku od nekliničkog aspekta primene, kliničku psihodramu može da sprovodi isključivo temeljito edukovan, sertifikovani terapeut – direktor sa kliničkom licencom.

Kao što je navedeno u poglavlju ovog rada posvećenom sociodrami, *neklinički pristup* i upotreba psihodrame su podvedeni upravo pod tim terminom. Budući da se bavi svim poljima ljudske komunikacije i međuljudskih odnosa sociodrama ima mogućnost višestruko šire primene

od klasične psihodrame. Predmet istraživanja sociodrame obuhvata skoro sve socijalne i profesionalne uloge. Nekliničku upotrebu psihodrame (sociodrama) odlikuje fleksibilnost u iznalaženju modifikovanih modela što joj omogućava primenu u širokom nizu oblasti kao što su: pedagogija, socijalna istraživanja, delatnost socijalnih službi, menadžment, poslovanje, javni odnosi, advokatura, politika, obrazovni procesi i drugo.

Specifičnost obrazaca modifikacije primene psihodrame, mogu se predstaviti prikazom nekih osnovnih usmerenja i težišta na primeru konkretnih oblasti.

Recimo, u školskoj pedagogiji, psihodramski trening se bavi fokusiranjem nastavnog osoblja u pravcu razumevanja i upravljanja grupnim fenomenima, pristupa vođenju grupe, motivaciji njenih članova, igranju uloga, zameni uloga, razvoja spontane komunikacije putem primene kreativnih vidova zagrevanja i sl. U treninzima koji se odnose na problematiku rada sa nižim uzrastima, modifikacija bi se kretala akcentovanjem tehnika igranja uloga, kreiranja funkcionalnih igara, zameni uloga sa objektima, odigravanju lutkarskih scena psihodramskog karaktera i slično.

Na primeru upotrebe psihodrame u obuci socijalnih službi, modifikacija je koncipirana u skladu sa specifičnim zakonitostima komunikacije koja vlada u različitim grupama kao što su porodične, klasne, etničke itd.

Što se tiče područja kakva su menadžment, biznis i marketing na primer, funkcija psihodrame se koristi u pogledu rada na: potpunom ulasku u profesionalne uloge, tretiranju fenomena stresa na poslu, vežbanju uloga, igranju timskih uloga, upravljanju timskim radom, pregovorima, sastancima i dr.⁶⁸

⁶⁸ Autori knjige „ Put do sporazuma“ koja predstavlja studiju određenih zakonitosti fenomena komunikacije, svoju tezu baziraju na važnosti svesti o postojanju razlika među ljudima – sagovornicima, pregovaračima...Nudeći svoj koncept i sistematizaciju teorijskih razmatranja o komunikaciji, kroz niz preporuka i pravila, ističu tehniku stavljanja svake strane u „kožu“ one druge (u psihodrami poznato kao zamena uloga) kao jednu od ključnih za razumevanje i funkcionalan ishod pregovora, sukoba i sl. „**Stavite sebe u njihovu kožu**. Kako vi vidite svet zavisi od toga na čijoj stolici sedite. (psihodramska tehnika zamene stolica. Prim. aut.)... Sposobnost da se sagleda situacija kao što je vidi druga strana, ma koliko to bilo teško, jeste jedna od najvažnijih veština koju jedan pregovarač može posedovati...Ako želite da utičete na njih, potrebno je da i vi razumete moć uživljavanja u njihovu tačku gledišta i da osetite emotivnu snagu s kojom oni veruju u to što zastupaju...Da bi obavili ovaj zadatak, valja da ste pripralni da se suzdržite u prosuđivanju za sve ovo vreme, dok „probate“ (psihodrama) njihovo stanovište.“ (Fišer,1990)

Navedenim primerima se pridružuje i primer primene psihodramskih tehnika u kreativnom procesu tipičnog za sve oblasti umetnosti. Psihodramatičari preporučuju model psihodramskog zagrevanja kao efikasan i pouzdan način ulaska u kreativni proces stvaranja nekog umetničkog dela, potom i za produžetak igranja i produbljivanja zagrevanjem osvojene uloge u toku celog procesa, kao i za vežbanje sposobnosti izlaska iz stvaraočeve uloge (najreprezentativniji je primer glumačke delatnosti) nakon završetka procesa čime se obezbeđuje i ubrzava proces vraćanja u realnost. (Džokić, 2010:71)

U razlučivanju navedenih modusa primene psihodrame u osnovnoj kategorizaciji na klinički i neklinički pristup, bitno je konstatovati da je u samom sprovođenju seansi, nezavisno od svojstva i ciljeva, moguće nailaženje na određeno preklapanje u kome se pojavljuju simptomi koji zahtevaju upotrebu drugog pristupa. Dok je u kliničkoj praksi takva situacija očekivana i poželjna u nekliničkoj je neophodno postavljanje granica i preusmeravanje, jer je stepen obučenosti i kompetencija nekliničkog psihodramatičara neadekvatan u takvim situacijama. Stoga je posedovanje takve vrste veštine i senzitivnosti za funkcionalnom intervencijom i prepoznavanjem graničnih polja potrebno kod svakog psihodramatičara, obezbeđuje se pouzdanom i sistematičnom obukom u legitimnim psihodramskim institutima i centrima i akredituje se od validnih stručnjaka iz te oblasti.⁶⁹

Sociometrija se danas sve više koristi za ispitivanje širokog spektra socijalnih odnosa i primenjuje se u posebne svrhe kod formiranja radnih i obrazovnih grupa i sl. Sociodrama danas ima sve širu primenu u različitim oblastima kao što su pedagogija, socijalni rad, razni vidovi edukacijskih aktivnosti. U pozorišnoj praksi zauzima sve značajnije mesto u vidu obrade društvenih tema (dokumentarno pozorište), analize dramskih dela, rada glumaca i cele ekipe na sopstvenim sadržajima u kontekstu tretiranih društvenih aspekata i dr. Jedan od reprezentativnih primera je i politički aktivista, pozorišni stvaralac i pisac Augusto Boal, osnivač "Pozorišta potlačenih". Propagirajući forme inspirisanih "Forum teatrom"⁷⁰ i "Teatrom potlačenih", Boal se

⁶⁹ Licencu kliničkog psihodramatičara imaju pravo da steknu isključivo lica sa diplomom iz polja medicine i psihologije, dok je za neklinički sertifikat psihodramatičara potrebno stečeno visoko obrazovanje i iz drugih oblasti.

⁷⁰ "Forum teatar" aktivno uključuje i glumce i publiku i na taj način pomaže da se sagleda i razume određeni problem iz više različitih perspektiva. U svom radu podrazumeva pripremu mladih i dece sa ciljem da oni sami preduzmu akciju u realnim životnim situacijama.

zalaže za ideju potrebe pasivnog gledaoca da preuzme funkciju glumca, onoga ko aktivno može da menja dramsku situaciju.

U ovom smo poglavlju, kroz osvrt na antropološko - filozofsku orijentaciju i sociometrijski sistem, kao i genezu, pojmovno i metodološko razmatranje, predložili najbitnija pitanja akciono - teorijske osnove sociometrije Jakoba L. Morena kako bismo stekli uvid u komparirajući paradigmatički okvir na kome se zasniva sitraživački postupak u ovom radu.

2.4. Povezanost psihodrame i sociodrame sa drugim pravcima

U skladu sa terapijskim ciljevima psihodramskog i sociodramskog metoda, kao što smo uvideli u uvodnom delu ovog poglavlja, pored holističkog, ovaj koncept izrazito karakteriše i eklektički pristup koji se ogleda u interaktivnom odnosu sa drugim psihoterapijskim pravcima. Mnogobroj terapijskih koncepata i tehnika psiho i socio – drame korišćeno je u kontekstu niza drugih pristupa psihoterapiji. Iako Morenov terapeutski pristup nije u pravednoj i adekvatnoj meri javno priznat u modernim teorijama psihoterapije, što se najviše pripisuje njegovoj prevashodnoj orijentaciji na praksu koju nije dovoljno potkrepio naučnim saopštenjima i teorijskom sistematizacijom, ipak se jasno mogu razaznati uticaji i primena psihodramskih i sociodramskih elemenata u čitavom korpusu tehnika tih novih koncepata.

Prvi dokazi o snažnom konceptualnom uticaju Morenovog pristupa zabeleženi su u naučnim radovima inovatora iz oblasti psihoterapije i socijalne psihologije, objavljenim u publikacijama „Sociometry“ i „Group Psychotherapy“ u periodu od 1930 – 1950. godine koje je pokrenuo sam Moreno. Među najznačajnijim autorima koji nedvosmisleno ističu povezanost i komplementarnost sa psihodramskim konceptom nalaze se: zastupnici Adlerijanske teorije, kao i predstavnici porodične terapije. U tom periodu psihodrama postaje i zvanično sastavni deo studijskog programa prestižnog Instituta Alfreda Adlera u Čikagu (Sjedinjene Američke države).

Morenov koncept je imao veliki uticaj na razvoj pravaca grupne psihoterapije. U znatnoj meri, upotreba tehnika psihodrame utiče na razvoj tehnika porodične terapije, što se najviše očituje u radu Virdžinije Satir (Virginia Satir). Primeri za to su upotreba tehnike *porodične skulpture* koja, ustvari čini adekvatno implementiranu psihodramsku tehniku *akcionog*

sociograma, kao i primena tehnike uvođenja imaginativnih “unutrašnjih” ličnosti u vežbi “Parts party”⁷¹, kao i druge tehnike.

Evidentnu kompatibilnost psihodrame i sociodrame sa drugim pravcima psihoterapije nalazimo u primeru *geštalt* – terapije. Niz tehnika koje u svoju konceptualizaciju metoda uvrštava rodonačelnik *geštalt* – terapije Fric Perls (Fritz Perls)⁷², nastaju pod direktnim uticajem Morenove teorije i javnih praktičnih prezentacija – seansi kojima je sam Perls prisustvovao. Među dominantnim tehnikama koje se oslanjaju na psihodramu, kao najreprezentativniju možemo izdvojiti tehniku preuzimanja uloga, pod čijim okvirima je uspostavljena *geštalt* tehnika prazne stolice. Podudarnost u egzistencijalističkim i psihodinamskim idejama ova dva pravca dovela je do značajne međusobne razmene tehnika kako u teoriji, tako i u praksi.

Među psihoterapijskim pravcima koji u značajnoj meri koreliraju sa psihodramskom metodom nalazi se i *transakciona analiza*. Niz tehnika koje je rodonačelnik ovog pravca Erik Bern (Erik Bern)⁷³ uvrstio u svoj rad sa klijentima, nalazi korene u psihodramskim postulatima. Osnovni koncepti na kojima se bazira transakciona analiza kao što su *ego stanja*, *transakcije*, *dramski trougao*, *životni scenario*, *psihološke igre* i druge, u sebi sadrže elemente koji proizilaze iz psihodramskog procesa i svojom funkcionalnošću kao i konceptualnim konstruktima nadopunjuju se sa psihodramom. Budući da je transakciona analiza jedan od najtemeljitijih teorija ličnosti i teorija komunikacije, zasnivajući se na suštini međuljudskih odnosa označavajući taj tok kroz konstrukt *transakcija* – međusobnog kontakta između dve ili više osoba, kao i činjenica da se sami koncepti poput pomenutih: *dramski trougao* i *životni scenario* bazira na elementima dramskih zakonitosti, potvrđuje se veoma izrazita komplementarnost ovih dvaju pravaca. Navedeni primer koncepta *životnog scenarija* je transakciona procesna metoda kojom se utvrđuju

⁷¹ <http://www.breakoutofthebox.com/partsparty.htm>

⁷² Geštalt terapiju su 40 – tih godina dvadesetog veka razvili bračni par Laura i Fritz Perls. Usmerena je na klijentov doživljaj stvarnosti i njegovo osveščivanje onoga što čini i oseća. Temelji se takođe na pretpostavci da su ljudi konstantno u procesu nastajanja, stvaranja i ponovnog otkrivanja sebe. U njoj se naglašava direktno proživljavanje i kontakt sa ovde i sada emocijama i doživljajima namesto apstraktnog razgovora o nekoj situaciji. - <http://www.epsihoterapija.com/gestalt-psihoterapija>

⁷³ Erik Bern (1910 – 1970), kanadski psihijatar i psihoterapeut, osnivač transakcione analize. Najznačajnija dela su mu „Transakciona analiza u psihoterapiji“ („Transactional analysis in psychotherapy“) – studija i izvodi iz predavanja 1961, „Kuju igru igraš“ („Game People Play“ – Psychology of Human Relations, 1964), „Šta kažeš posle zdravo?“ („What do you say after you say hello?“, 1973).

zakonitosti u ponašanju i predvidivosti budućih ponašanja i *životnih poteza* određene individue na osnovu iskustvenih parametara i psihičke biografije, podudaran je sa psihodramskom metodom oživljavanja i preživljavanja prošlosti, sadašnjosti i budućnosti na sceni koristeći istinite činjenice iz lične biografije. Koncept koji se često kao tehnika koristi u transakcionoj analizi je *role play* kojom se ovakve predvidivosti utvrđuju. Dakle, kombinacija ovih tehnika na primerima *životnog scenarija* kao i *role play - a* evidentan je dokaz naznačene komplementarnosti Bernovog transakciono analitičkog i Morenovog psihodramskog pristupa kako na terapijskom tako i na drugim poljima rada sa ljudima.

Podudarnost i komplementarnost psihodrame sa *bihevioralnim pristupom* nalazimo u tehnikama: *odigravanja, modeliranja sa drugim članovima grupe* kao i u *vežbanju novih uloga* ili *psihodramski šok*.

Kod *kognitivno terapijskih modaliteta* takođe se može prepoznati izraziti akcioni orijentisan pristup, što se najbolje potvrđuje kroz *igranje uloga*.

Među psihoterapijskim pravcima koji u svojoj strukturi imaju prepoznatljivu orijentaciju blisku psihodramskoj metodi nalazi se i *hipnoterapija*. Ona je u svojoj početnoj fazi bila u velikoj meri kombinovana sa psihodramskim elementima. Jedna od najopipljivijih dodirnih tačaka ova dva pravca se nalazi u upotrebi bazičnog koncepta i alata u procesu hipnoterapije označenog kao *trans*. U određenoj i kontrolisanoj meri za potrebe vođenja procesa, psihodrama u svojoj metodologiji koristi elemente *transa* koji se obeležava kao polje *preplavlivanja* klijenta emocijama i doživljajem u funkciji uvida u stvarni sadržaj psihičkog procesa određenog tretiranog segmenta ličnog iskustva. Najčešća upotreba *hipno – elemenata* u psihodrami se sprovodi kroz tehniku *vođenih fantazija*. Ovom segmentu hipnoterapijskog principa, korišćenjem podele unutar strukture ličnosti na različite delove u cilju izvođenja susreta i interakcije među tim delovima, podudarnost sa psihodramskim tehnikama zastupljena je i u pravcu pod nazivom *neurolingvističko programiranje (NLP)*.

Kako psihodrama u svojoj metodološkoj postavci na specifičan način koristi i neguje odnos prema govoru tela (*body language*), evidentna je komplementarnost i nadopunjavanje sa terapijskim pravcima čiju osnovu čini *telesna terapija (body therapies)*. Moderatoru najznačajnijih pravaca telesne orijentacije koji u određenoj meri korespondiraju sa

psihodramskim postulatima ističu se: F.M. Alexander (*Alexander technique*)⁷⁴, Ida Rolf (*Structural integration*)⁷⁵, Moše Feldenkrajs (Moshe Feldenkreis - *Feldenkreis method*)⁷⁶, Milton Trager (Milton Trager)⁷⁷, zatim Lovin (Alexander Lowen - *bioenergetska analiza*)⁷⁸, Vilhejm Rajh (Wilhelm Reich)⁷⁹ - naročito u teoriji o *telesnom oklopu*) i drugi.

Veoma efikasnu implementaciju psihodramskog pristupa, koji u sebi nosi potencijal za stvaranjem raznovrsnih scenarija a time i kreativnih načina za istraživanje fenomena scene, nalazimo u pravcu *terapije igrom (play – therapy)*. Ovaj princip se najčešće sprovodi u radu sa decom, a u modifikovanim verzijama se primenjuje i kod odraslih. On sadrži niz akcionih pristupa i koristeći prevashodno neverbalne elemente komunikacije, karakteriše ga usmerenje ka potpunom izražavanju emocija.

Komplementarnost sa strukturom psihodramskih tehnika možemo pronaći u velikoj meri i kod *imaginativnih terapija*⁸⁰ čija je osnovna karakteristika kombinovanje kognitivnih, ekspresivnih i hipnoterapeutskih pristupa.

Morenovi metodi su doprineli znatnom zbližavanju kreativnih i ekspresivnih terapija. Primeri za to su međusobno prožimanje elemenata *art terapije i dramaterapije* sa

⁷⁴ F. Matthias Alexander (1869 – 1955), australijski glumac i profesor. *Alexander technique* se bazira na konceptu funkcionalnog spoja uma i tela, sticanja novih navika, fokusirajući se na tehniku disanja i upotrebe glasa u svrhu maksimalnog ispoljavanja telesnih potencijala. Prevashodno se koristi u cilju prevencije, odnosno smanjenja ili neutralisanja fizičkih smetnji i bola. Kao veoma efikasan metod ova tehnika se koristi u treningu svih vrsta izvođača (glumci, muzičari, plesači, sportisti, javni govornici svih profesija i dr.). Aleksandrov metod je imao snažan uticaj na buduće pravce psihoterapije (Feldenkrais method, Mitzvah technique, Geštalt I dr.)
http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_technique#Method - www.alexandercenter.com/

⁷⁵ Ida Rolf (1896 – 1979), američka biohemičarka, rodonačelnica Strukturalne integracije, metoda u telesnoj terapiji, (holistički tretman mekog tkiva), koji tretira telo u prostoru i u stalnoj korelaciji sa gravitacionom silom.-
<http://www.therolfmethod.com/ida.html> - <http://en.wikipedia.org/wiki/Rolfing>

⁷⁶ Moshe Feldenkrais (1904 – 1984), fizičar, džudo majstor, filozof, osnivač Feldenkrajs metoda. Ovaj metod je zasnovan na specifičnim tehnikama pokreta tela, pomoću kojih se stvara efikasna veza između tela i uma. Baziran je na neurofiziološkim zakonitostima. -**www.feldenkrais-emma.de/feldenkrais/moshe_feldenkrais.htm**

⁷⁷ Milton Trager (1909 – 1997), američki lekar, ranije gimnastičar i bokser, somatski edukator, specijalista telesnog učenja. Sistematizovao metod pod uticajem F.M. Aleksandera, Feldenkrajsa I Ide Rolf.

⁷⁸ Alexander Lowen (1910 – 2008), američki fizičar i psihoterapeut, student Wilhelma Reicha, osnivač *bioenergetske analize*.- **http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Lowen**

⁷⁹ Wilhelm Reich (1897 – 1957), austrijski psihoanalitičar,

⁸⁰ Leuner, Ahsen, Sharr (Đokić, 2010:41)

psihodramskim tehnikama. Ovi metodi se često primenjuju u fazi zagrevanja u okviru psihodramske seanse.

Prema korišćenim metodama i samoj strukturi najsrodniji terapijski pristup psihodramskom je gore pomenuta *dramaterapija (dramatherapy)*. Pored značajne podudarnosti u samoj metodološkoj osnovi postoji jasna razlika između ova dva metoda. Dramaterapija je *jedinstvena forma psihoterapije u kojoj kreativnost pripovedanja kroz igru, pokret, glas, kao i ciljanu dramatizaciju*, a sam **umetnički čin** zauzima centralnu poziciju u okviru terapijskog odnosa. Sa druge strane osnova koncepta psihodrame kako ju je sam Moreno definisao govori o tome da je psihodrama nauka koja se rukovodi dramskim metodama, kroz međuljudske odnose i individualne priče - sadržaje.⁸¹ Iz navedenih definicija bi se moglo zaključiti da dramaterapija u svom metodu sadrži i psihodramske principe i obe metode koriste dramu kao terapeutsko sredstvo. Međutim, psihodramatičari u praksi često ne moraju da imaju određenu specijalizaciju iz oblasti pozorišta i drame, dok dramaterapeuti upravo koriste takvo znanje. Jedna od ključnih razlika između psihodrame i dramaterapije je da psihodrama generalno radi sa protagonistom koji ulogom tumači sebe, dok se dramaterapija sprovodi kroz klijentovo igranje distancirane uloge u odnosu na sebe i svoje autentične životne situacije, Dakle, u psihodramskoj metodi je osnova upravo odigravanje – oživljavanje autentične lične životne situacije.

Akcioni elementi igranja uloga, svojstvenih psihodrami, zastupljeni su i u eklektičnim terapijama kao što su terapije razrešavanja konflikata Pitmana (Philips, Pitman)⁸², trojadično savetovanje Redersena (Redersen)⁸³, personalne konstruktivne terapije (Kelly)⁸⁴,direktna analiza

⁸¹ Dramatherapy and Psychodrama , The UK Health Professions Council Standards of Proficiency for Arts Therapists document (2003) describes, from a paper read at the American Psychiatric Association in Chicago on May 30th 1946. - www.creativepsychotherapy.info/dramatherapy-and-psychodrama/ pristup 13.11.2012.

⁸² Prema Filipu i Pitmanu (2009.) teorija konflikta ili sukoba sugerise da je sukob – konflikt sastavni deo svakodnevnog života. Postoje sukobi ekonomskih klasa, etničkih grupa, mladih i starih, muškaraca i žena, kao i rasni sukobi. Razlozi sukoba leže u činjenici da moć, bogatstvo, ugled i sl. Nisu dostupni svima. Autori tvrde da jedna strana uvek ima preimućstvo koje ne želi da prepusti drugoj strani, čime objašnjava koren svakog sukoba. - <http://communitydevtheories.blogspot.com/2010/10/conflict-theory.html> - pristup 14.11.2012.

⁸³ Džokić (2010: 42)

⁸⁴ Kelly,George A. (1905 – 1967), Američki psiholog, osnovao teoriju personalnu konstruktivnu teoriju koja se bazirala na prepoznavanju načina na koji pojedinac konstruiše ili dekonstruiše značenje života. Kelijeva metoda je podrazumevala klijentovo „igranje“ drugih izmišljenih identiteta na dve do tri nedelje koji su u određenoj, ne i

Rozena (Rosen)⁸⁵, multimodalna terapija (Lazarus)⁸⁶, primalna terapija (Janov)⁸⁷, integrativna terapija (Urban)⁸⁸, holistička terapija (Shutz)⁸⁹ i druge.

U zaključku ovog pregleda treba napomenuti da je logično, budući da mnogi teoretičari smatraju psihodramu metodom, tehnikom, skupom tehnika - **konglomeratom psihodramskih tehnika** kojoj nedostaje teorijska osnova, da određenu teorijsku zaleđinu ona traži u drugim psihoterapijama. Sam Moreno možda svesno nije mario za uspostavljanje celovitog teorijskog okvira psihodrame ali je ipak ostavio svojim sledbenicima bogatu i inspirativnu bazu za dalji razvoj metoda koji svoju samostalnost može podrediti nekoj prihvaćenoj teoriji ličnosti i ponuditi joj svoje tehnike, da bi konačno mogao funkcionisati kao samostalan metod.

2.5. Psiho - sociodrama i dramsko stvaralastvo

Psihodrama, na šta nas upućuje i sam koren njenog naziva, u osnovi svoje metodologije sadrži elemente preuzete iz dramskog stvaralaštva. Iz tog razloga je, pri samom tumačenju i usvajanju psihodramske metode, neophodno definisati paralele kao i razgraničenja između ove

nužnoj, meri drugačiji od njegovog stvarnog identiteta. - <http://www.pcp-net.org/encyclopaedia/kelly.html> ,
<http://www.pcp-net.org/encyclopaedia/const-psther.html> - pristup 14.11.2012.

⁸⁵ Rosenova tehnika je počivala na postulatu da koreni poremećaja (šizofreni bolesnici) vode poreklo od majčinske nege. - Rosen, John. (1953). *Direct analysis*. New York: Grune and Stratton

⁸⁶ Arnold Allan Lazarus (1932 -) Južnoafrički psiholog. Njegova teorija je zasnovana na tome da su ljudi bića koja misle, osećaju, deluju, zamišljaju, međusobno komuniciraju i da svaki od ovih modaliteta treba posebno obraditi u terapijskim tretmanima. http://en.wikipedia.org/wiki/Multimodal_therapy - pristup 14.11.2012.

⁸⁷ Artur Janov, Academic Hall of Fame Claremont University. Janova teorija tvrdi da suzbijanje bola može da se osvesti i reši putem ponovnog proživljavanja događaja iz prošlosti koji je dovelo do traume - <http://primaltherapy.com/>- pristup 14.11.2012.

⁸⁸ Integrativna terapija zasniva se na stavu kojim se afirmiše urođenu vrednost svakog pojedinca - <http://www.integrativetherapy.com/en/integrative-psychotherapy.php> - pristup 14.11.2012.

⁸⁹ William Shutz, (1925 – 2002), američki psiholog, rodonačelnik holističkog pristupa i specifičnog pristupa međuljudskim odnosima (Fundamental Interpersonal Relations Orientation – FIRO) koji se bazira na teoriji da je za razumevanje suštine svakog odnosa neophodno sagledavanje tri dimenzije: inklizija, kontrola i naklonost – en.wikipedia.org/William_Shutz- pristup 14.11.2012.

dve uzajamno prožimajuće oblasti. U funkciji metodoloških korelacija dramske i psihodramske oblasti u prvom delu ovog razmatranja ističemo neka ključna zapažanja.

Fenomen glumačke profesije kao srži oblasti definisanom pod *dramskom delatnošću*, sprovođenje obuke dramskih stvaralaca kao i upravljanje kreativnim procesom u stvaranju scenskog izraza, pozivajući se na dosadašnje studije i sistematizacije koje se bave ovom materijom, od samog nastanka scenske umetnosti ukazuje na kontinuiranu potrebu uspostavljanja određenih metodoloških zakonitosti i paradigmi. Analizom značajnijih dela iz oblasti metodologije dramskog stvaralaštva nameće se zaključak o raznovrsnosti paradigmatičkih okvira odnosno pristupa upravljanju kreativnim procesom, od obuke svih scenskih stvaralaca uključenih u proces do metodoloških sistematizacija, obrazaca i tehnika stvaranja zaokruženog izraza - umetničkog dela.

Teorijske studije kao i pedagoške metode koje se primenjuju u scenskoj stvaralačkoj praksi, svoje utemeljenje u velikoj meri nalaze u bazičnim naučnim i praktičnim oblastima koje se bave, kako fenomenom ljudske psihe sa jedne strane, tako i fizičkim aspektima ljudskog tela. U zavisnosti od prirode obrazovanja i specifičnih orijentacija pedagoga, odnosno voditelja kreativnog scenskog procesa, u dramskoj teoriji i praksi prisutni su različiti pristupi u vođenju tog procesa. Ilustracije radi za potrebe istraživanja u ovom radu osvrnućemo se na neke od upečatljivijih primera.

S.L. Rubinštajn (Rubinstein)⁹⁰ tvrdi da "sve ono od čega scenska igra živi i što u sebi otelotvoruje, ona crpi iz stvarnosti" (Stjepanović, 2005: 10). Na tvrdnji da *delotvornost scenskog izraza počinje ostvarivanjem istinitosti na pozornici* jednog od najznačajnijih pedagoga i dramskih stvaralaca Konstantina Sergejeviča Stanislavskog (Stanislavski, 1996) razvijena je celokupna studija o *fenomenu glume* na kojoj je autor bazirao svoj teorijski i stvaralački angažman u pozorištu, sistematizujući čitav korpus tehnika i koncepata glumačke veštine, što ujedno sačinjava, u komparaciji sa psihodramom, i ključno polazište Morenovog koncepta *teatra spontanosti*. U svom kapitalnom delu - *Sistem*, Stanislavski sistematično razmatra glumački fenomen zasnovan na osećanju *istinitosti i vere* kojem bi svaki glumac u kreiranju dramske situacije trebalo da stremlji sa ciljem otvaranja puta ka spontanom izrazu (Stanislavski, 1996, str. 172-218). Sagledavajući relaciju realnog života i scenske istine, Stanislavski naglašava da najzabudljivija akcija glumca na sceni mora da bude uvek u dihotomnom odnosu "onoga što jeste

⁹⁰ Rubinstein (1889 - 1960), sovjetski (ukrajinski) psiholog i filozof

i onoga što izgleda, simulacije i konstrukcije, istine i podražavanja istine" (Stjepanović, 2005: 11). Specifičnom metodom *psihotehnike* Stanislavskog glumac je, paralelno sa analizom uloge koju tumači, upućen na postupak preispitivanja *sopstvenih emocionalnih iskustava* u funkciji kreiranja autentične vizure kojom ulazi u *kožu* lika iz određenog dramskog dela, čime, u skladu sa *datim okolnostima* drame, stremi ka doseganju *uverljivosti* odnosno *istine* na pozornici. Brojni potonji stvaraoci i pozorišni teoretičari u svojim delima potvrđuju ove suštinske korene pozorišta koji se sadrže u postulatu *potrebe* da se na sceni izraze prizori stvarnosti putem kojih stičemo uvid u realne sadržaje i karakteristike iz života, kako čoveka kao individue tako i zajednice u kojoj ta individua egzistira.

Jedan od najznačajnijih sledbenika Stanislavskog, razvijajući autentičan i inovativan konceptualni pristup glumačko - rediteljskoj obuci, Majkl Čehov (Michail Chekhov)⁹¹, koristi *psihološku radnju - gestu* u cilju provociranja psihičkog sadržaja ličnosti glumca, koja korelira sa psihodramskim istraživanjem psihološkog sadržaja protagonista putem fizičke geste. U svojoj studiji o glumačkoj veštini *O tehnici glumca* Majkl Čehov ističe ključni imperativ svakog istinskog umetnika kroz definiciju cilja kao želje da se izrazi *slobodno i potpuno*, što možemo prepoznati i u ciljevima sprovođenja psihodramskog postupka u nastojanju da samo istinski izraz može dalje da nam koristi kako u *spoznaji sveta tako i u samospoznaji*. Čehovljeva metodologija ukazuju na primenu utvrđenih psihodramskih tehnika kao što je, na primer, uputstvo o sprovođenju tehnike osvajanja objektivnog sagledavanja određenih glumačko - rediteljskih elemenata iz pozicije publike (Čehov, 2005), zatim tehnike psiholoških radnji (PR) u kojima se uzajamno provociraju unutrašnja – psihološka radnja i telesna akcija.⁹²

Li Strazberg (Lee Stassberg)⁹³ u svojim glumačkim radionicama uvodi postupak *improvizacije* putem koje provocira spontane akcije glumca u odnosu na date okolnosti lika, sa ciljem da se ujedine sadržaji uloga glumca iz *stvarnog života* sa dramskom radnjom odnosno ulogom na *sceni*. Piter Bruk (Peter Brook)⁹⁴ takođe ukazuje na neraskidivu vezu životnih i pozorišnih uslova glumca, zaključujući da *izazov uloge* dovodi glumca do spoznavanja

⁹¹ M. Čehov (1891 -1955), rusko - američki glumac i pozorišni pedagog

⁹² U prikazu primera koji ilustruju proces rada na kraćoj psihodrami, psihodramatičar Zvonko Džokić govori o korišćenju stavova i akcije tela konkretnog protagoniste u funkciji istraživanja unutrašnje – psihološke dinamike

⁹³ Li Strazberg (1901-1982) , austrijsko-američki glumac, reditelj, pozorišni pedagog

⁹⁴ Piter Bruk, pozorišni i filmski reditelj, osnivač Centra za pozorišna istraživanja u Parizu, pedagog i teatrolog

sopstvenih *fijoka* - spektra uloga iz života koje nosi u sebi, kao iskustveni repertoar. Na taj način glumac može da osvesti i primeni u dramskoj akciji umetničkog čina "misterije sadašnjeg trenutka u praznom prostoru scene" (Popadić, 2008: 240). Po Bruku, koncept *praznog prostora* - kao pozornice koja je moguća na bilo kom mestu na svetu na kome čovek, "koračajući ispred nekog ko ga posmatra" (Bruk, 1995:7) ispunjava sve neophodne okvire koji čine suštinu pozorišta, otvarajući proces glumačkog istraživanja i pokretanja gledaočevih unutrašnjih sadržaja i poimanja stvarnosti. (načelo na kome je zasnovana i psihodrama).

Oslanjajući se na ideju Viljema Šekspira da je *čitav Svet pozornica – ogledalo prirode ljudske*, Boro Drašković u svojoj studiji režije već u samom naslovu *Ogledalo* (Drašković, 1985) ukazuje na temelje postojanja i delotvornosti drame na pozornici u kojoj je gledalac zajedno sa glumcima i rediteljem u poziciji da se prepozna i da sagleda svoje karakterne i iskustvene obrise. Isti autor opisuje glumca kao *čoveka raskršća* koji poput svakog stvorenja zapravo sačinjava mapu *lavirinta* raznolikih raskrsnica: "iz beskrajnog autologa izbijaju različite njegove ličnosti, u stalnom sporu" (sukobu) (Drašković, 1996:168). U radu na liku glumac ima zadatak da osvesti *sopstvenu riznicu uloga* koju poseduje kao ličnost stvarnog sveta i kao središnja tačka tog *lavirinta*. (iskustvo životnih uloga kao u psihodrami).

U svetlu ovakvih gledišta, koja su u korelaciji sa psihodramskim načelima, delovali su i drugi značajni stvaraoci u svojim pozorišnim metodologijama bivajući vođeni konceptom *istraživanja istine* na pozornici. U tom kontekstu Antoan Arto⁹⁵ na primer, u svojim scenskim istraživanjima definiše pozorište kao *dvojnika stvarnosti* (Arto,1992). U svojim istraživanjima on insistira na tome da scenska igra ne bi smela da ima *imitativni* karakter, da bude dekoracija u već predekorisanom prurušenom svetu, niti još jedna iluzija više, koja svojom konvencijom prikriva *istinu o nama*, o svetu. Polazeći od ovakvog gledišta Arto svoju metodologiju zasniva na načelu da je *pozorište dvojnike istinskog života*, zalažući se za ideju da se samo u pozorištu možemo *osloboditi* prepoznatljivih (konzerviranih) formi u kojima se odvija naš svakodnevni život. Osnovao je takozvani "Teatar surovosti" koji se bazirao na načelu da je surovost kao metod potrebna da bi se *razbila lažna slika realnosti*, verujući da je zadatak u *reprezentovanju realnosti čime se najefikasnije deluje na publiku*.

⁹⁵ Antoine Marie Joseph Artaud (1896 – 1948), francuski dramski pisac, pesnik, glumac, reditelj i teoretičar pozorišta

Ježi Grotovski⁹⁶ (Grotovski, 1976) sa svojim glumcima koncipira pozorište kao svojevrsnu *laboratoriju* za ljudsko *samoposmatranje – samoproučavanje*.

Zalažući se za stanovište u kome suština glumačko - rediteljske obuke leži u radu na *spoznaji sopstvene ličnosti* kroz bavljenje dramskom temom, likom i odnosima između likova, dr Hugo Klajn⁹⁷ (Klajn, 1979) kroz koncept procesa rada na predstavi opisanog kao put niza *pokušaja i pogrešaka*, ističe da glumac mora poći *od sebe* da bi, tražeći, nalazeći, odbacujući i usvajajući kroz probe, došao do kreacije u jedinstvu *glumac – lik*. Boro Drašković potvrđuje ovakve tvrdnje kroz definiciju **pozorišne probe** kao neobičnog vremena uloženog u neprestano saznavanje glumca o liku **kroz sebe i druge**, kao paralelno i o sebi i drugima kroz lik: “ *Glumac polazi istodobno i od sebe i od lika, izlazi iz sebe i iz lika, vraća se, “pliva”, istražuje oba područja u isti mah: i svoje “neizraženo JA”, “neistraženo JA” i svoju ukupnost, i ceo (ob)lik kako se samo njemu (i njegovom reditelju) objavljuje*” (Drašković 1996: 119), oslanjajući se na Stanislavskog koji govori o tome da čudotvorna glumačka transformacija ne postoji “nemoguće je postati drugi čovek” tj, da glumac ne može koristiti u svom angažmanu i izrazu nešto što u sebi već ne poseduje. (Stanislavski, 1996: 118-120) . Ovakvo stanovište autor potvrđuje u istraživanju glumačkih izraza poput *autologa* (monolog, solilokvij) koji obeležava kao proces glumčevog **otkrivanja i stvaranja samoga sebe** kroz analizu i sagledavanje **sukoba svih unutrašnjih ličnosti**, pa ponekad i sukoba sa gledaocem. Ovakve tvrdnje o kompleksnosti obuke i tehnike glumca ukazuju na postojanje funkcionalnog uzajamnog prožimanja psihodrame i scensko - dramskih umetnosti.

Dela određenih predstavnika savremenih pozorišnih reditelja poput Tomija Janežiča⁹⁸ i Borisa Liješevića⁹⁹ mogu da ilustruju primenljivost metodološkog okvira psihodrame u kreativnom procesu nastajanja scenskog izraza. Liješević naglašava ključne odrednice svog scenskog postupka kroz tretman glumaca kao **autentičnih ličnosti** koji diskursom sopstvenog referentnog okvira sagledavaju i preživljavaju prepoznate teme date u dramskom delu (pr. predstave “Povodom Galeba”, Pozorište Mladih Novi Sad, 2012.), odnosno u određenim radovima prepušta se čak i eksperimentu kreiranja idejnih rediteljskih rešenja isključivo obradom

⁹⁶ Ježi Grotovski (Rešov, Poljska 1933 – Toskana, Italija 1999), poljski reditelj, pedagog i teoretičar pozorišta

⁹⁷ Dr Hugo Klajn (Vukovar 1894 – Beograd 1981), srpski neuropsihijatar, reditelj, pedagog i teoretičar pozorišta

⁹⁸ Tomi Janežič, reditelj (1972., Gorica, Slovenija, Jugoslavija)

⁹⁹ Boris Liješević, reditelj (1976, Beograd)

autentičnih iskaza i iskustava (ispovesti) glumaca, stvarajući autentično i novo dramsko delo (pr. “Plodni dani”, Atelje 212, Beograd, 2012.)¹⁰⁰. Obrazlažući svoj metodološki postupak u kontekstu rada na predstavi “ Povodom Galeba” Liješević naglašava da “...*Treba osjetiti Momentum, koja je goruća tema? Šta je u vazduhu. Naći temu koja tumači vrijeme i svijet u kojem živimo. Mislim da je to najvažnije. A onda – naći priče koje govore o tome. Odnosno naći ljude koji su doživjeli nešto na tu temu. Potom treba pronaći gdje se krije drama u čovjeku? Ono što ga je dovelo u dilemu koju nije znao da rješi, oko koje je lupao glavu...Treba oslušivati materijal. Kuda vas vodi? Šta vam govori?...*”(Liješević 2012) U iznošenju determinanti kojima se vodio u procesu rada na predstavi “Plodni dani”, Liješević naglašava osećanje da su “... *važni problemi ljudi koji su tu, a koje ne primećujemo. Ljudi sa kojima se mimoilazimo po snežnim trotoarima. Naročito ih ne prepoznajemo kao ljude o kojima bismo mogli da gledamo pozorišne predstave, čiji bi problemi bili vredni “pozorišnih dasaka”...*” (Liješević 2012)¹⁰¹

Svoj rediteljski zahvat baziran na psihodramskom postupku u radu na predstavi “Galeb”, A. P. Čehova (Srpsko narodno pozorište, Novi Sad, 2012.)¹⁰² reditelj Tomi Janežić sažima u jasnim crtama i komponentama u opisu metodološkog postupka pod naslovom *Fokus na psihodramu*. U ovom opisu procesa rada na predstavi istaknuta je primena ključnih elemenata psihodramskog postupka: **vežbe zagrevanja, psihodramske tehnike** koje su uvrštene u vođenje proba, kao i praktične, akcione analize teksta, priče u funkciji stvaranja predstave. Janežić opisuje specifičnost sprovedene metodologije ističući delotvornost primene koncepata koji upućuju pojedinca – glumca na rad na **ličnim temama** povezanim sa procesom, istražujući život lika i odnose koji ga determinišu. Glumci su bili uvedeni u **akciono istraživanje različitih dinamika** grupnog i ličnog procesa s jedne strane i procesa i dinamike likova kao i njihovih odnosa u komadu. Glumci su, kroz analizu/ refleksiju procesa bili usmereni na osveščivanje i stvaranje veza između tri paralelno tretirana nivoa: **pojedinač – grupa – lik**. Kao scenski rezultat sprovedene metodologije nastao je kreativni tok preplitanja tema, grupe i pojedinaca kroz reflektovanje **ličnih unutrašnjih sadržaja na živote likova na sceni**.

¹⁰⁰ Pozorišna predstava “Plodni dani”, prema tekstu Borisa Liješevića i Jelene Kislovski Liješević, režija Boris Liješević, Atelje 212, Beograd, 2012.

¹⁰¹ Iz intervjua sa Borisom Liješevićem: Drama u virtuelnom svetu, Politika online

¹⁰² Portal Srpskog Narodnog pozorišta, Novi Sad, Drama „Galeb“, A.P. Čehova, režija Tomi Janežić

U poslednje vreme primena psihodramskih elemenata u scenskoj delatnosti evidentna je i u dramskim procesima, kako na primeru dramaturškog postupka tako i u kompletnoj scenskoj realizaciji, i u radovima kakvi su kod reditelja Olivera Frljića¹⁰³. Kompleksan i delotvoran metodološki postupak Frljićevog rada na predstavi *Mrzim istinu* (Teatar & TD, Zagreb, 2011.) odslikava proces stvaranja scenskog dela kroz psihodramsku paradigmu analize važnih ličnih psiholoških sadržaja iz autobiografije. Glumci na sceni preuzimaju tumačenje likova iz Frljićevog života analizirajući stanja i odnose u kojima se ti likovi nalaze i kroz koje su prošli.

Niz je drugih primera u savremenim pozorišnim trendovima koji ukazuju na implementaciju psihodrame i sociodrame u dramskom stvaralaštvu.

Poput pozorišnog pristupi realističnoj slici života u umetničkom činu zastupljeni su i u filmskim delima. Govoreći o svojim diskursima kojima stupaju u filmski proces mnogi značajni sineasti potvrđuju delotvornost efekta takvog - **realističnog** pristupa sadržini kojom se u filmovima bave, čime ukazuju, analitički gledano, na korišćenje elemenata **psihodramskog** odnosno **sociodramskog** polja. Tako na primer, Roberto Roselini¹⁰⁴ obrazlažući sopstvenu metodološku okosnicu govori da su “stvari onakve kakve su, zašto njima manipulirati” (Omon, 2006:77). Sličnu potvrdu dobijamo i od Rajnera Vernera Fasbindera koji u kontekstu zalaganja za realističan pristup rada na filmu akcentuje značaj dokumentarne **autentičnosti** u filmskom izrazu “ koja sama omogućuje stvaranje oznake jedne složene društvene činjenice (npr. “potpuno autentična stvarnost imigracije” za film *Svi drugi se zovu Ali* (*Angst essen Seele auf*, 1973)” (Omon, 2006:79). Vim Venders u odgovoru na pitanje zašto snima filmove kaže da “Filmska umetnost može da sačuva autentično postojanje stvari” (Omon:80)¹⁰⁵ što ukazuje na primesu sociodramske i psihodramske konceptualne podloge. Težnje ka oslobađanju filmskog postupka od potrebe za nadomeštanjem stvarnosti, estetičkog i umetničkog efekta proizvedenog radi njega samoga, nalazimo u stavovima filmskih stvaralaca i teoretičara sa početka i sredine dvadesetog veka koji pristupaju filmskom mediju kao sredstvu *otkrivanja* stvarnosti u cilju da se ona prikaže onakvom kakva jeste. Oni smatraju da snimanjem filma možemo neposredno “učiniti vidljivim jačinu društvenih problema” (Vertov u Omon, 2006. str. 73,78). Postavke ovih teza su u tesnoj

¹⁰³ Oliver Frljić (Travnik, 1976.), hrvatski pozorišni reditelj

¹⁰⁴ Roberto Roselini, Italijanski reditelj (1906 – 1977)

¹⁰⁵ Omon je koristio izvor: W. Wenders, La logique des images. *La Logique des images*, essais et entretiens, L'Arche, (1990:10)

vezi sa prirodom sociodramskog karaktera i u kontekstu istraživanja disertacije ovim primerima ćemo se specifičnije posvetiti u poglavlju analize dokudramske forme.

Na osnovu komparativnog razmatranja psihodrame s jedne strane i dramskog stvaralaštva sa druge očituje se jasna podudarnost u formi i elementima putem kojih se sprovode ovi procesi. Prema konstataciji iz uvodnog poglavlja o pojmu psihodrame u ovom radu, celokupni alat, strukturalna i formalna metodološka baza tog koncepta se oslanja na elemente dramsko - scenskog stvaralaštva: *scenski prostor* (ograničen i definisan kao pozornica), *akteri* koji igraju različite *uloge*, *dramska* struktura *radnje* (scenario koji se stvara u toku zagrevanja i odigravanja), odnos - *sukob* (kao u dramskim delima¹⁰⁶), *date okolnosti*, *scenografija*, *kostimi*, *pokret*, *govor*, *početna i završna tačka*, *upotreba svetla i zvuka* (kao i drugih efekata), *reditelj* (u određenim elementima u funkciji reditelja su ujedno direktor psihodrame i protagonista) - *glumci* (akteri) – *publika* (observeri – ostali članovi psihodramske grupe). Tehnike kojima se služi psihodrama imaju svoju prepoznatljivu paralelu sa pozorišnim procesom. Među uobičajenim su: tehnika *zagrevanja* (slična glumačkom treningu na probi ili pred predstavu), *postavljanje scene* (izbor scenografskih i kostimografskih elemenata kao i rekvizite), *predstavljanje uloga* (analiza teksta u pozorištu), *podela uloga*, rad na *monologu i dijalogu*, *analiza odnosa*, *sukoba*, *rediteljske intervencije* (indikacije u scenskom procesu u pozorištu, na filmu) i druge.

Suštinska razlika između dramskog i psihodramskog je u pristupu i svrsi (ciljevima) procesa. U odnosu na dramski proces čiji je cilj usmeren ka stvaranju umetničkog dela i koji delujući na publiku istražuje i pobuđuje istraživanje različitih polja, psihodrama ima za osnovni cilj terapijsko dejstvo.

Razlika se očituje u činjenici da u psihodramskom procesu, nasuprot scensko - dramskom, akteri (ovo se prevashodno odnosi na protagonistu) igraju sopstvene životne uloge u kojima egzistiraju i van pozornice. Ova definicija se, prema bazičnim ciljevima psihodrame, odnosi i na igranje *sporednih likova* koje tumače pomoćnici što se potvrđuje u završnom delu svake seanse – *deljenjem* (sharing) u kome akteri osveščuju i svedoče o ličnim iskustvima isprovociranih odigravanjem drugih uloga. Ovakav obrazac se manifestuje i u tehnici *zamena uloga* (role

¹⁰⁶ Stanislavski (1996) upućuje glumca – učenika da u procesu na sceni saopštava da traži sebe, svoja osećanja i radnju “u partneru”, što nedvosmisleno podseća na psihodramski princip.

reversal) u kojoj protagonista takođe sagledava svoju životnu ulogu i unutrašnje sadržaje iz ugla okolnosti koje ga okružuju kao i iz ugla drugih likova iz sopstvenog života.

Nasuprot činu dramskog dejstva, akteri psihodrame odigravaju scenu, za koju su prethodnim sporazumom utvrđene osnovne odrednice (likovi, okolnosti), isprovociranu akcijom protagoniste, sa neizvesnim kretanjem i ishodom radnje (princip *sada i ovde*).¹⁰⁷ Ovakav metodološki postupak identičan je postupku *improvizacije* koja se često koristi u procesu rada na određenoj pozorišnoj predstavi ili u pripremi scena u filmskom procesu, kao i u obuci glumca, pri čemu je osnovni cilj usvajanje datih okolnosti (ako je u pitanju rad na konkretnom dramskom delu odnosno scenariju) kao i spoznaja važnih osobina likova koje glumac treba da osvesti. Protagonisti je, za razliku od dramskog umetnika koji nakon predstave ostvaruje distancu u odnosu na lik i zbivanje, onemogućeno pravljenje distance u odnosu na dati sadržaj koji je odigran i usvojen proizvedenom scenom na način kako to čini glumac, već je upućen (uz asistenciju direktora i grupe) na proces integracije stečenog uvida u problem sa sopstvenim poimanjima i dotadašnjim unutrašnjim doživljajima i iskustvima u pravcu funkcionalnijeg produžetka igranja, na sceni razmatrane, životne uloge.

Komparirajući oblasti dramskog stvaralaštva i psihodramskog metoda nameće se zaključak o postojanju njihove neraskidive srodnosti, komplementarnosti i međusobnog nadopunjavanja. Sa jedne strane ovakva konstatacija potvrđuje tvrdnje koje govore o moći, delotvornosti fenomena dramskog u pogledu ljudske spoznaje i samospoznaje, katkad lekovitog (isceljujućeg) karaktera kako za individuu tako i za društvo uopšte (civilizacijski napredak) s jedne strane, a sa druge otvara mogućnost primene jednog naučnog koncepta (psihologija – psihoterapija) kao efikasne i temeljite paradigme u funkciji pristupa kreativnom procesu – umetničkom stvaranju.

Potvrde ovakvog zaključka proizilaze iz analize funkcija i efekata koji su evidentni u oba pristupa.

U psihodramskom postupku primena ključnih elemenata glume i njenih principa najizrazitija je u delovima koji su zasnovani na korišćenju koncepta *pomoćnog ega* (auxilliary ego). Prilikom izvođenja ovog dela procesa u psihodramskoj seansi, protagonista uz pomoć

¹⁰⁷ Ovde je važno napomenuti da, podudarno prirodi psihodramskog zahteva odigravanja scene „sada i ovde“ , u teorijskom i praksom potvrđenom stanovištu, najznačajniji predstavnici dramske umetnosti, u nameri da scenski doživljaj i dejstvo glumačke akcije budu istiniti i uverljivi, daju uputstvo glumcima da „preživljavaju“ ulogu u datom trenutku kao da se radnja odvija upravo „ovde i sada“ – prem Stanislavskom (1996)

direktora, kao što je opisano u delu teorijskog pregleda psihodramskog metoda, bira među članovima grupe koji, igrajući uloge važnih ličnosti iz njegovih životnih i imaginarnih situacija u kojima je ispoljio snažna osećanja, *oživljavaju* važne događaje i time aktiviraju protagonistu da se suoči sa njima u trenutku *sada i ovde*. Pri tome je verodostojnost i autentičnost glumačke akcije koju proizvode svi akteri na sceni (zajedno sa protagonistom) od presudnog značaja za ostvarivanje protagonistinog realnog uvida u svoje probleme i vladajuće stavove u njegovom referentnom okviru¹⁰⁸. Izbor pojedinaca – članova psihodramske grupe za određene konkretne uloge protagonista vrši na osnovu sopstvenog osećanja usmerenih u odnosu na osobine njihovih ličnosti koje su slične ili istovetne sa konkretnim likovima iz njegovog života, što jasno upućuje na podudarnost sa procesom izbora (*podele*) uloga u scensko - dramskom procesu koju najčešće vrši reditelj a ponekad i celokupni glumački ansambl.

Dejstvo glume u navedenom delu procesa proizvodi kod članova grupe, koji su igrali pomoćna ega (likove iz života protagoniste) na sceni, određene asocijacije ili poistovećenja sa igranim likovima, što može da pobudi razna polja u svesti samih aktera. Ovi efekti potvrđuju veoma delikatnu, kompleksnu i suptilnu delotvornost glumačkog procesa i zahteva sprovođenje određene vrste osveščivanja i razlučivanja sadržaja kod svakog aktera kako bi se doveli u realnost (završetak procesa psihodramske seanse – *sharing*). Ovo uputstvo istovremeno se u velikoj meri odnosi i na dramski proces u kome ono, budući da se radi o umetničkom delovanju, nije obaveza grupnog rada već se svodi na individualne procese. Izuzetak čine sistematični i savesni profesionalci (glumci i reditelji) koji poseduju takav stepen odgovornosti i u skladu sa kojim se adekvatno obučavaju.

Primer bliskosti psihodramskog i dramskog polja u pogledu *glume*, možemo pronaći i u drugim segmentima koji na to upućuju kao što je evidentno u komparaciji sprovođenja tehnike *zamene uloga* (role reversal) u kojoj se u psihodrami (budući da je protagonista upućen na ulazak u uloge drugih važnih ličnosti iz svog života ili iz važnih životnih situacija, kojima se privremeno oslobađa tereta sopstvenog identiteta i opterećujućih predstava o samome sebi i čime

¹⁰⁸ Referentni okvir – termin koji je poznat u psihološkoj literaturi kao „unutrašnja slika sveta“ kod individue. U transakcionoj analizi je zaseban koncept koji definiše sliku Ja – drugi – svet. (prim. aut.) “ Referentni okvir je sistem kodova i značenja kojima se subjekt svesno i nesvesno služi kako bi definisao i shvatio stimuluse koji dolaze iz sveta, od drugih ljudi i iz sebe samoga (prema Shifu i saradnicima 1975). U tom smislu referentni okvir odgovara jednoj unutrašnjoj mapi kojom se subjekt služi kako bi se orijentisao prema sebi tako i spoljašnjem svetu i životu” (Milivojević, 2000: 16)

obogaćuje sopstvene vidike novim osećanjima, saznanjima i kvalitativnim pomakom procene sebe, drugih i realnosti), otvara prostor spontanosti i kreativnosti ka iznalaženju boljih pravaca u ponašanju i delanju aktera. Sa druge strane, u dramskom procesu na istovetan način (preuzimajući u toku proba druge uloge sa kojima je lik koji je zadatak glumca u sukobu) glumac šire sagledava polje istraživanja, na koji upućen dramskim tekstom (ili scenarijem), kao i svoje lične stavove, otvarajući put ka kreativnijem i izrazitijem rešenju u formi scenskog izraza.

Poređenje funkcija *reditelja* u procesu dramskog stvaralaštva s jedne strane i *direktora psihodrame* sa druge, upućuje na određenu analogiju, uz suštinsku razliku što je direktor psihodrame profesionalni psihoterapeut čiji je konačni cilj svodjenje celokupne seanse na *terapijsko dejstvo*, dok je rediteljska orijentacija usmerena na umetničku delotvornost dela. Iako se u literaturi koja se bavi psihodramom pretežno opisuje uloga direktora psihodrame i načina na koji sprovodi seansu različitim metodom od rediteljskog u dramskom procesu, važno je napomenuti da kretanja novijih trendova u pristupu savremenom dramskom stvaralaštvu takve tvrdnje sve više dovodi u pitanje.

Komparativnom analizom možemo ustanoviti i jasnu analogiju u sagledavanju uloge *publike* u oba posmatrana polja. Ovaj, po važnosti za tretirane procese, ravnopravan činilac, svojom funkcijom objedinjuje celokupni metodološki postupak u oba slučaja.

U definisanju razlika između scenske umetnosti i psihodrame, *publika* se u scenskoj umetnosti opisuje kao grupa zainteresovanih, a na taj način u proces involviranih, pojedinaca koji su u poziciji da se u scenskoj dinamici mogu poistovetiti sa sopstvenom psihološkom dinamikom i iskustvom (sadržajem), smeštene na, umetničkim činom (pozorišna predstava, film...) za nju predviđeno mesto, učestvujući svojim prisustvom na celokupan doživljaj (reflektovanjem utiska na autentičnost scenskog sadržaja koji se pred njom odigrava).¹⁰⁹ Uloga publike u scenskoj umetnosti je, prema osnovnom načelu te delatnosti – *pasivna* budući da se njena akcija svodi na neverbalni izraz (emotivne reakcije, aplauz...)¹¹⁰. U delu o dejstvu pozorišta na publiku Boro

¹⁰⁹ Definiciju publike kao pasivnog sudionika treba shvatiti uslovno. Napomena aut.

¹¹⁰ Izuzetak predstavljaju scenski izrazi i dela u kojima se režira i uloga publike kao aktivnog aktera. Na primeru Living teatra (osnovano 1947 . godine u Njujorku) očituje se pristup pozorišnom dejstvu u kome je publika aktivan član, često uključen u samu scensku radnju. U svojoj pozorišnoj misiji koja je ispisana u poetskoj formi o ovome svedoče stihovi o svom pozorišnom dejstvu kao vrtlogu koji uvlači gledaoca u akciju...Po uzoru na Living teatar mnoga pozorišta nastavljaju sa tendencijom uvođenja publike u scensku radnju kao aktivnog aktera... Ježi grotovski je rekao da je “ bitno osvetliti gledaoca kako bi i on počeo da igra ulogu u predstavi “...

Drašković¹¹¹ (1996) upozorava da je pozorište *poprište prizora* tako uobičajenih da izazivaju fascinaciju gledaoca koji “uvučen u radnju” otkriva svoj lik u njoj. Međutim autor pojašnjava: ” Pozornica nije ogledalo, već uveličavajuće staklo, reći će pesnik. Lupa u kojoj se širi posmatračeva zenica.” (Drašković, 1996: 229).

Za razliku od scenske umetnosti u psihodrami je uloga *publike* aktivna, predstavlja više organizam nego pasivnu grupu posmatrača budući da bi svaki član seanse, prema psihodramskim pravilima, kao potencijalni akter, trebalo da bude spreman na ulazak u scensko dešavanje u adekvatnoj koncentraciji, oživljavajući neophodne elemente za dalji tok radnje koja je isprovocirana u toku procesa. "Ona u isto vreme predstavlja i pojačivač emocija i poriva, okolinu koja je spremna da prihvati bezrezervno sve strane ličnosti protagoniste, ali i realnost..." (Đokić 2010: 77).

U završnoj fazi psihodramske seanse publika se sjedinjuje sa akterima na sceni u zajedničkom deljenju utisaka i razmišljanja (sharing). U tom delu procesa se odvija terapijski postupak u kome je značajno otvaranje pobuđenih intimnih svetova svih članova seanse sa konačnim ciljem dubljeg uvida u sopstvene sadržaje i pronalaska puta ka funkcionalnim rešenjima u skladu sa psihodramski otvorenom problematikom.

Rezimirajući ovaj pregled sudejstva dramskog i psihodramskog možemo izvesti osnovne ključne podudarnosti i razlike ova dva metoda.

Na osnovu komparativnog razmatranja psihodrame s jedne strane i dramskog stvaralaštva sa druge očituje se jasna podudarnost u formi i elementima putem kojih se sprovode ovi procesi. Kao što je u uvodnom poglavlju o pojmu psihodrame u ovom radu konstatovano, celokupni alat, strukturalna i formalna metodološka baza tog koncepta se oslanja na elemente dramskog stvaralaštva: scenski prostor (ograničen i definisan kao pozornica), akteri koji igraju različite uloge, dramska struktura radnje (scenario koji se stvara u toku zagrevanja i odigravanja), sukob (kao u dramskim delima), okolnosti, scenografija, kostimi, pokret, govor, početna i završna tačka, upotreba svetla i zvuka (kao i drugih efekata), reditelj (u određenim elementima to su ujedno direktor psihodrame i protagonista) - glumci (akteri) – publika (observeri – ostali članovi psihodramske grupe). Glumačko - rediteljski metodološki postupak istraživanja dela, sadržaja, likova, odnosa...

¹¹¹ Boro Drašković (Srarajevo, 1935), pozorišni i filmski reditelj, scenarista, teatrolog i pedagog

Suštinska razlika između dramskog (u standardnom poimanju) i psihodramskog je u pristupu i svrsi (ciljevima) procesa. Dramski proces je usmeren ka stvaranju umetničkog dela koje delujući na publiku istražuje i pobuđuje istraživanje različitih polja, psihodrama ima za osnovni cilj terapijsko dejstvo.

Razlika se očituje u činjenici da u psihodramskom procesu, nasuprot dramskom, akteri (ovo se prevashodno odnosi na protagonistu) igraju sopstvene životne uloge u kojima egzistiraju i van pozornice. Ova definicija se, prema bazičnim ciljevima psihodrame, odnosi i na igranje *sporednih* likova koje tumače pomoćnici što se potvrđuje u završnom delu svake seanse – *deljenjem* (sharing) u kome akteri osvešćuju i svedoče o ličnim iskustvima isprovociranih odigravanjem "tuđih" uloga. Ovakav obrazac se manifestuje i u tehnici *zamena uloga* (role reversal) u kojoj protagonista takođe sagledava svoju životnu ulogu i unutrašnje sadržaje iz perspektive okolnosti koje ga okružuju kao i iz ugla drugih likova iz sopstvenog života.

Za razliku od čina dramskog dejstva, akteri psihodrame odigravaju scenu, za koju su terapijskim sporazumom utvrđene osnovne odrednice (likovi, okolnosti), isprovociranu akcijom protagoniste, sa *neizvesnim kretanjem i ishodom radnje* (princip *sada i ovde*).¹¹² Ipak, važno je reći da je ovakav metodološki postupak identičan postupku *improvizacije* koja se često koristi u procesu rada na određenoj pozorišnoj predstavi ili u pripremi scena u filmskom procesu, kao i u obuci glumca, pri čemu je osnovni cilj osvajanje datih okolnosti (ako je u pitanju rad na konkretnom dramskom delu odnosno scenariju) kao i spoznaja važnih osobina likova koje glumac treba da osvesti.

Protagonisti je, za razliku od dramskog glumca koji nakon predstave ostvaruje *distancu* u odnosu na lik i zbivanje, onemogućeno pravljenje distance u odnosu na dati sadržaj koji je odigran i usvojen proizvedenom scenom na način kako to čini glumac, već je upućen (uz asistenciju direktora i grupe) na proces integracije stečenog uvida u problem sa sopstvenim poimanjima i dotadašnjim unutrašnjim doživljajima i iskustvima u pravcu funkcionalnijeg produžetka igranja, na sceni razmatrane, životne uloge.

¹¹² Ovde je važno napomenuti da, podudarno prirodi psihodramskog zahteva odigravanja scene „sada i ovde“, u teorijskom i praksom potvrđenom stanovištu, najznačajniji predstavnici dramske umetnosti, u nameri da scenski doživljaj i dejstvo glumačke akcije budu istiniti i uverljivi, daju uputstvo glumcima da „preživljavaju“ ulogu u datom trenutku kao da se radnja odvija upravo „ovde i sada“.

Komparirajući oblasti dramskog stvaralaštva i psihodramskog metoda nameće se zaključak o postojanju njihove *neraskidive srodnosti*, odnosno komplementarnosti i međusobnog nadopunjavanja. Sa jedne strane ovakva konstatacija potvrđuje tvrdnje koje govore o moći, delotvornosti fenomena dramskog u pogledu ljudske spoznaje i samospoznaje, katkad lekovitog (isceljujućeg) karaktera kako za individuu tako i za društvo uopšte (civilizacijski napredak) s jedne strane, a sa druge otvara mogućnost primene jednog naučnog koncepta (psihologija – psihoterapija) kao efikasne i temeljite paradigme u funkciji pristupa kreativnom procesu - umetnosti. Potvrde ovakvog zaključka se dobijaju analizom funkcija i efekata koji su evidentni u oba pristupa.

U psihodramskom postupku primena krucijalnih elemenata glume i njenih principa najizrazitija je u delovima koji su zasnovani na korišćenju koncepta *pomoćnog ega* (auxiliary ego). Prilikom izvođenja ovog dela procesa u psihodramskoj seansi, protagonist uz pomoć direktora bira među članovima grupe koji, glumeći važne ličnosti iz njegovih životnih i imaginarnih situacija u kojima je ispoljio snažna osećanja, *oživljavaju* važne događaje i time aktiviraju protagonistu da se suoči sa njima principom *sada i ovde*. Pri tome je verodostojnost i autentičnost glumačke akcije koju proizvode svi akteri na sceni (zajedno sa protagonistom) od presudnog značaja za ostvarivanje protagonistinog realnog uvida u probleme i vladajuće stavove u njegovom referentnom okviru. Izbor pojedinaca – članova psihodramske grupe za određene konkretne uloge protagonista vrši na osnovu sopstvenog osećanja usmerenih u odnosu na osobine tih osoba koje su slične ili istovetne sa konkretnim likovima iz njegovog života, što jasno upućuje na podudarnost sa procesom izbora (*podele*) uloga u dramskom procesu koju najčešće vrši reditelj a ponekad i celokupni glumački ansambl.

Dejstvo glume u navedenom delu procesa proizvodi kod članova grupe, koji su igrali pomoćna ega (likove iz života protagoniste) na sceni, određene asocijacije ili poistovećenja sa igranim likovima, što može da pobudi razna polja u svesti samih aktera. Ovi efekti potvrđuju veoma delikatnu, kompleksnu i suptilnu delotvornost glumačkog procesa i zahteva sprovođenje određene vrste osveščivanja i razlučivanja sadržaja kod svakog aktera kako bi se doveli u realnost (završetak procesa psihodramske seanse – *sharing*). Ovo uputstvo istovremeno se u velikoj meri odnosi i na dramski proces u kome ono, budući da se radi o umetničkom delovanju, nije obaveza grupnog rada već se svodi na individualne procese. Izuzetak čine sistematični i savesni pojedinci

(glumci i reditelji) koji poseduju takav stepen odgovornosti i u skladu sa kojim se adekvatno obučavaju.

Primer bliskosti psihodramskog i dramskog polja u pogledu glume, možemo pronaći recimo i u drugim segmentima koji na to upućuju kao što je evidentno u komparaciji sprovođenja tehnike *zamene uloga* (role reversal) u kojoj se u psihodrami (budući da je protagonista upućen na preuzimanje uloge drugih važnih ličnosti iz svog života ili iz važnih životnih situacija, kojima se privremeno oslobađa tereta sopstvenog identiteta i opterećujućih predstava o samome sebi i čime **obogaćuje sopstvene vidike** novim osećanjima, saznanjima i kvalitativnim pomakom procene sebe, drugih i realnosti) otvara prostor **spontanosti i kreativnosti** ka iznalaženju boljih pravaca u ponašanju i delanju aktera, dok sa druge strane, u dramskom procesu na identičan način (glumac preuzima u toku proba druge uloge sa kojima je njegov lik u sukobu) glumac šire sagledava polje istraživanja na koji ga upućuje dramski tekst kao i svoje lične stavove otvarajući put ka kreativnijem i izrazitijem rešenju scenskog izraza.

Poređenje funkcija **reditelja** u procesu dramskog stvaralaštva s jedne strane i **direktora** psihodrame sa druge, potvrđuje određenu analogiju, dok je suštinska razlika u tome što je direktor psihodrame profesionalni psihoterapeut i konačni cilj svodi na terapijsko dejstvo celokupne seanse odnosno niza seansi, a reditelj na konačnu celinu umetničkog dela. Iako se u psihodramskoj literaturi pretežno opisuje uloga direktora psihodrame i načina na koji sprovodi seansu kao različit metod od reditelja u dramskom procesu, važno je napomenuti da kretanje pristupa savremenom dramskom stvaralaštvu takve tvrdnje sve više dovodi u pitanje.

Komparativnom analizom možemo ustanoviti i nepobitnu analogiju u sagledavanju uloge publike u oba posmatrana polja. Ovaj, po važnosti za tretirane procese ravnopravan činilac, svojom funkcijom uokviruje celokupni metodološki postupak u oba slučaja.

U poređenju scenske umetnosti i psihodrame iz aspekta uloge **publike**, važno je naglasiti da se **publika** u scenskoj umetnosti opisuje kao grupa zainteresovanih pojedinaca koji su u poziciji da u scenskoj dinamici prepoznaju određena poistovećenja sa sopstvenom unutrašnjom dinamikom i iskustvom, smeštene na, organizacijom prostora (pozorišna predstava, film...) za nju previđeno mesto, utičući svojim prisustvom na celokupan doživljaj (reflektovanjem utiska na autentičnost scenskog sadržaja koji se pred njom odigrava), i ta je uloga, prema osnovnom načelu

scenske delatnosti *pasivna*, jer se njena akcija svodi na neverbalni izraz (emotivne reakcije, aplauz...).¹¹³

Sa druge strane u psihodrami je uloga publike *aktivna*, predstavlja više organizam nego pasivnu grupu posmatrača budući da bi svaki član seanse, prema psihodramskim pravilima, kao potencijalni akter, trebalo da bude spreman na ulazak u scensko dešavanje u adekvatnoj koncentraciji oživljavajući neophodne elemente za dalji tok radnje koja je isprovocirana u toku procesa. "Ona u isto vreme predstavlja i pojačivač emocija i poriva, okolinu koja je spremna da prihvati bezrezervno sve strane ličnosti protagoniste, ali i realnost..." (Đokić,2010:77)

U završnoj fazi psihodramske seanse publika se sjedinjuje sa akterima na sceni u zajedničkom deljenju utisaka i razmišljanja, opisanog pod terminom *sharing*. U tom delu procesa, kao što smo videli iz opisa faza realizacije psihodramske seanse, se odvija terapijski postupak u kome je bitno otvaranje pobuđenih intimnih svetova svih članova seanse sa konačnim ciljem dubljeg uvida u sopstvene sadržaje učesnika i pronalaska puta ka funkcionalnim rešenjima u skladu sa psihodramski otvorenom problematikom.

2.6. Korelacijski faktori istraživanja u disertaciji 1

U kontekstu istraživačkog postupka u disertaciji, prema uvodnim hipotetičkim stavovima, opisane osnove psihodrame i sociodrame iz ovog poglavlja primeniće se u funkciji *korelacijskih parametara* u komparaciji sa metodološkim karakteristikama filmskog autora Želimira Žilnika u završnom - sintetičkom poglavlju. U te parametre svrstavamo:

- 1. Osnovna načelapsihodrame kao i ključni elementi specifičnog pristupa radu sa akterima**
- 2. Filozofske osnove psihodrame sa njenim ključnim konceptima: spontanost, kreativnos i "s" faktor**
- 3. Istorijski koreni koji se baziraju na elementima koncepta psihodramske teorije uloga**
- 4. Odabrane psihodramske tehnike čije elemente možemo identifikovati u metodološkom postupku analiziranog autora (Žilnika)**

¹¹³ Izuzetak predstavljaju scenski izrazi i dela u kojima se režira i uloga publike kao aktivnog aktera.

5. Struktura i elementi procesa psihodrame i sociodrame

6. Sociometrijske i sociodramske karakteristike

3. Dokudrama

Analizom osnovnih elemenata metodologije rada na psihodramskom i sociodramskom procesu s jedne strane, kao i osobina koje karakterišu neki filmski žanr odnosno koncepciju određenog postupka u filmskoj metodologiji, nameće se zaključak o onalogiji psihodrame i sociodrame sa *dokudramom* kao specifičnim filmskim jezikom. Filmski (pod) žanr koji u sebi sadrži elemente sociodramskog metoda u teoriji kinematografije označen je kao *dokufikcija* (docufiction) odnosno *dokudrama*¹¹⁴

Dokudrama je prema svojim metodološkim karakteristikama veoma složen filmski format i nije ga lako definisati. U skladu sa potrebama istraživanja u ovom radu korišćen je izbor opisa ove filmske metode iz do sada najznačajnijih objavljenih sistematizacija i tipologizacija koji se njome bave.

Da bismo preciznije odredili poziciju dokudrame u ovoj opštoj klasifikaciji filmskih rodova, a time i došli do specifičnije definicije, neophodno je preispitati njen odnos prema svakom od pomenutih rodova čija polja svojim karakteristikama ona zauzima.

Temeljitu i relevantnu studiju koja se bavi karakteristikama dokumentarnog filmskog roda, razmatrajući između ostalog i granice i razlike između filmskih žanrova, a pre svega za ovaj rad bitne - između igranog (fikcionalnog) i dokumentarnog filmskog žanra, možemo pronaći u knjizi *Representing reality* (1991) autora Bil Nikolsa (Bill Nichols).

Sagledavajući najpre opštu tipologizaciju filmskih rodova: igrani, dokumentarni i eksperimentalni, prema uvreženom mišljenju i analizama, dokudrama se generalno svrstava u *granično* područje između *dokumentarnog i igranog*. Prema Nikolsu, posmatrano na nivou *forme*, struktura fikcionalnog filma bazira se na razvoju priče (naracija) dok se dokumentarni film bavi reprezentovanjem određenog argumenta (retorika):

fikcionalni film → priča → imaginarni svet

¹¹⁴ Iako neki teoretičari razvrstavaju ova dva pojma, u ovom radu ćemo koristiti oba jer je njihovo suštinsko značenje podudarno u kontekstu relacija koju ovaj rad tretira. Srodni pojmu dokudrame sa engleskog govornog područja su: *dramadoc*, *docufiction*, *infotainment*, *edutainment* i sl.

Kada se ova diferenciranost posmatra iz diskursa odnosa prema stvarnosti, fikcionalni film konstruiše imaginarni svet i referira se prema stvarnom svetu *metaforički - indirektno* za razliku od dokumentarnog filma čija je referenca prema stvarnom svetu - realnosti, direktna:

dokumentarni film → argument → stvarni svet

Sa ciljem potpunije žanrovske diferencijacije, odnosno specifičnijeg definisanja dokudrame, Nikols uvodi još jedan kriterijumski okvir kojim ukazuje na način tretiranja filmske priče. S jedne strane autor naznačava filmski postupak *promatračkog* karaktera, svojstvenog pre svega dokumentarnom žanru, dok drugu vrstu pristupa po toj podeli čini *refleksivni* postupak svojstven igranoj - fikcijskoj strukturi. Okosnica dokumentarnih filmova, u kojima dominira promatrački modus, strukturana je oko narativne linije i za njihov metodološki postupak je karakteristično da svoj predmetni argument izlažu indirektno odnosno *implicitno*. Ovu karakteristiku imaju i igrani - fikcionalni filmovi čija se dramturgija zasniva na retoričkoj poetici sa osnovnom razlikom što je u igranoj strukturi sve režirano odnosno *konstruisano* (od strane reditelja i scenariste) dok je u dokumentarnom filmu suština u *promatranju* neregiziranog dešavanja među akterima. Iz navedenog se izvodi zaključak da *promatrački* film pripada dokumentarnom rodu zahvaljujući *indeksičnosti* odnosno činjenici da zbivanja koja kamera beleži nisu pre snimanja određena scenarijem i odvijala bi se nezavisno od prisustva filmske ekipe.

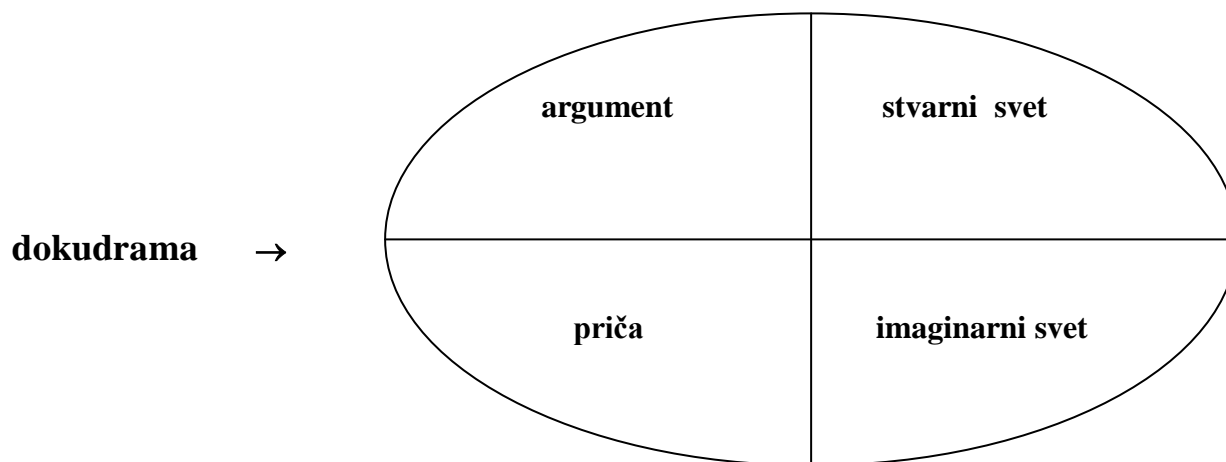
Prema ovom kriterijumu igrani film se, iako najčešće koristi implicitno izlaganje argumenta, razlikuje od dokumentarnog u tome što njegova priča korespondira isključivo sa imaginarnim svetom konstruisanim u filmu i samo se u metaforičkom smislu referira na stvarnost izvan filma.

U skladu sa opisanim kriterijumskim odrednicama prema Nikolsovoj tipologizaciji žanrova moguće je ucrtati *definiciju dokudrame čije karakteristike predstavljaju korelativni varijabilni aspekt istraživanja u ovom radu.*

Razlaganjem same kovanice u nazivu dokudramskog filmskog žanra razaznajemo dve osnovne komponente koje karakterišu taj metodološki postupak na filmu i koje ga srstavaju između dva filmska polja. Prva komponenta je dakle dokumentarnost - filmski zapis stvarnosti dok drugu komponentu nalazimo u intervenciji filmskog autora koji toj dokumentarnosti pridodaje svoju rediteljsku intervenciju u vidu (re)konstrisanog dramskog dešavanja. Otuda su

osobine metodološkog postupka koji determinišu dokudramu kao zasebnu filmsku vrstu, vezane za same korene filmskog medija. Najstariji filmski zapisi svedoče o potrebi izumitelja kamere, odnosno pokretne slike, da zabeleže istinite trenutke iz ljudskog života onako kako ih i ljudsko oko vidi. Ovakav izdvojeni postupak nedvosmisleno možemo nazvati dokumentarnim (žanrom) čija je suštinska karakteristika posmatranje (reprezentacija) onoga što se snima kamerom. Sa druge strane, postoji modus koji dokudramu razlikuje od dokumentarnog filma, čija je osnovna osobina *refleksija* onoga što kamera beleži, a sadržana je u *performativnom* postupku. Ovaj postupak se sadrži u rediteljskoj interpretaciji - *konstrukciji* reprezentovanog.¹¹⁵

Dokudrama se dakle, prema navedenim karakteristikama, u definicijama opisuje kao filmska forma koja zauzima prostor između dokumentarnog i fikcijskog:



Šema 6.

Područje dokudramskog delovanja

U stručnim analitičkim radovima koji se bave dokudramom kao osnovna specifičnost tog podžanra izdvaja se ambivalentnost koja se sastoji od indeksičnosti - verodostojnosti dokumentarističkog pristupa sa jedne, i reprezentacijske slobode fikcijskog - igranog filma sa druge strane. Ova dvopolnost u pristupu omogućava fleksibilnost izraza koji poseduje refleksivni potencijal *destabilizovanja* granice između *stvarnosti i fikcije* (Iveković - Martinis, 2013:57).

¹¹⁵ Klasifikaciju dokumentarnog filmskog žanra na "promatrački" (observational) i refleksivni (performativni) napravio je (Bil Nikols 1991, str. 38-44, 56-67)

S jedne strane imamo autore koji svojim metodološkim postupkom težište stavljaju na realizam, redukujući u što većoj meri udaljenost reprezentacije i reprezentovanog, što ih u bitnom odvaja od autora koji koriste suprotan metod isticanjem same reprezentacije i njene konstruisanosti (ističu udaljenost prikaza i prikazanog). U opisanom polju filmskog dejstvovanja postoje autori koji demantuju isključivost ovih principa te kroz svoje autentične i izrazite filmske jezike vešto balansiraju u toj dihotomiji realizma i njegove konstrukcije. Analizom metodoloških postupaka u ovom polju ustanovljeno je da je u nekim radovima veoma teško razlučiti granicu između dokumentarnog i dokudramskog. Često se radi o kombinaciji realnih - stvarnih događaja i režiranih odnosno glumljenih (rekonstruisanih) akcija. Karakteristično za dokudramsku metodologiju (kod autora kakav je Želimir Žilnik, čiji su filmovi predmet ovog rada) se primera radi, sprovodi postupak iniciranja realnog zbivanja među akterima (autentičnim ličnostima - naturščicima) na filmu putem režirane određene osnovne situacije. Ovakvom metodom se eksplicitno ukrštaju dimenzije (doku)dramskog i dokumentarnog.

Budući da su zapisi dramske radnje motivisani i inicirani stvarnim događajima, osobina koja određuje dokudramu je da je za njene efekte po definiciji bitna u osnovi direktna i konkretna referenca na realni - stvarni svet, za razliku od isključivo fikcijskih filmova koji takvu referencu na stvarnost imaju samo u indirektnom značenju. Ova dimenzija dokudramu pozicionira u polje dokumentarnog, međutim, okolnosti koje određuju neki stvarni prizor na kome se gradi dokudramska akcija, moraju da budu verodostojne, iz čega sledi zaključak da se, nasuprot dokumentarnom filmu, u kome se gledišta argumentuju predstavljanjem dokaza, dokudrama vodi principom analogije *igranog sa realnim*. Prelazeći na taj način i u polje igranog žanra posebnost dokudrame u odnosu na potpuno fikcijski, određuje definicija po kojoj *dokudrama predstavlja dramsku rekonstrukciju stvarnih dešavanja ili stvarnih istorijskih događaja, svakodnevnihog života određene osobe ili grupe (grupacije) ljudi*. Važna je razlika u tome što se fiktionalna igrana filmska priča u suštini referira na opšte ljudsko iskustvo, dokudramska priča tu referencu ima prema konkretnim, jedinstvenim, prostorno i vremenski jasno situiranim događajima, stvarnim individuama i grupama smeštenim u jasnim prostornim i vremenskim koordinatama.

Konkretnost, odnosno tačnost rekonstrukcije kao presudne dokudramske osobine ima mogućnost pouzdane proverljivosti što govori o jednoj od značajnih komponenti dokudrame a to je *informativnost*, data kroz rekonstruisanu dramsku radnju.

Iz svega navedenog, u cilju jasne primene i proučavanja žanrovskih karakteristika dokudrame možemo koristiti kompleksnu definiciju:

"Dokudrama je igrano-dokumentarna filmska i televizijska forma, koja sa svojim izvanfilmskim referentom ima odnos manje izravan (direktan) nego sa dokumentarni film (metaforički, a ne indeksičan, jer se služi postupkom dramske rekonstrukcije), ali čvršći i više obavezujuć nego igrani." (Iveković - Martinis, 2013:64)

Sudeći prema dosadašnjim definicijama poput ove, u studijama koji se bave dokudramom prevladava stav da se taj filmski pravac nalazi u *problematičnom* graničnom žanrovskom području. Ta pozicija se opisuje kao neprestano balansiranje autorske poetike između transparentnosti posmatračkog realizma i reflektivnog - konstruisanog sadržaja, kao i nestabilne tačke koja zapravo predstavlja ekstrem unutar dokumentarnog filmskog žanra. Iz opisa specifičnih karakteristika dokudramske metodologije možemo zaključiti da se ovo problematizovanje njene delotvornosti i autentičnosti zasniva na delikatnosti postupka, jer je taj metod uskraćen nemogućnošću potpunog povlačenja u transparentnost posmatračkog realizma čime bi prešao isključivo u polje dokumentarnog sa jedne strane, dok se sa druge strane ne može prepustiti potpunoj reflektivnosti čime bi uplovio nepovratno u sferu igranog filma.

U kritičkoj studiji karakteristika dokudramskog žanra pod naslovom *Refleksivnost dokudrame na primjeru dugometražnog opusa Želimira Žilnika*, autorka Anja Iveković - Martinis, razmatrajući reflektivni efekat dokudrame na primeru Žilnikove metodologije, ističe specifičan status koji u teoriji koinematografije zauzima ova filmska kategorija. Prema njenim razmatranjima taj status, budući da je određen postupkom ukrštanja dokumentarnog i igranog, odnosno "nečega što se percipira kao prikaz stvarnog svijeta koji fizički nastanjuju i sami gledatelji, i s druge strane maštovite konstrukcije imaginarnog svijeta, koji tek po više ili manje elemenata nalikuje na stvarni" (Iveković - Martinis, 2013:64), ulazi u problematično područje u kome može biti shvaćen u kontekstu političkog ili na primer etničkog karaktera, ali u isti mah ove metodološke karakteristike otvaraju prostor slobode koja ovom žanrovskom okviru daje prednost nad drugima. Ovakav status, prema autorkinim rečima, otvara mogućnost melodramske i senzacionalističke obrade stvarnih, za učesnike često traumatičnih događaja, čime naglašava

osobinu dokudrame kojom ovakvo dejstvo potiskuje konstruiranost reprezentacije u drugi plan na račun izoštravanja istine - stvarnosti. Ovakav kritički osvrt na problematiku dokudrame ima za cilj da istakne delotvornost dijametralno suprotnog pristupa tom podžanru kojim se otkriva metodološka dragocenost u vidu reflektivnog, kritičkog potencijala njene reprezentacijske ambivalencije. Takvim tretmanom dokudramskog potencijala dokumentarni i igrani aspekti filma se međusobno podržavaju i osvetljavaju upravo kroz *konstruiranost i imaginarnost dokumentarističke reprezentacije*. Na takav način dokudrama otvara mogućnost percipiranja igranog sadržaja kao svojevrsnog dokumenta stvarnosti (*izvanfilmskog sveta*).

Imajući u vidu da u kritici dokudramskog metoda dominira mišljenje da se opisani *subverzivni* - reflektivni potencijal za flexibilizovanje granice između *stvarnosti i fikcije* veoma retko i u maloj meri primenjivao u kinematografiji, za razvoj filmske metodologije važno je istaći da postoje određeni autori koji su kroz svoje radove ipak doslednije prepoznavali i radikalnije koristili upravo taj potencijal. Ovi autori su karakteristični upravo po tome što su u datim okvirima koje pruža dokudrama, iako naizgled ograničavajućim, pronašli inspiraciju i plodotvorni izazov za stvaranje umetničkih filmskih dela osobenog kvaliteta.

Postupkom uvođenja nadomaštanog (iskonstruisanog) dramskog sadržaja u proces dokumentovanja određene slike stvarnosti, autori dokudramskog žanrovskog opredeljenja se trude da kroz dramsku akciju akcentuju određenu radnju koja je identifikovana kao dominantna u dokumentarnom materijalu. Ovakvim pristupom vođenju glumačke igre, često realne – autentične ličnosti iz određenog socijalnog miljea bivaju od strane reditelja upućene na odigravanje konkretne scenske radnje koja je inicirana sadržajem. Pored neprofesionalnih glumaca - autentičnih ličnosti, u postupcima ove vrste ponekad se angažuju i profesionalni glumci. Koreni dokudramskog žanra datiraju od samih početaka filmskog medija.

U pregledu istorijata dokudramskog žanra, kao i selektovanju značajnijih ostvarenja u tom domenu, potrebno je imati u vidu kritička zapažanja kojima je ukazano na određenu vrstu manipulativnih tendencija svojstvenih onim produkcijama koje za osnovni cilj imaju isključivo masovnost gledalačkog konzumerstva odnosno zadobijanje konkurentске prednosti unutar svog medijskog prostora. Najčešći primer takvih produkcija prepoznajemo u masmedijima kakav je televizija, gde autori, koristeći kao podlogu za film pomenutu referencijalnu labilnost dokudramske forme, oslanjajući se na kontroverzne društvene teme i traumatične životne priče, modifikuju realnost kroz melodramsku obradu, u meri koja narušava verodostojnost činjenica,

objektivnost reprezentacije, sa problematičnim etičkim konsekvencama. Stručna literatura o dokudrami, razmatrajući ova kontroverzna pitanja manipulacije istinom, odražava stanovište koje ističe značaj istinskih predstavnika dokudramske sfere koji su na snažan i dosledan umetnički način u svojim ostvarenjima uspeali da iskoriste autorefleksivni potencijal "nestabilne" forme kakva je dokudramska. (Rosenthal,1999, u Iveković - Martinis, 2013:59)

U studiji koja se bavi razgraničenjima žanrovskih odrednica dokudrame pod naslovom *Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking* autor Belton sa američkog državnog univerziteta u Nju Dersiju (J.Belton, Rutgers, State University of New Jersey, New Brunswick), pozivajući se na mišljenja Roudsa (Rhodes, Queen's University, Belfast) i Springera (Springer, University of Central Oklahoma) svrstava dokudramu u postmodernu kulturu kvalifikujući je kao formu koja briše granice između žanrova¹¹⁶. Kako autor objašnjava, *spinalni* postupak koji se koristi raznovrsnim retoričkim modusima parodije i samoironije, rezultira stvaranjem nove - specifične filmske metode koju označava terminom *mokumentarni žanr* (mockumentary). Navodeći primere ostvarenja kakva su *The Blair Witch Project* (1999) i *Forgotten Silver* (1995), Belton (2006) potvrđuje osnovne odrednice koje čine dokudramski žanr opisujući ih kao kombinaciju dokumentarnog sadržaja i fiksijske forme i ujedno čitaocu upućuje na korene samog žanra koji su vezani za samo rođenje kinematografije.

Uvidom u do sada objavljene značajnije studije sa temom istorijata, sistematizacije i analize dokudramskog filmskog podžanra, u kontekstu predmeta istraživanja ovog rada, možemo selektovati najznačajnije autore tog područja, od kojih će, sa ciljem reprezentativnog uzorka, u delu rada koji se bavi analizom sociodramskih elemenata radova ove filmske kategorije, biti analizirano nekoliko radova Želimira Žilnika.

Kao prvo ostvarenje dokudramskog karaktera prema Beltonu, pominje se film *Život jednog američkog vatrogasca* (*Life of an American Fireman*) iz 1903. godine.

¹¹⁶ Iako Belton koristi termin *blur*, kojim se u engleskom jeziku označava *zamagljenost*, u kontekstu opisa definicije autor ovog rada je mišljenja da je upotrebljiviji termin na srpskom - brisati (razlike među žanrovima). (prim.aut.)



Slika 6.

Život jednog američkog vatrogasca (Life of an American Fireman) iz 1903. godine

Jedan od tipičnih predstavnika dokudrame, koji se u istorijskim zapisima smatra najznačajnijim začetnikom ovog žanra, je američki filmski autor Robert Flaerti (Robert Joseph Flaherty)¹¹⁷ čiji metodološki postupak karakteriše dosledno sprovođenje autentičnosti životnih okolnosti u tretiranju aktera (naturščika¹¹⁸) u njihovim životnim ambijentima putem kombinovanja dokumentarnih sadržaja sa kontrolisanom dramskom akcijom ispred kamere. Među najreprezentativnijim primerima koji odlikavaju Flaertijevu specifičnu filmsku metodologiju izdvaja se njegov nemi film iz 1922. godine pod nazivom *Nanuk sa Severa (Nanook of the North)*, zabeležen u istoriji kinematografije kao prvi *dugometražni dokumentarac*. U ondašnjoj kritičkoj javnosti ovaj film je izazvao polemike oko neuobičajenog korišćenja igrane strukture u kontekstu dokumentarnog žanra. Ova filmska priča prati život Inuita autohtonog naroda koji naseljavaju Arktičku oblast, stavljajući autentične predstavnike u autentične situacije uz uvođenje diktiranih (konstruisanih) dramskih situacija.

¹¹⁷ Robert Flaerti (Robert Joseph Flaherty, 1884 – 1951) Američki filmski reditelj

¹¹⁸ Ljudi iz autentičnih ambijenata koji nisu glumci po profesiji.



Slika 7.

Film Nanuk sa Severa (Nanook of the North) iz 1922. godine. autora Roberta Flaertija

Pored navedenog filma, u opusu autora Roberta Flaertija, koji je tokom celog stvaralačkog rada ostao dosledan dokudramskom jeziku, ističu se i njegovi drugi filmovi kao što je *Moana* (*Moana*, 1926), zatim slede filmovi: *Čovek sa Arana* (*Man of Aran*, 1934), *Priča o Luisiani* (*Louisiana Story*, 1948) i drugi. Ovi su filmovi u istoriji kinematografije označeni kao *nova era dokumentarizma* koju, kako Belton navodi, odlikuje fascinacija okultnim pojavama i potragom za novim pitanjima koja kritikuju vladajuće znanje.

U nasleđu i evoluciji dokudramskog žanra važnu ulogu je imao sovjetski je režiser dokumentarnih filmova i filmski teoretičar Dziga Vertov¹¹⁹ koji je istraživao pristup filmskom mediju kao sredstvu *otkrivanja stvarnosti*, sa ciljem prikazivanja te stvarnosti onakvom kakva jeste, verujući da snimanjem filma možemo neposredno “učiniti vidljivim jačinu društvenih problema” (Omon, 2006. str. 73,78). Vertov je kroz svoju stvaralačku praksu ustanovio teoriju o *kino-oku* (kamera je verni svedok stvarnosti, precizniji i savršeniji od ljudskog oka) i o *kino-istini* (režiser u svojstvu *inženjera filma* novom organizacijom montaže od autentičnog dokumentarističkog materijala gradi *istinu višeg stepena*, zapravo svojevrsnu *idejnu istinu*).

Preuzimajući ovaj pojam, sa određenim ali sa izmenjenim značenjem, revolucionarni efekat dokufikcije odnosno dokudrame kao forme, potvrđuju i filmski stvaraoci šezdesetih godina

¹¹⁹Dziga Vertov, Alias Denis Arkadijevič Kaufman, (1896-1954), sovjetski režiser dokumentarnih filmova i filmski teoretičar

dvadesetog veka predvođeni Žanom Rušom (Jean Rouch)¹²⁰ osnivačem pokreta *Film istine* (*Cinéma Vérité*)¹²¹, specifičnog filmskog postupka koji, bazirajući se na dokumentarnom filmu, kombinuje elemente improvizacije sa dokumentarnim vođen ciljem, kako je sam autor naglašavao, otkrivanja istine. *Sinema verite* je označen kao francuski filmski pravac šezdesetih godina koji prikazuje ljude u svakodnevnim situacijama, odnosno u autentičnim dijalozima i u realističnosti akcije. Specifičnost ove metodologije čini snimanje zvuka i tona uz karakteristično korišćenje *kamere iz ruke*. Drugu polovinu dvadesetog veka je obeležila ekspanzija dokudramske filmske metodologije, a sve je prisutnija i kod modernih filmskih autora širom sveta.

Na prostorima bivše Jugoslavije, za razliku od država zapadnog sveta (ponajviše Sjedinjenih Američkih Država i Velike Britanije) usled specifičnih istorijskih, političkih, ekonomskih i kulturoloških specifičnosti, dokudrama nije imala značajnije mesto u masovnim medijima. Prvi radovi dokudramskog karaktera pojavili su se sredinom šezdesetih godina prošlog veka. Jedan od najznačajnijih predstavnika ovog pravca na našim prostorima je reditelj Želimir Žilnik čijoj filmskoj metodologiji je posvećeno posebno poglavlje ovog rada u funkciji predmeta istraživanja.

3.1. *Analitički obrazac dokudramskog žanra*

Iz opisa metodoloških karakteristika žanra dokudrame načelno možemo zaključiti da postoje određene protivurečnosti koje taj pristup filmskom izrazu čine nedovoljno definisanim i, u određenim segmentima problematičnim.

Kritičke dileme na kojima se zasniva ova promatizacija (prema Korneru, 1999) mogla bi se sistematizovati kroz pitanja koja otvaraju problem manipulacije istinom, objektivnosti same forme, pouzdanosti odnosno tačnosti i sl. Ova pitanja proističu upravo iz opisane granične pozicije dokudramskog žanra između polja dokumentarnog i igranog žanra. Budući da je osnovna odlika dokudramske filmske forme njena reprezentacijska dvojnost, s jedne strane težnja

¹²⁰ Jean Rouch (1917. Pariz – 2004. Niger), francuski filmski reditelj i antropolog

¹²¹ Cinema Verite (franc.)

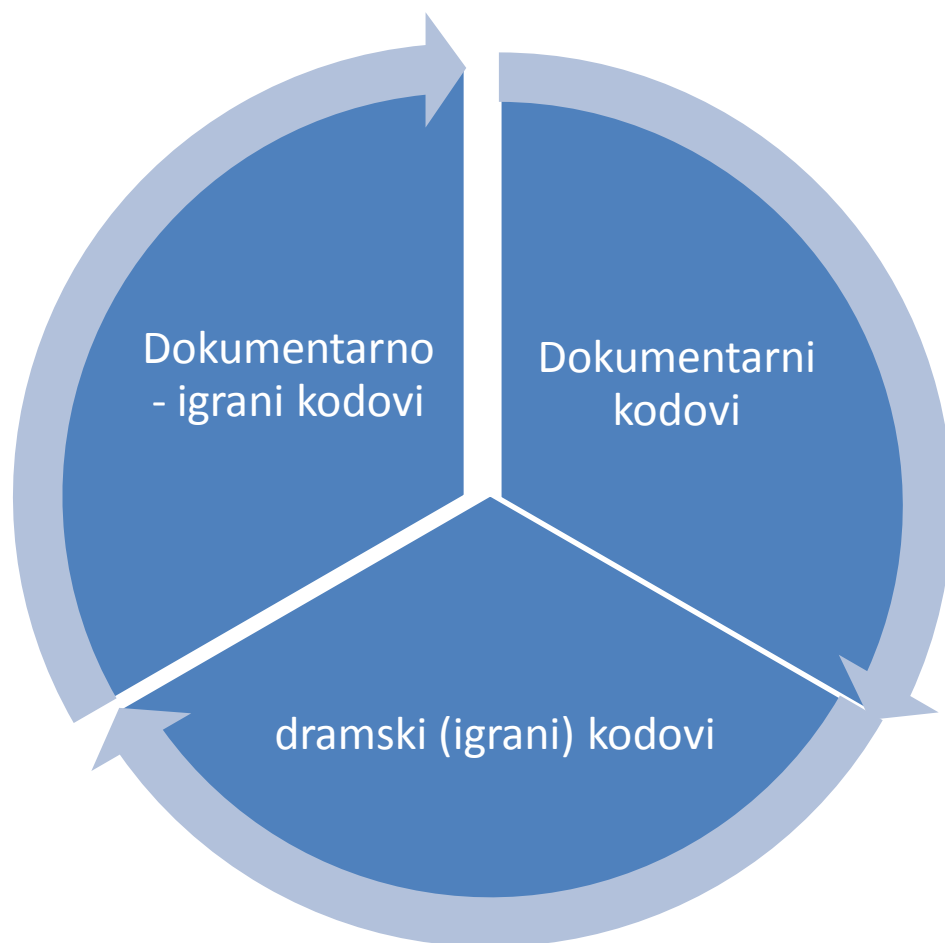
za prikazom istinite realnosti a sa druge dramska rekonstrukcija i nadomaštana stvarnost, ona otvara mogućnost različitih pristupa u zavisnosti od toga kojem će od dva navedena pola autor dati prednost. Kako se u kritici dokudrame navodi, imaginarna rekonstrukcija života koja se bazira na istinitim okolnostima može da bude posmatrana dvojako. Gledište koje prevashodno razmatra činjenice odnosno dimenziju verodostojnosti filma kao dokumenta, stavljajući igranu strukturu u funkciju *razigravanja* istine, dovodi u pitanje etičnost filmskog iskaza. Međutim, ova reprezentacijska ambivalencija pruža mogućnost dijametralno suprotnog pristupa dokudramskoj formi koji se rukovodi njenim refleksivnim, kritičkim potencijalom.

Moglo bi se slobodno zaključiti da su, oni autori koji na pravi način otkrivaju takve potencijale dokudramske forme i kroz svoje snažne ideje ih efikasno primenjuju, prepoznati kao dostojni predstavnici tog žanrovskog pokreta u kinematografiji.

U skladu sa ovakvom analitičkom koncepcijom, kritičar Džon Korner formira predlog jednog funkcionalnog *analitičkog obrasca* pomoću kojeg možemo lakše i sistematičnije da se odredimo prema određenom dokudramskom filmu. Prema tom obrascu osnovne kategorije koje nam služe za analizu svesnog - promišljenog autorskog poigravanja navedenim *diskutabilnim* i *nepoželjnim* aspektima dokudrame su: *reprezentacija*, pod kojom se podrazumeva izgled (formu) filmskog izraza, i *referencijalnost* - kojom se sagledava odnos filma i stvarnosti,. Taj posmatrani kvalitet, kako Korner preporučuje, možemo da tumačimo putem odnosa između *igranih i dokumentarnih kodova* (Korner, 1999:45). Postoji i treća, izvedena kategorija dokumentarno - igranih prizora kao specifične odlike dokudramskog žanra.¹²²

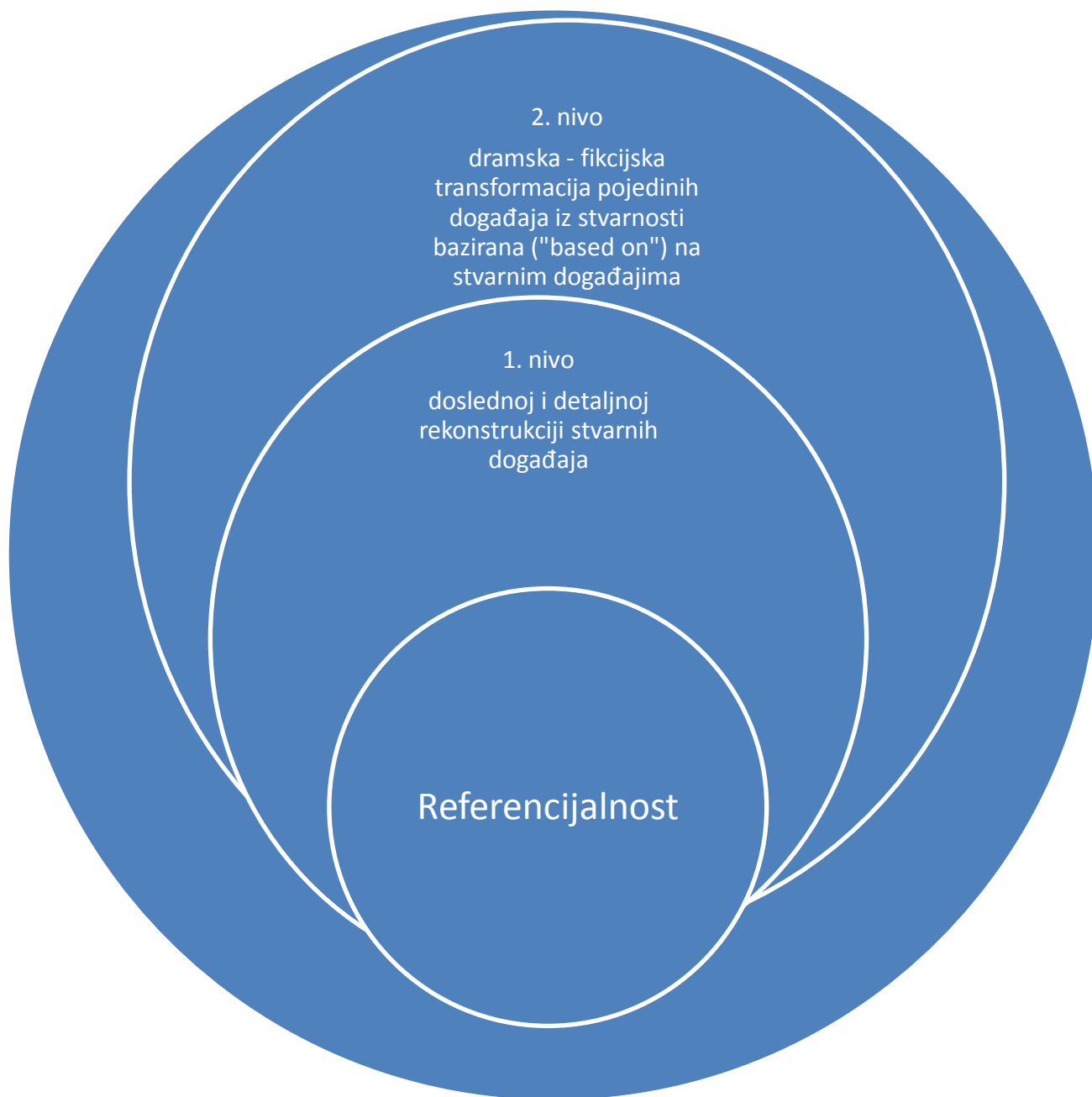
Referencijalnost dokudrame, , prema nivou doslednosti u odnosu na izvanfilmsku realnost, u Kornerovom analitičkom obrascu može da se ispoljava u tri različita vida. Prvi vid ukazuje na čvrstu vezu filmskog zapisa sa izvanfilmskom stvarnošću, utemeljenoj na doslednoj i detaljnoj rekonstrukciji stvarnih događaja, potpomognuta opsežnom dokumentacijom, drugi vid je slobodnija forma u kojoj je evidentno dramska - fiksijska transformacija pojedinih događaja iz stvarnosti bazirana (*based on*) na stvarnim događajima ili na elementima niza stvarnih događaja i treći vid koji se u odnosu prema stvarnosti koristi najvećom slobodom fiksijskog doživljaja određenih situacija i tema. (šema 8)

¹²² Kategorija dokumentarno - igranih prizora kod Želimira Žilnika, čije je delo predmet istraživanja ovog rada, zaslužuje mesto zasebnog razmatranja



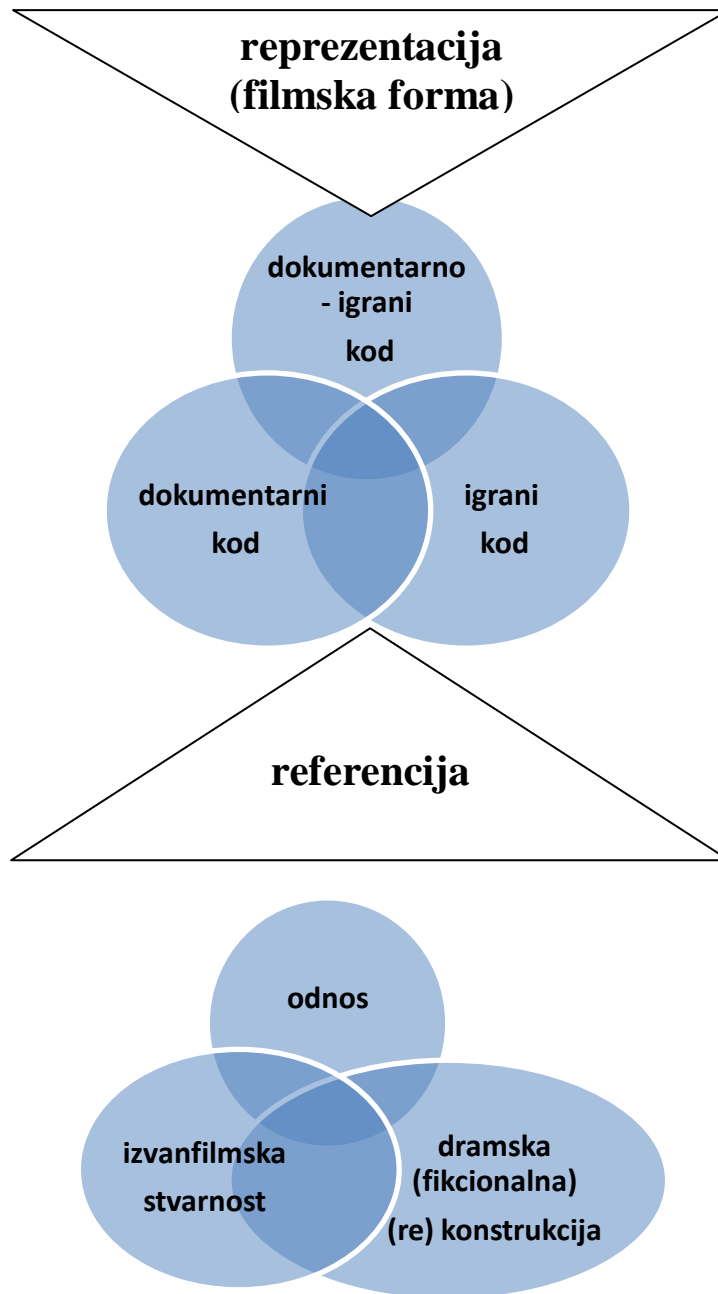
Šema 7.

Reprezentacija: Izgled filma prema Džon Korneru (John Corner, 1999)



Šema 8.

Nivoi referencijalnosti (prema Korneru)



Šema 9.

Analitički obrazac dokudrame (prema Korneru)

U cilju preciznije analize konkretnih dokudramskih filmova prema prikazanom analitičkom modelu važno je razlučiti jasne odrednice prema kojima razlikujemo dokumentarne, dokumentarno igrane i igrane - dramske prizore u kontekstu celine određenog dela dokudramskog žanra.

3.1.1. Dokumentarni prizori u dokudrami

Struktura filmova dokudramskog podžanra, prema utvrđenim pravilima koja te filmove razlikuje od struktura filmova ostalih formi, podrazumeva kombinovanje dokumentarnih kodova sa igranim. U skladu sa ovom metodološkom konvencijom dokumentarni obrazac koji se koristi u funkciji nekog dokudramskog dela po svojoj definiciji ima određene specifičnosti prema kojima ih ne možemo posmatrati van konteksta celokupne dokudramske strukture¹²³.

U stručnim radovima koji se bave dokudramskim žanrom (prema Iveković - Martinis, 2013:66) opšta definicija dokumentarnog prizora odnosno dokumentarnog sadržaja unutar dokudramskog filma govori o tome da su to delovi u kojima nije prisutna glumačka akcija¹²⁴, odnosno da proizvedena radnja (ako je u pitanju dešavanje među akterima na filmu) nije konstruisana scenarijem niti rediteljskim uputstvima. Ova definicija određuje dokumentarne delove filma kao *prizore posmatračkog tipa*, dakle bez ikakve dodatne intervencije od strane reditelja. Iako u određenim prizorima u dokudrami postoje elementi dramskog vidljivi kroz odnose i radnje koje vrše akteri, ne možemo govoriti o procesu glume u njenom standardnom poimanju (profesiji).¹²⁵

Važno je istaći da dokumentarnom kodu koji je sadržan u dokudramskoj formi pripadaju i scene *interjvua*. Filmski analitičar Nikols (Nichols,1991) razlikuje dve vrste postupka intervjua. Jedna vrsta je *klasični - obični*, odnosno vidljivi intervjua (*common interview*) u kome je evidentna postavka scene sa intervjuisanim sagovornikom, dok drugu vrstu, kako Nikols navodi, čine *prikriveni intervjui (masked interview)*, u kojima je autor - reditelj vešto sproveo dijalog sa akterom ali je u montaži uspeo da uspostavi efekat određene vrste monologa (ispovedanja, svedočenja protagoniste o određenim sadržajima, događajima i sl.). U prvom slučaju imamo sagovornika čije je telo, uslovno rečeno, disciplinivano u odnosu na kameru i, sa ili bez sagovornika, jasno pozicionirano prema njoj i odgovara na pitanja osobi koja često nije u kadru (ali joj se u većini slučajeva čuje glas) (Nikolsu, 1991:53,54) i takva se situacija kvalifikuje kao

¹²³ Ubacivanje dokumentarnog materijala između sekvenci dramske rekonstrukcije primer je jedne od konvencija dokudrame (Paget, 2004:199)

¹²⁴ Pod glumačkom akcijom ovde se misli na verbalni i fizički (neverbalni) aspekt ponašanja aktera u kadru .

¹²⁵ O razlici između glume u njenom standardnom poimanju i one koja se dešava spontano, u većini slučajeva u igri naturščika u dokudramskom filmu, biće više reči u poglavlju Dokumentarno - igrani prizori, jer se upravo u toj razlici sadrži suština definicije tog kombinovanog koda.

artificijelna što produkuje dokumentarni materijal. Prikriveni intervju, za razliku od običnog ne ostavlja utisak posebne artificijelnosti budući da je intervencija reditelja (ili nekog drugog člana filmske ekipe) sakrivena iza kamere i sastoji se od podsticaja odnosno davanja okvirne teme sagovorniku u kadru. (ta akcija osobe iza kamere nije čujna u konačnoj formi filma i vrlo često u je u formi *neformalnog* razgovora - dijaloga). Za razliku od običnog intervju u kome se akter - ispitanik direktno obraća gledaocu, prikriveni intervju ima dokumentarnu funkciju informisanja gledalaca o temama kojima se filmska priča bavi, obezbeđujući ujedno utisak reprezentacijske izdvojenosti odnosno autentičnosti prikazanog sveta. Zahvaljujući svojstvu ostvarivanja utiska izdvojenosti, dokudramskoj metodi svojstven postupak, prikriveni intervju omogućava prirodnu implementaciju dokumentarnog koda u kontekst igrane odnosno dramske strukture koja je okosnica dokudramskog filmskog jezika. Iako, u konačnoj verziji filma često nije u pouzdanoj meri lako odrediti primenu prikrivenog intervju, budući da u veštoj montaži ovakve scene nalikuju spontanoj akciji protagoniste i aktera (Nikols, 1991:52) jer bi za to bilo potrebno konsultovati izvanfilmske izvore, ovu razliku treba smatrati zanemarljivom jer se u oba slučaja radi o kategoriji dokumentarnog prikaza.

Što se tiče prisustva dokumentarističkog koda, njegov oticaj na kompletnu strukturu filma kao i na efekte filmske priče odnosno sadržaja u dokudramskoj formi, možemo da posmatramo isključivo u kontekstu specifičnosti dokudramskog žanra. U zavisnosti od težnje autora za isticanjem važnosti dokumenta stvarnosti s jedne strane, odnosno njegove fikcijske razrade sa druge, biće i određena zastupljenost, kvalitet i funkcija oba elementa. Kriterijum za određivanje prisustva dokumentarnog prizora u odnosu na igrani - konstruisani prizor u dokudrami mogao bi se sastojati u pitanju: da li se određeni identifikovani dokumentarni delovi mogu posmatrati izolovano (samostalno) u odnosu na filmsku priču, tj. da li bi izdvajanjem tih prizora filmska priča mogla nezavisno da funkcioniše ili ne? U prvom slučaju gde to izdvajanje dokumentarnih prizora ne bi narušilo tok dramske sadržine i priče, i u kom bi mogao biti posmatran izolovano, moglo bi se konstatovati da je dokumentarna funkcija primarna. U drugom slučaju, kada su dokumentarni prizori bitan deo radnje čije je težište na igranom segmentu, a pri tom ti prizori ujedno ne gube svoju dokumentarnu vrednost, primarnost zadržava dramski kod, dok dokumentarni biva u određenoj meri fikcionalno interpretiran.

3.1.2. Dokumentarno - igrani prizori u dokudrami

Dokumentarno - igrani prizori pripadaju nizu tipičnih elemenata na kojima se zasniva *metodologija dokudrame*. Kako stoji u samom nazivu ovaj postupak je sačinjen iz kombinacije dokumentarnog i igranog koda. Osnovne odrednice kojima definišemo neki postupak - prizor kao dokumentarno - igrani njjasnije se ogledaju prepoznavanjem razlika takvih prizora u odnosu na čisto dokumentarnu s jedne i igranu strukturu sa druge strane.

Za potrebe istraživačkog postupka u ovom radu razmotrićemo najočitije razlike metodološkog postupka dokumentarno - igrane strukture u relaciji sa dokumentarnim i igranim u aspektu primene *metode intervjua* u stvaranju filma.¹²⁶ Kao što je opisano u prethodnom poglavlju, metod dokumentarizma koristi postupak intervjua sa protagonistom odnosno sa više aktera i može da se sprovede u klasičnoj formi sa prisustvom sagovornika (ispitivača) u kadru ili u formi prikrivenog razgovora - dijaloga u kome prisustvo sagovornika nije evidentno. U postupku dokumentarno - igrane strukture sagovornik u jednoj varijanti biva neprimećen ali, za razliku od čisto dokumentarnog principa, on samo inicira određenu igranu akciju protagoniste, odnosno u drugoj varijanti, ekvivalentnoj klasičnom intervjuu jeste prisutan ali u dramskoj ulozi koja ima funkciju postavljača pitanja (inicijatora dramske akcije, *sparing partnera* - spontani razgovor) - partnera protagoniste.¹²⁷ Budući da, prema Nikolsovoj definiciji (Nichols, 1991:51-52, u Iveković - Martinis, 2013:69), postoje dokumentarni filmovi koji koriste *interaktivni modus* koga karakteriše postupak otvaranja mogućnosti ispitaniku da odgovara spontano na postavljena pitanja, važno je istaći da ono što je tipično za dokumentarno - igranu strukturu, za razliku od interaktivnog dokumentarca u kome pitanja postavlja sam autor - reditelj, dijalog vodi jedan od aktera (glumačka uloga) filma.¹²⁸

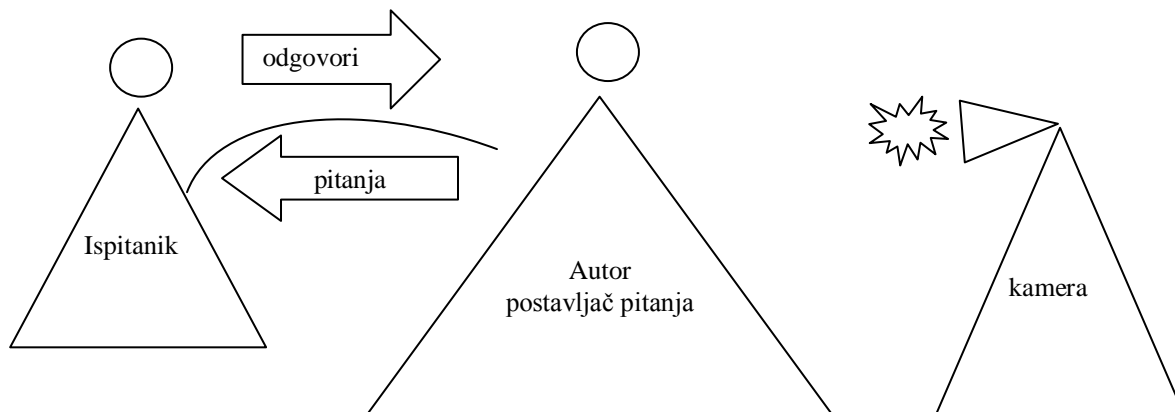
U takvom dokudramskom postupku razaznaje se autentičnost - dokumentarnost ličnosti protagoniste i okolnosti u kojima se nalazi, ali u funkciji igranog sadržaja (dramskog razvoja

¹²⁶ Postupak intervjua u različitim formama karakterističan je za filmsku metodologiju reditelja Želimira Žilnika o čijim specifičnostima detaljnija analiza na primerima primene pomenutog metoda na konkretnim radovima autora, iznesena je u poglavlju Karakteristike filmske metodologije Želimira Žilnika.

¹²⁷ Za razliku od ovakvog postupka spontanog razgovora, u običnom intervjuu pitanja, odgovori, kao i smer razgovora predviđen su scenarijem.

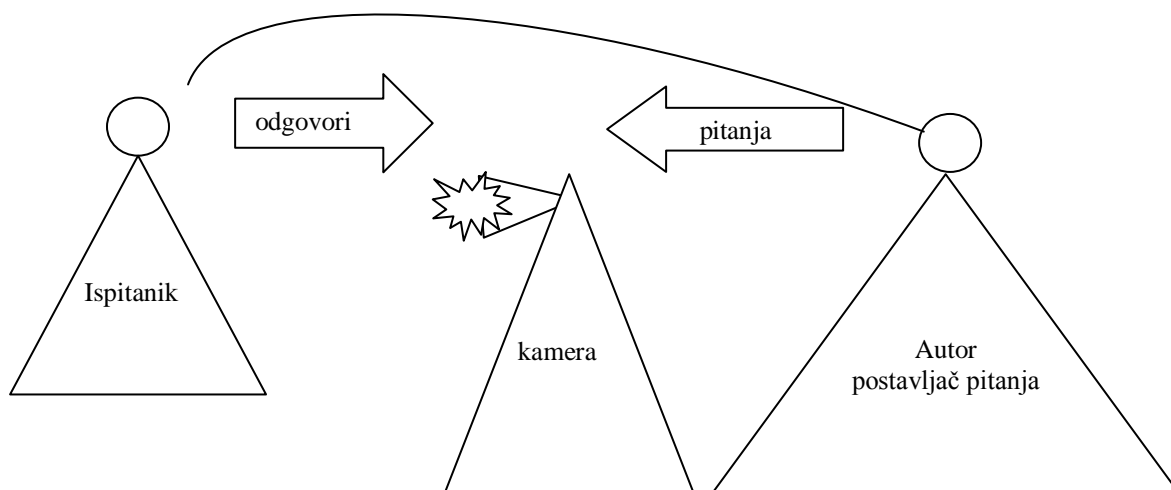
¹²⁸ Međutim, postoje primeri upotrebe interaktivnog dokumentarističkog modusa u funkciji dokudramskog filma, ali u tim slučajevima takav postupak biva opravdan određenom svrhom. Primer je Žilnikov film "Rani radovi"(1967).

priče), čime se celokupni metod u određenoj meri pozicionirao negde između polja dokumentarnog i igranog odnosno u polje obostranog istovremeno.



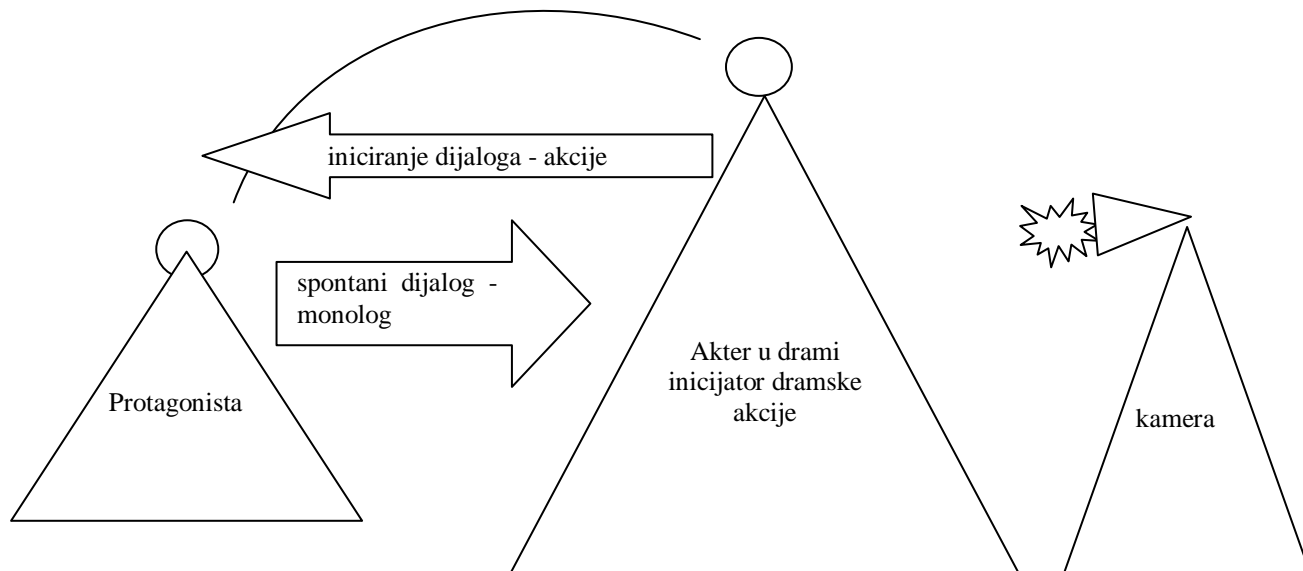
Šema 10.

Klasični intervju u dokumentarnoj strukturi



Šema 11.

Prikriveni intervju u dokumentarnoj strukturi



Šema 12.

Intervju - dramski dijalog u dokumentarno - igranoj strukturi

U metodologiji rada na filmovima dokudramske strukture, autori često primenjuju sve tri opisane vrste postupka intervjuja, da bi u finalnoj fazi izrade (montaža) pribegli kombinovanju snimljenog materijala u funkciji konstruisanja igrane - dramske strukture koja, u većoj ili manjoj meri (u zavisnosti od autorskog stila i veštine) zadržava i dokumentarnu dimenziju potrebnu za celokupni utisak.

3.1.3. *Igrani prizori u dokudrami*

Igranim prizorima u dokudrami pripadaju sve scene na filmu koje nedvosmisleno zadovoljavaju dramsku strukturu sa svim bitnim elementima neophodnim za odigravanje dramske radnje. Ovi prizori su u dokudramskoj strukturi specifični po tome što su izgrađeni - pripremljeni, odnosno u celini filmske priče koreliraju sa prethodno opisanim postupcima dokumentarističkog i (ili) dokumentarno - igranog karaktera.

Sam postupak kao i rezultat realizacije igranih sekvenci, zasebno tretiranih, u dokudrami se ne razlikuju od klasičnog postupka kakav je u igranim - fikcionalnim filmovima. Međutim, posmatranjem u kontekstu dokudramske celine, razlika u postupku se očituje kroz evidentan

autorski pristup. Budući da su najzastupljeniji akteri u dokudramskoj formi naturščici, ili profesionalni glumci u kombinaciji sa njima, metod pripreme i sprovođenja snimanja zahteva određenu vrstu *otvorenosti* (spremnosti aktera na slobodno izražavanje svojih sadržaja) koja se, gotovo uvek u procesu dokudrame zasniva na određenom stepenu improvizacije. Razlog za ovakav pristup leži u potrebi autora da zadrži neophodnu meru *indeksičnosti* (dokumentarne pouzdanosti) u funkciji narativne - igrane strukture kako bi održao kvalitet *autentičnosti* cele priče. U ovakvoj metodologiji *scenario filma* je samo pokretač glumačke akcije kojom se podstiče (provocira) *spontanost* razvoja dramske radnje. U tom kontekstu, dokudramski autor primenjuje postupak davanja standardnih indikacija glumcima (akterima filma) najčešće samo u vezivnim kadrovima (često kraćim) kojima učvršćuje dramski kvalitet improvizacijom stečenih sekvenci filma.

Uzimajući u obzir opisane uslovnosti tipične za dokudramsku formu, može se izvesti zaključna definicija kojom se igrani prizori u dokudrami, prema suštinskim metodološkim odrednicama *poistovećuju sa prizorima klasične igrane strukture, sa razlikom u tome što oni - dokudramski po pravilu stoje u funkciji podrške autentičnoj priči iz života dokudramskih protagonista - aktera.*

3.2. Korelacija psiho - socio drame i dokudrame

U postupku istraživanja teze o analogiji i korelativnim elementima psiho i sociodrame s jedne i dokudramske filmske forme sa druge strane, što je ujedno i okosnica predmeta istraživanja u ovom radu, poslužiće nam pregled etioloških determinanti ova dva koncepta.

Najstariji filmski zapisi svedoče o potrebi ljudi da se dokumntuju prizori iz života. Filmski medij je pružao tu novu mogućnost pošto je, za razliku od do tada jedinog vizuelnog svedoka - fotografije koja je mogla da zabeleži samo statičan trenutak, kroz novu tehnologiju kakva je filmska kamera, bilo omogućeno zapisivanje pokreta i zvuka. Ova je potreba zasnovana na ideji da se određeni prizor zabeleži što približnije, odnosno identično, kako bi to i ljudsko oko registrovalo.

Metodološki postupak *Cinema verite* francuskih autora Žana Ruša i Krisa Markera jasno ilustruje princip analogan psihodramskoj konstelaciji. Kao što je opisano u poglavlju o metodološkim karakteristikama Želimira Žilnika u segmentu posvećenom uticajima svetske kinematografije na njegov autorski stil, koristeći metode ankete i intervjua, otvorenih dugih kadrova i nekonvencionalne kamere, Ruš i Marker su u svojim filmovima život beležili *na licu mesta*, sa ciljem da se ispitanici - filmski akteri oslobode neugodnosti od prisustva kamere, čime su provocirali spontanost iskaza, autentičan ljudski gest, reakcije lica. "Takvim filmskim postupkom ličnost se posmatrala kao deo trenutnog zbivanja i konkretne stvarnosti koju ponekad proživljavaju i sam reditelj, snimatelj, pa i kamera" (Jončić, 2002:13). Ekvivalent ovakvom postupku možemo pronaći u psihodramskoj seansi u kojoj su svi članovi grupe, zajedno sa psihodramskim voditeljem uključeni u trenutak zbivanja zajedno sa protagonistom čiji se sadržaj obrađuje na sceni. Vrlo pokretna i fleksibilna kamera koja *se kreće za ljudima i događajima* (Jončić, 2002:13) kakva je u filmovima pomenutih autora, kao i montažni skokovi koji nemaju određeno pravilo, koriste se u cilju što neposrednijeg beleženja stvarnosti (delova života aktera). Ovakav autorski diskurs omogućuje nesmetanu poziciju kako aktera, tako i gledalaca, u kojoj mogu da steknu lični uvid u elemente koji egzistiraju i utiču na njihove živote, kao što je to i u psihodrami.

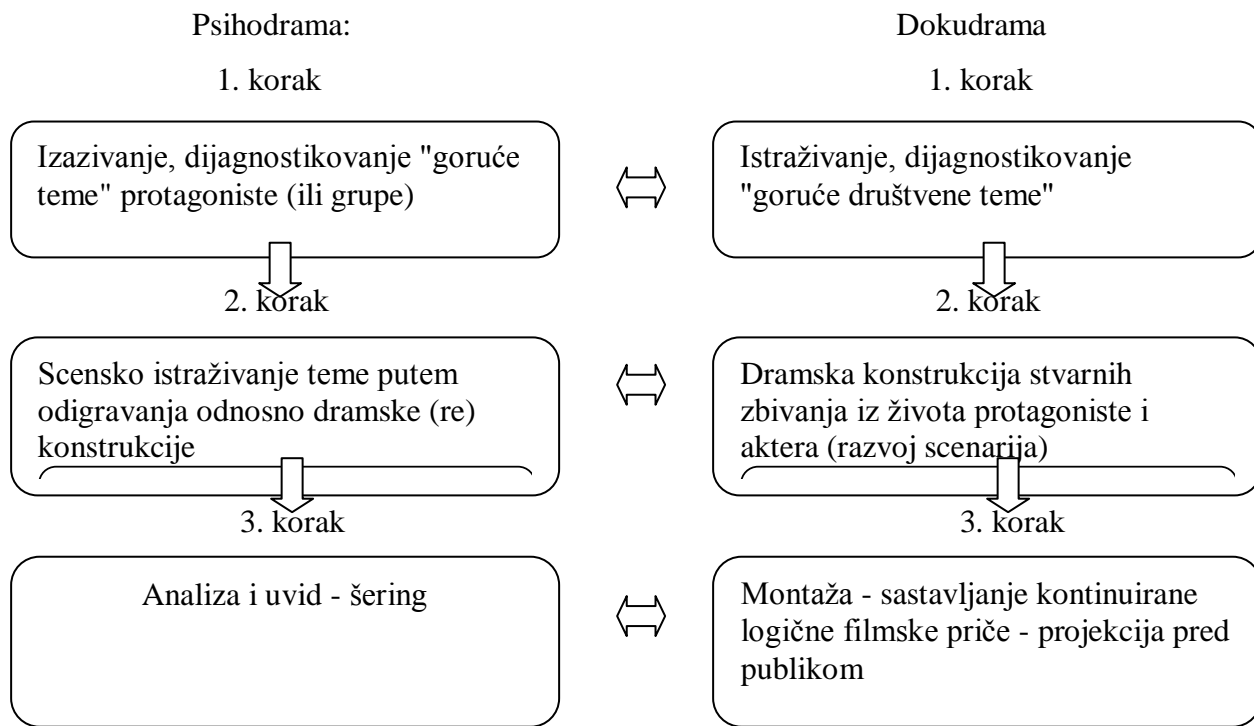
Odnos fikcije i dokumentarnog koji je u svom metodološkom principu istraživao francuski reditelj **Žan Lik Godar** (Jean Luc Godard), proklamujući ideju da, koncept reportaže kao postupka na TV i filmu može da bude zanimljiv ako se smesti u okvire fikcije, kao i obrnuto, da fikcija na filmu dobija na snazi tek ukoliko sledi dokumentaristički princip, ukazuje na metodološku podudarnost sa psihodramskom istraživačkom postavkom istine i konstrukcije na sceni.

Budući da je novi talas na filmu pedesetih i šezdesetih godina 20.veka, na čelu sa američkim i francuskim dokudramatičarima u velikoj meri napuštao konvencionalne pristupe, vođen idejom i namerom da prikazuje stvarnost aktera na način da oni spontano i nesmetano otkrivaju sebe i svet oko sebe, donosio je nepredvidive izgledne finanog proizvoda, što je svojstveno psihodramskom postupku koji otvara istraživanje na sceni u okvirima realnih okolnosti i doživljaja čija forma ishoda nije određena unapred predviđenim scenarijem.

Kao što smo videli iz opisa filmske poetike **Endija Vorhola** (Andy Warhol, 1928 - 1987), čiji je postupak bio vođen idejom o napuštanju zakonitosti klasičnog filmskog postupka

odnosno radikalizacijom filmskog eksperimenta, osnovni cilj i kriterijum je bio beleženje najintimnijih segmenata života stvarnih ličnosti u prirodnom, *sirovom* stanju, metodom glumljenja njihovih sopstvenih života pred kamerom. Kao što to psihodramatičari čine, autor je ostavljao filmski zapis u nepromenjenom obliku.

Teza o analogiji ova dva disciplinarno razdvojena koncepta nalazi potvrdu u ključnim principima njihovih procesa. Sa jedne strane psiho i sociodrama istražuju realnost putem konstrukta odigravanja dramske radnje dok sa druge strane dokudrama sprovodi istraživanje stvarnih prizora iz života kroz analogni način: **dramskom (re)konstrukcijom dokumentarnih prizora**. I pored toga što su konačni ciljevi ova dva metoda različiti, kod psiho i sociodrame taj je cilj terapijski odnosno korektivni, dok je kod procesa dokudrame ishod umetničko delo, njihove metodološke postupke (alate) možemo posmatrati kroz evidentne korelacije.



Šema 13.

Analogija procesa psiho - sociodrame i dokudrame

3.3. Korelacijski faktori istraživanja u disertaciji 2

Na osnovu analitičkog pregleda koncepta dokudrame u ovom poglavlju, kao *korelacijski parametri* u funkciji postupka istraživanja u ovom radu koriste se:

- 1. karakteristike dokudramskog jezika: fleksibilnost graničnog žanrovskog polja na relaciji dokumentarnog i igranog karaktera*
- 2. metode intervjua, upotrebe kamere, prostora, događaja, akcije*
- 3. specifično tretiranje aktera kroz konstruisane - igrane i poluigrane prizore koji su u korespodenciji sa indeksničnim - dokumentarnim sadržajem*

4. Karakteristike filmske metodologije Želimira Žilnika

Budući da je istraživački postupak u ovom radu usmeren na prepoznavanje određenih aspekata u metodologiji stvaranja filma koji koreliraju sa elementima psihodrame i sociodrame, hipotezu da su ti elementi specifični za prethodno opisani pravac u kinematografiji pod oznakom dokudrama, u ovom će poglavlju biti sprovedena analiza ključnih karakteristika autentičnog filmskog jezika jednog od naizrazitijih predstavnika tog pravca kod nas - reditelja **Želimira Žilnika**.

Sudeći po odjeku njegovih filmskih ostvarenja, prema stavovima i reakcijama, iz više uglova posmatranja, kako filmskog sveta kritičara, teoretičara, praktičara, tako i javnosti uopšte, kroz plodan, pozamašan i impresivan stvaralački period, Želimir Žilnik (1942) se pouzdano svrstava u red izuzetnih autorskih ličnosti u sferi filma sa prostora bivše SFRJ.

U cilju sticanja relevantnije predstave o ključnim metodološkim odrednicama Žilnikovog pristupa radu na filmu, neophodno je sagledati razvojni tok njegovog konceptualnog opredeljenja iz nekoliko bitnih aspekata. U ovom poglavlju ćemo se najpre osvrnuti na osnovne biografske podatke autora koji su na određeni način uticali na profilisanje njegovog umetničkog delovanja, u nastavku ćemo sagledati filmske tendencije i važne autore iz svetske kinematografije pod čijim uticajem je formirano Žilnikovo metodološko uporište, kao i na kontekst društvenih kretanja koja su isprovocirala nastajanje pokreta *Novog talasa* u umetnosti na prostorima bivše SFRJ kome je analizirani autor pripadao, da bismo se u finalnom delu ove analize fokusirali na suštinske elemente autentičnog metodološkog postupka u autorovom procesu stvaranja filma, što je i najbitnija stavka predmetnog istraživačkog okvira ovog rada.

4.1. Biografski podaci i hronološki pregled filmskih tendencija koje su uticale na autorsku orijentaciju Želimira Žilnika¹²⁹

U skladu sa kontekstualnim okvirom istraživanja u ovom radu, važno je napomenuti neke od biografskih podataka Želimira Žilnika koji su na određeni način imali uticaja na formiranje njegovog specifičnog konceptualnog diskursa i profesionalnog opredeljenja. U teškim ratnim okolnostima Želimir je rođen u Niškom ratnom logoru 8. septembra 1942. godine. Majka mu Milica Šuvaković¹³⁰, istaknuta aktivistkinja Komunističke partije Jugoslavije - KPJ od 1936 koja je tragično izgubila život nakon porođaja, bivajući streljana među mnogim logorašima na Bubnju 1942. Otac mu je bio Konrad Žilnik, član Okružnog komiteta KPJ i poginuo je u ratu 1944. godine nakon čega je proglašen Narodnim herojem. Preživевši prvih šest meseci svoga života u naručju logorašica koje su ga skrivale, Želimir odrasta u domu majčinih roditelja u Zemunu. Kako navode izvori biografskih podataka i pored činjenice da je živeo kod dede koji je bio pravoslavni sveštenik, Žilnik u detinjstvu i ranoj mladosti nije iskazivao " bilo kakav buntovnički i anarhični odnos prema društvu u kome je odrastao" (Jončić, 2002:8), šta više, on je zahvaljujući angažovanosti na funkciji predsednika *Pionirskog odreda Zemun* stekao priliku da putuje u inostranstvo i na neposredan način da upozna kulturne specifičnosti drugih zemalja, a kao najupečatljivije iskustvo koje je ostavilo značajan trag na Žilnikovu buduću profesionalnu orijentaciju ističe se boravak u zemljama zapadne Evrope, pre svega Engleske u kojoj obavljajući različite fizičke poslove (krpljenje fasade tipičnih engleskih kuća od crvenih cigala, popravka biciklova, pomoć starim i iznemoglim licima) stekao uvid u karakteristike socijalnog *miljea najnižeg radničkog sloja društva*. Ovi biografski podaci ukazuju na korene etičkih i estetskih opredeljenja Žilnikovog filmskog jezika

¹²⁹ Razmatranja u ovom podpoglavlju pretežno su bazirana na podacima i zapažanjima iznetih u studijama o Želimiru Žilniku: *Rani radovi Želimira Žilnika (1967 – 1972)*, autora Branislava Miltojevića (1992) i *Filmski jezik Želimira Žilnika*, autora Petra Jončića (2002)

¹³⁰ Milica Šuvaković je prema izvorima predratnih hronika, tridesetih godina, još kao student jugoslovenske književnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu pripadala levo orijentisanom krilu redakcije, tada prestižnog časopisa *Žena danas* a od 1936. i članstvu Komunističke partije Jugoslavije (KPJ). Progonjena od strane vlasti Kraljevine Jugoslavije, kao ilegalka u Beogradu bila je primorana da promeni ime u Jovanka Popović. Početkom fašističke okupacije Jugoslavije na poziv Centralnog komiteta KPJ stupa u *partizanski toplički odred*.

Nekoliko ključnih momenata su uticali na Žilnikovu filmsku poetiku. Jedan od njih je Žilnikovo aktivno uključivanje u trend kulturoloških promena u tadašnjoj državi koji je započeo šezdesetih godina, kada je po završetku školovanja postao glavni i odgovorni urednik novosadskog lista *Tribina*¹³¹. Svoje prve umetničke ideje i koncepte kao i kritičke poglede na društvenu stvarnost u zemlji, Žilnik je šezdesetih godina ispoljavao u novoosnovanoj kulturnoj instituciji pod nazivom *Tribina mladih*¹³² koja je okupljala mlade i progresivne konceptualne umetnike čija su raznovrsna kulturno - umetnička delovanja izražavala slobodnu kritičku misao o tadašnjem društvenom sistemu i kao takva veoma brzo bila od strane vladajuće strukture okvalifikovana kao subverzivna¹³³. Svojom pobunom protiv konvencionalnih strategija tadašnje društveno političke ideologije¹³⁴ i **dirigovanog mišljenja**, konfrontirajući hrabro modernizam sa tradicionalizmom, ta sveža, kreativna i ubojita energija mladih kulturnih stvaralaca stvorena oko *Tribine mladih*, koja je u nadolazećem periodu stekla sve attribute *neoficijelne, nekonvencionalnog centra za avangardu*, odrazila se na profilisanje Žilnikovog budućeg umetničkog prosede.

Šezdesete godine su obeležile Žilnikov izbor filma kao sredstva kroz koje će artikulirati i izraziti svoje stavove prema stvarnosti društvenih zbivanja. Visoko obrazovanje stiče studirajući pravo, a u isto vreme ostvaruje svoje prve filmske korake kao član **Kino - kluba Novi Sad**, snimajući filmove na trakama od 8 i 16 milimetara, putem kojih staje u red nadolazeće struje filmskih stvaralaca koji su, eksperimentišući sa filmskim jezikom, unosili novu energiju u

¹³¹ "Tribina" je bio list - nedeljnik - organ Sreskog odbora Socijalističkog Saveza Radnog Naroda sreza Novosadskog

¹³² Tribina mladih je osnovana krajem 1954. godine, najpre kao Omladinska katedra pri Narodnom univerzitetu...na dobrom vetru oduševljenja mahom prve generacije novosadskih fakulteta, osnovanih iste godine, razvila svoje mnogostruke inicijative (predavanja, razgovore oko okruglih stolova, bioskopske i pozorišne predstave, koncerte, posebno još i Likovni salon koji je, dugo godina, bio jedina relevantna izložbena dvorana pored Galerije Matice Srpske). 1984. godine Tribina mladih, nakon integracije sa Kulturnim centrom omladine "Sonja Marinković"(1978) prerasta u Kulturni centar Novog Sada koji i danas egzistira.

¹³³ Za mnoge studente i mlade ljude, raznovrsna i bogata dešavanja na Tribini mladih, predstavljali su drugi - alternativni fakultet, jer su imali prilike da se upoznaju sa drugačijim vidicima. "Gosti Tribine mladih, najčešće prestižne ličnosti jugoslovenske kulture i umetnosti, svojim rečima i u javnom dijalogu sa posetiocima podsticali su demokratsku i slobodnu usmenu i pisanu reč." (Vukmanović, 2013: 222)

¹³⁴ Nezaustavljiva je bila potreba za promenama u sistemu razmišljanja. "...Nedeljni matinei poezije (na primer) - pamtio je Hohnjec - predstavljali su "raskid sa doradašnjim tendencijom socijalističkog realizma i prodor u nove vidike, oslobođene dirigovanog mišljenja". (Vukmanović, 2013: 224)

kinematografiju celog regiona, među kojima su bili i: Lordan Zafranović, Naško Križnar, Jure Pervanje, Ivan Martinac, Tom Gotovac. Period proveden neposredno pre i u aktivnostima oko *Kino - kluba Novi Sad* za Žilnika je predstavljao verovatno i presudnu inspiraciju u začetku njegove buduće *autorske orijentacije* i opredeljenja za bavljenje filmom, o čemu svedoče njegove reči vezane za taj angažman: "U Kino klub sam se upisao i kao strasni kino gledalac. Pratio sam redovno u bioskopima filmove ondašnjih novih tendencija. Na redovnom repertoaru smo gledali Šabrola (Chabrol), Godara (Godard), Bunjuela (Buñuel), Bergmana (Bergman), ceo italijanski neorealizam. Sećam se '59. godine (ja sam bio u gimnaziji) da sam prvi pu čuo za *Kanski festival* jer se u kinu Jadran prikazivala serija filmova sa festivala: *Crni Orfej* Marsela Kamija (Marcel Camus), pa *400 udaraca Trifoa* (Truffaut), Rezneov (Resnais) *Hirošima, ljubavi moja*. Gledam to i pomislim kako je film najmoćniji medij koji reflektuje život kompleksnije od drugih medija." (Buden i Žilnik, 2013:169)

U potrebi za slobodom i nezavisnosti izražavanja svojih kritičkih stavova prema sistemu u kome živi, Žilnik prepoznaje uzore u nadolazećoj umetničkoj klimi šezdesetih godina čiji su vodeći predstavnici bili Sveta Lukić, pesnik Branislav Petrović, filmski reditelji Dušan Makavejev i Žika Pavlović. Kritikujući oveštaloš umetničkog izraza koji je osetio u tadašnjoj kulturnoj atmosferi SFRJ, Žilnik svoju inspirisanost delovanjem navedenih autora obrazlaže rečima: "Osećao sam užasnu fobiju prema akademskim ljudima koji govore latinski ili apstraktno kritikuju izložbu likovnih umetnosti. Međutim, ove umetnike sam odmah razumeo."(Jončić, 2002: 8)¹³⁵.

U izoštravanju Žilnikovog autorskog diskursa na filmu značajan je bio njegov boravak u Sjedinjenim Američkim Državama, u sklopu internacionalnog programa zbližavanja kultura Zapada sa zemljama trećeg sveta podržanog od tadašnjeg predsednika Džona Kenedija, gde se obreo kao istaknuti mladi kulturni aktivista. Tom prilikom, na jednoj filmskoj retrospektivi u Njujorku, Žilnik se upoznao sa radovima Roberta Flaertija, Žana Ruša i Krisa Markera (Chris Marker) čije su se filmske poetike i konceptualni pristupi u snažnoj meri odrazili na njegovu buduću metodološku orijentaciju.

Žilnik svoju profesionalnu legitimaciju dalje upotpunjuje istraživačkim radom u oblasti filma, pišući jedno vreme filmsku kritiku u novodadskom listu *Indeks* i proučavanjem autorskih tendencija koja su dominirala evropskom i američkom kinematografijom. Inspirisan novim

¹³⁵ Prema J. A. Filmski protest, u časopisu *Filmski svet*, Beograd, 25.04.1967.

filmskim trendovima čiji su među najupečatljivijim nosiocima bili Endi Vorhol (Endy Vorhol) i Žan Lik Godar (Jean Luc Godar), kako sam autor svedoči, na čitavu generaciju autora kojoj je pripadao, a čija se autentična reakcija na društvene tokove formirala šezdesetih godina, uticala je *ideja o demistifikaciji umetnosti*, koja se u oblasti filma reflektovala kroz pobunu protiv vladajućih pravila klasične i umetničke filmske poetike.

Amaterski radovi Želimira Žilnika koji su vezani za delovanje u okviru kino kluba Novog Sada, transformišu se u produkcijski složenije radove kojima zakoračuje u profesionalne vode kinematografije sa osnivanjem filmskog preduzeća *Neoplanta* (osnovana 1966). Kasnije radi i u televizijskim produkcijama kao i u nizu nezavisnih domaćih i stranih filmskih produkcijskih kuća.

Istraživačke tendencije koje su u svetsku kinematografiju unele inovativni diskurs i koje su bile objedinjene težnjom za napuštanjem uvreženih pravila i konvencija dugometražnih igranih filmova u prvoj polovini 20. veka, odnosno potragom za novim formama kojima se autori približavaju *beleženju stvarnosti* u što uverljivijoj verziji, smanjujući dominaciju fikcijskog faktora, bile su okosnica Žilnikove inspiracije i uspostavljanja njegovog sopstvenog kreativnog tretiranja tema za koje se opredeljavao u budućim filmskim ostvarenjima. Koreni novih filmskih tendencija u kojima je Žilnik pronalazio uzor, sežu od Flaertijeve ideje dvadesetih godina 20. veka kojom se *oživljavaju dokumentarni sadržaji igranim - dramskim elementima*. Potom, u anamnezi Žilnikove metodologije prepoznajemo uticaj sledbenika Flaertijeve ideje, koji su u svojim međusobno srodnim poetikama nadograđivali takav filmski pristup, među kojima su najznačajniji britanski dokumentaristi tridesetih, kao i pripadnici novoformirane struje filma istine (*cinema verite*) za čijeg se inspiratora smatra Dziga Vertov (Dziga Vertov)¹³⁶ čiji je osnovni koncept bio baziran na principu filmskog zapisa audio - vizuelnih činjenica bez naknadnih intervencija sa ciljem isticanja stvarnosti u *sirovom, autentičnom prikazu*.

U Žilnikove uzore možemo svrstati i autore američkog i francuskog dokumentarizma pedesetih godina, koji su kroz svoje radove na određeni način produblivali i modifikovali koncept *filma istine*. Na primeru karakteristika njujorških reditelja Morisa Engela (Moriss Engel) i Sidneja Mejersa (Sidney Meyers) kao tipičnih predstavnika ove škole, prema Jončićevoj analizi,

¹³⁶ Kasnije je taj termin plasirao u praksi i Žan Ruš

prepoznaje se određeno pomeranje granica *potpune autentičnosti* ustanovljene principom filma istine, prema prostoru u kome dolazi do *preplitanja* dokumentarnog sa igranim sadržajem.¹³⁷

Na širenje granica mogućnosti u diskursu koji je Žilnik usvajao na primerima filmskih stvaralaca pravca filma istine, značajan uticaj su imali francuski autori Žan Ruš i Kris Marker. Za njihov rad je karakterističan pristup beleženja istinitog događaja korišćenjem metoda *ankete i intervjua* kojima je ispitanicima - akterima filmova omogućeno ispoljavanje ličnih priča u prirodnom trajanju, što je podrazumevalo veoma svedene, često nikakve, intervencije u pogledu raskadriravanja i montaže zapisa od strane autora, koji su upravo takvim pristupom izražavali svoj jasan i upečatljiv autorski kritički stav prema tretiranim temama. Kako Jončić napominje (2002:12), namera ovih autora je bila da se takvim metodološkim postupkom istakne autentično mišljenje čoveka iz naroda o aktuelnim pitanjima društvene stvarnosti s jedne strane, kao i da se u što spontanijoj meri prodre u psihološku istinu govornika, otkrivajući proces njegovog *doživljavanja trenutka* u kojem saopštava svoje misli. Prema Jončićevoj analizi Žilnik je u svojim radovima doslednije sprovodio principe filma istine od ostalih autora na jugoslovenskim prostorima šezdesetih. Ovo se stanovište pre svega odnosi na jugoslovenske dokumentariste koji nisu u potpunosti prihvatili principe anketnog metoda i dugih krupnih planova u kadru, karakterističnih za film istine, kao mogućeg načina razotkrivanja psihe ispitanika pred kamerom.

Paralelno sa predstavnicima francuskog *Novog talasa*, među filmske stvaraocce za koje se može reći da su u određenoj meri inicirali Žilnikovo postuliranje specifične filmske poetike, svrstava se Džon Kasavetis (John Nicholas Cassavetes, 1929 - 1989), američki reditelj koji je u svojoj metodologiji ozbiljnije prevazilazio granice igranog i dokumentarnog. U svojim filmovima Kasavetis je odbacio princip angažovanja profesionalnih glumaca, tragajući za većom autentičnosti prikaza odnosno približavanjem realnosti. Sa ciljem prikazivanja istine ljudi i njihovih problema, zanemarivao je konvenciju dramaturgije, u svom metodološkom postupku je otvarao prostor ekspresiji i spontanom izražavanju aktera kroz improvizacije emocija i stavova, smatrajući da na taj način njihove sudbine bivaju bliže gledaocima.

U konstituisanju Žilnikove metodologije značajnu ulogu je imao avangardni koncept koji je zastupao u svojim radovima francuski reditelj Žan Lik Godar (Jean Luc Godard), čiji se princip

¹³⁷ Ovaj princip Jončić (2002) ilustruje primerom filma *U Boveriju* (1956) Lionela Rogosina koji uz često korišćenje skrivene kamere koja pojačava realizam, ispisuje filmsku priču o životu njujorških otpadnika i besposličara, kombinovanjem igranog i dokumentarnog koda. (str.11)

ogledao u specifičnoj kombinaciji dokumentarističke reportaže s jedne i fikcije, sa druge strane.¹³⁸ Dominantan elemenat Godarovog inovativnog pristupa predstavlja postupak montaže, za koju je karakteristično da se scenska radnja sažima na ključne momente, sa čestim krupnim planovima jedne ličnosti - protagoniste u kontinuitetu, čak i po cenu remećenja kontinuiteta cele fabule. Takav autorski postupak vođen je kriterijumom isticanja ličnog, unutrašnjeg sadržaja aktuelnog lika koji obrađuje, što je u mnogome ostavilo traga na formiranje Žilnikovg autorskog diskursa.

Na poetiku Žilnikove naracije, kako navodi Jončić (2002:19), takođe su snažan uticaj imali reditelji: Pjer Paolo Pasolini (Pier Paolo Pasolini), u domenu kastinga odnosno izbora glumaca - amatera (naturščika) i principa da se tim akterima dozvoli ispoljavanje njihove naivne ekspresivnosti koja je i u montaži ostavljena sa ciljem isticanja spontanog - životnog gesta¹³⁹; zatim Luis Bunjuel (Luis Bunuel) - čiji nadrealistički koncept, težnja da šokira i provocira javnost kao i vera u revolucionarni duh sveta, ostavljaju traga na filmove *Lijepa žene prolaze kroz grad* (1985) i *Tako se kalio čeilik* (1988); kao i Erik Romer (Eric Rohmer), čiji princip ima sličnosti sa Žilnikovim posebno u segmentu načina građenja dijaloga igrano - dokumentarne strukture koji se očituje ponajviše u TV dramama kao što su *Dragoljub i Bogdan: struja* (1982) i *Bruklin - Gusinje* (1988), gde učesnici u filmu otkrivaju karakter tako što govore o sebi, kroz minimalizovanu scensku radnju koja je često u kontrapunktu sa njihovim karakterom.

Među ostalim avangarnim autorima tog perioda koji su u određenom pogledu ostavili upečatljiv utisak na Žilnika, Jončić svrstava i Endija Vorhola (Andy Warhol), predstavnika američke kinematografije, čiji su radovi u velikoj meri bili oslobođeni ograničenja formom. Vorhol je, u težnji da filmski zapis u potpunosti približi stvarnosti, bio sklon principu u kome je, na primer, moguće ostaviti greške kao što su: nevoljno kretanje protagonista u kadru, zamagljeni objektiv, oštećeni osvetljeni delovi filmske trake i sl. Zapravo, taj princip se ogleda u svojevrsnom negiranju umetničke komponente zarad ostvarivanja utiska istinitosti postupka, dokazujući tezu da filmska akcija ne mora nužno da ima dramaturško ili estetsko opravdanje.

¹³⁸ Jean Luc Godard (Pariz, 1930) francuski reditelj, pripadnik pravca Novog talasa u Francuskoj koji je uneo inovativnost u svetsku kinematografiju od kraja pedesetih do kraja šezdesetih godina 20.veka.

¹³⁹ Kako Jončić (2002) napominje, Pasolini i Žilnik su svojom metodologijom demantovali tvrdnju filmskog teoretičara Bele Balaša da naturščik u igranom filmu može samo da bude epizodista. Žilnik poput Pazolinija promovira "diletantsku glumu" u cilju autentičnosti, čak i kada se takva gluma čini "lošom" u zanatskom smislu. Jončić navodi primer trilogije *Vruće plate* (1987). (Jončić, 2002: 20)

(Prema Jončiću, 2002:15) (svaka nepravilnost na filmskom zapisu je prema Vorholu legitiman autorski pečat) Za Vorholov postupak se smatra da predstavlja metodološki produžetak odnosno radikalizaciju Godarovih stavova o postupanju sa filmskom formom. Filmski teoretičar Goran Gocić smatra u tom pogledu da je Vorhol revolucionarniji od Godara zato što je "u krajnjoj spontanosti pri radu negirao sva utvrđena pravila filmskog jezika.."došao je tako u svojim realizacijama "do određenih rezultata - redukcije klasičnog filmskog jezika." (Gocić, 1996, str. 21 i 22). Prepoznatljivu sličnost sa filmskom poetikom Endija Vorhola, kod koje je osnovna karakteristika bila snimanje privatnog - često vrlo ličnog segmenta života protagonista koji su podrazumevali *glumu života* pred kamerom, kao i težnja da se određeni ekstremni "tipaži iz svakodnevnog života (prostitutke, travestiti, homoseksualci...) prikažu na filmu u što sirovijem stanju, onakvim kakvim zaista i privatno jesu" (prema Gociću, 1996 u Jončić 2002:21), možemo da pronađemo u Žilnikovim radovima.

Uticaji vladajuće sovjetske škole čiji su predvodnici bili pomenuti autor Dziga Vertov kao i Sergej Ezenštajn (*Сергей Михайлович Эйзенштейн*), koji su u svojim delima eksperimentisali sa diskontinuitetom narativne strukture filma, filmskim kolažima, ekspresivno - realističkom montažom, zajedno sa realizmom filmskih inovacija francuskog novog talasa, sublimisanih u metodologiji Dušana Makavejeva, u ovom pogledu najtipičnijeg predstavnika autora sa našeg područja, doprineli su Žilnikovoj orijentaciji ka tretiranju filma iz diskursa kritičkog sagledavanja i ocenjivanja kao suprotnosti uvreženoj tendenciji podražavanja do tada vladajućih popularnih filmskih stvaralaca.

Na osnovu ustanovljene kategorizacije filmskih i umetničkih pravaca u priznatoj relevantnoj literaturi koja se bavi filmom i stvaralaštvom druge polovine dvadesetog i početka dvadeset prvog veka na ovim prostorima, Žilnik pripada pokretu *Jugoslovenskog novog talasa: Crnog filma*,¹⁴⁰ i jedan je od retkih autora te generacije koji još uvek stvara. S jedne strane podstaknuti idejama o razračunavanju sa dogmatskim filmskim jezikom, a sa druge odlučnošću da kroz umetnički čin otvoreno progovore o tabuiziranim i *zaštićenim* društvenim temama,

¹⁴⁰ Crni film je bio podjednako važan kao i ostali pravci evropskog *Novog talasa*. / O jugoslovenskom novom talasu se govorilo kao o najradikalnijem od svih tadašnjih kinematografija Istočne Evrope. Npr. francuski kritičar Marcel Martin piše: "Angažovaniji od čehoslovačkog filma, agresivniji od mađarskog, jugoslovenski film je možda politički najodlučniji i najjasniji od svih socijalističkih kinematografija." (Prejdova, 2009. prema Les lettres Francaises, 02.09. 1969.)

nosioci jugoslovenskog *Crnog talasa* su predstavljali prekretnicu u kinematografiji ovih prostora. Među najizrazitijim predstavnicima te struje su bili reditelji: Živojin Pavlović, Dušan Makavejev, Aleksandar Petrović, Kokan Rakonjac, Marko Babac i Želimir Žilnik.

Poput ostalih pravaca *evropskog Novog talasa*, značaj *Crnog talasa* jugoslovenskog filma se ogleda u tri aspekta, to su:

- traženje alternativne forme filmskog izraza
- istraživanje mogućnosti i pomeranju granica filma
- angažovanost u pogledu društvenih odnosa u tadašnjem jugoslovenskom sistemu

U sagledavanju idejnih i metodoloških karakteristika autorskog rada Želimira Žilnika, ove tri tačke predstavljaju okosnicu njegovog filmskog opusa.

Rezimirajući prepoznatljive uticaje svetkih kinematografskih tendencija na Žilnikovo autorsko profilisanje, možemo izvesti određene zaključke koji nam pomažu da se preciznije upoznamo sa karakteristikama njegovog autentičnog stila.

Evidentno je, da je u formiranju sopstvenog pristupa filmu, opisane inovativne koncepte koji su ga inspirisali i čiji je zajednički imenitelj pobuna protiv klasičnih filmskih formi, odnosno nova istraživačka i realizacijska paradigma, Žilnik propuštao kroz prizmu ličnih impulsa i iskustava, modulišući u svojim radovima prepoznate smernice u novi, autentični koncept, koji je proizašao pre svega iz takozvane (u kritici označene) *treš estetike*, sa dominantnom funkcijom dokumentarističkog faktora usidrenog u specifičnoj igranoj liniji, afirmišući tako *lični stav iznad prepoznatljivosti estetike*. (prema Jončiću, 2002:11). Preuzimajući modalitete i tehnike rada na filmu od svojih uzora, Žilnik je bio vođen idejom filmskog istraživanja stvarnosti, upotrebljavajući svoj istančani kreativni i promišljajući dijapazon, beležeći priče običnih ljudi na licu mesta, oslobađajući svoje protagoniste od straha pred kamerom, trudeći se da u što spontanijoj akciji prenese delovanje ljudskog gesta, misli, reakcije lica, posredstvom filmske trake do gledaoca. U beleženju prizora, čak i kada su potpuno fiksijski, trudi se da prevaziđe bilo kakvu distancu, kroz najminimalnije usmeravanje potaknutih improvizacija, sa ciljem približavanja filmske stvarnosti izvanfilmskoj, stvarajući kod gledaoca utisak prirodosti, kao da se radi o svakodnevnom, trivijalnom dešavanju. U svom autorskom izrazu Žilnik nastoji da održi nepristrasnost pripovedanja, insistirajući na doslednom predstavljanju odabranih tema i dilema,

vođen kriterijumom da se, kako naglašava filmski teoretičar Dominik Noge (Dominick Nogue) "gledaočeva percepcija racionalizuje u što delotvornijem stepenu, kako bi se na njega i svet oko njega deovalo kritički." (Miltojević, 1992:173) Struktura Žilnikovih filmova se gradi direktno u odnosu na potencijalnog gledaoca, angažovanim stavom prema sadržaju koji se istražuje, autentičnim putem, spajajući individualne ljudske sudbine sa njihovim socijalnim okruženjem. (Prejdova, 2009:69)

4.2. *Specifičnosti Žilnikovog dokudramskog postupka*

Nakon pregleda izabranih objavljenih kritičkih radova, studija i članaka koji se bave analizom Žilnikovog filmskog jezika, nameće se utisak da oni prevashodno ističu određenu ideološku komponentu kao okosnicu autorove kritike raznovrsnih tema osetljivih socijalnih manifestacija u strukturi društva.

Budući da se ovaj rad prvenstveno bavi analizom Žilnikovog metodološkog postupka stvaranja filma iz diskursa filmske odnosno dramske profesije, ostavljajući navedeno gledište u drugom planu, ovo će poglavlje biti fokusirano na specifičnosti zanatskog aspekta autorove metodologije. Opređenjenje za takav istraživački postupak ustanovljeno je na premisi (hipotezi) da su najizrazitiji autori dokudramskog pravca po definiciji *posmatrača realnosti* a ne njene sudije¹⁴¹. Ova premissa je vođena stavom da se u postupku eksplicitnog zastupanja određenog ideološkog rasuđivanja u umetničkom delu autor lišava šanse za objektivnim sagledavanjem stvarnosti koja je ujedno i osnovna kategorija i suštinski karakter dokudramskog umetničkog izraza¹⁴². Zastupanje ove teze, a ujedno i pojašnjenje ključne kriterijumske tačke kojom je za

¹⁴¹ Izuzetak predstavljaju dela koja se u svojoj nameri deklarišu kao *angažovana* i stoje u *službi* određene ideologije što po mišljenju autora ovog rada nije slučaj sa stvaraoцем kakav je Želimir Žilnik

¹⁴² Jedna od brojnih potvrda za istančanost u pristupu osetljivoj socijanoj temi na filmu za koju autor ne daje eksplicitan komentar, već to ostavlja gledaocu koga podstiče na ozbiljno razmišljanje, nalazimo u filmu "Crni film" (1967) Ž. Žilnika. Autor u tom filmu sebi dodeljuje ulogu reportera koji sagledava stvarnost, nekoga ko se iskreno brine za ljude - beskućnike, tražeći za njih pomoć od nadležnih ustanova a istovremeno proverava mišljenje slučajnih građana (sugrađana) o toj temi. Između redova možemo da pročitamo poruku, ali je ona ostavljena gledaocu, kao podsticaj za preispitivanje savesti, a nadležnim kategorijama kao iskreni apel, bez eksplicitne osude...

predmet istraživanja u radu izabrana metodologija filmskog stvaraoca Želimira Žilnika, zasnovano je na stanovištu da se u red najznačajnijih u sferi dokudrame, svrstavaju ona dela čiji su autori na delotvoran i upečatljiv način uspeali da iskoriste potencijal dokudramske forme koji leži u njenoj *fleksibilnosti* pri mobilizovanju, kako postavljene *dokumentarnosti (indeksičnosti)* posmatračkog filma, tako i reprezentacijske slobode *igrane strukture*, kroz ravnotežu njihove dinamike u konačnom utisku. Upravo sposobnost za istančani osećaj takve ravnoteže s jedne, kao i time implikovane objektivnosti u rasuđivanju društvenih tema na kojima se zasnivaju Žilnikovi filmovi sa druge strane, svrstava ovog reditelja među najistaknutije dokudramske stvaraoce sa prostora bivše Jugoslavije, a ujedno i među najvažnije savremene filmske autore kako u regionalnoj tako i u svetskoj kinematografiji.

Sudeći prema rezimeu poglavlja o karakteristikama dokudrame u ovom radu, u kom se zaključuje da se istinski potencijal te filmske forme bazira na određenoj *subverzivnoj refleksivnosti* kojom se destabilizuje granica između *stvarnosti i fikcije*, u ovom se radu ističe značaj sprovođenja analize metodološkog pristupa jednog autora kakav je Žilnik, koji u svojim radovima taj dokudramski potencijal radikalno i dosledno sprovodi. Žilnikova filmska poetika je okarakterisana kao politički i estetski subverzivna, sa opaskom da bi, kako je u uvodu poglavlja naznačeno, političnu komponentu trebalo posmatrati u smislu provokacije javnog mišljenja o tretiranim temama (a ne kao pamflet, propagandu, agitatorstvo i sl.). Za ovaj rad, u skladu sa istraživačkom hipotezom, po mišljenju autora, važno je sprovesti analizu ključnog aspekta Žilnikove filmske metodologije koja se sastoji u strategiji:

- 1. kombinovanja posmatračkog dokumentarizma, dokudramatizacije (rekonstrukcije stvarnih zbivanja) i fikcije**
- 2. specifičnog rada sa glumcima i naturščicima**
- 3. autentičnog rediteljsko - scenarističkog postupka**

Prema ključnim karakteristikama metodološkog postupka stvaranja filma, u opštem pogledu i prema važećim odrednicama kategorizacija filmskih rodova, kao što je opisano u radu, Želimir Žilnik pripada pravcu dokudrame. Specifičnost njegove metodologije upravo egzistira na dokudramskoj dihotomiji realizma i dramske (re) konstrukcije stvarnih događaja kako je opisano u poglavlju ovog rada pod naslovom *dokudrama*. Iako je u koordinatama realizma i refleksivnosti teško precizirati poziciju koju zauzima filmski jezik kakav je Žilnikov, prema iskazu samog

autora, on svoju poziciju definiše kao "samokritički realizam" (Barnouw,1993:267). U tumačenju Žilnikove definicije sopstvenog filmskog jezika pod ovim idiomom, jasno se prepoznaje sinteza temeljnih aspekata na kojima on gradi autentičnu filmsku metodologiju, s jedne strane odabirom umetničkog čina kao instrumenta društvene angažovanosti - kritike sistema, a sa druge opredeljenjem za dokudramsku formu kao efikasnog žanra u pogledu istraživanja stvarnosti.

Metodologija takvog *samokritičkog refleksivnog realizma* ogleda se u režiranim situacijama - prizorima u kojima glumci odnosno *naturščici* odigravaju stvarne događaje po uzoru na svakodnevne životne situacije.¹⁴³ *Promatrački realizam* kako je opisan u Nikolsovoj žanrovskoj kategorizaciji, u Žilnikovom postupku je modulisan instancom dramatizacije koja je bliža strukturi igranog filma te se događaji na ekranu doživljavaju kao dramska rekonstrukcija stvarnih životnih situacija iz života aktera kojima se dati film bavi. Međutim, u analizi filmova dokudramskog karaktera ponekad je teško razaznati da li je i u kojoj meri određena situacija "glumljena" odnosno u kojoj meri je ona rekonstrukcija stvarnih zbivanja a u kojoj je to zaista istinito zbivanje pred kamerom. Najčešće se radi o kombinaciji ovih postupaka, što je karakteristično za Žilnikov stil, jer se često sekvence u njegovim filmovima inicirane određenom zadatom (režiranom) situacijom sastoje od neočekivanih (stvarnih) razigravanja koja prerastaju u potpuno dokumentarni zapis odnosa među akterima, odnosno njihovih spontanijih akcija i reakcija. Takva zapažanja govore u prilog tezi o karakteristici *dvojakog dejstva dokudramske forme*, za koju je primer Žilnikove metodologije veoma relevantan.

U cilju specifičnije analize koja je potrebna za predmetnu određenost istraživačkog postupka u ovom radu, karakteristične elemente i određena pravila Žilnikove filmske metodologije, budući da je kao autor u klasifikacijama filmskog žanra svrstan u dokudramske stvaraoce, možemo sagledati kroz analitički obrazac dokudramske filmske forme prikazanom u poglavlju o dokudrami. Prema šemi ovog analitičkog obrasca razmotrićemo Žilnikovu metodološku utemeljenost iz dva aspekta: *reprezentacijskog i referencijskog*.

U pogledu *reprezentacijske* odrednice filmskog jezika Želimira Žilnika, njegovi filmovi načelno deluju kroz sve tri pomenute dimenzije: dokumentarnu, dokumentarno igranu i igranu. Međutim, u kontekstu ove kategorizacije studija slučaja na primeru radova ovog autora, navodi na zapažanja o kompleksnosti njegovog metodološkog postupka, jer se u najvećoj meri sva tri

¹⁴³ Prema ovoj karakteristici opisani metod ne može da se svrsta u kategoriju "promatračkog" realizma u Nikolsovom smislu (vidi poglavlje Dokudrama)

polja preklapaju, odnosno korespondiraju međusobno na najrazličitije načine, što prema kvalitetu estetskog rezultata ukazuje na filmsko jezičko bogatstvo autorovog izraza. Obrazloženja ovakvog zaključka se u Žilnikovom postupku mogu tražiti u njegovom posebnom i istančanom osećaju za otvaranje prostora improvizovanom odigravanju scena koje imaju uporište u *otvorenoj formi scenarija*, dakle, samo sa osnovnim odrednicama i putanjama bez opterećujućih detalja, kao i u činjenici da su bitne linije dramske radnje (dramske konstrukcije odnosno fikcijske obrade stvarnog života) u većini filmova prepuštene autentičnim likovima - naturščicima, koji sa sobom neminovno nose komponentu dokumentarnosti. Prema sličnim kritičkim analizama (Iveković - Martinis, 2013: 65) u slučaju radova Ž. Žilnika, za razliku od mnogih drugih autora istog žanra, ustanovljeno je da bi za specifičnije razmatranje tih radova bilo funkcionalno fokusirati se na relaciju *dokumentarnog i fikcijskog*.

Iz diskursa ključnih elemenata autorove metodološke strategije, u pogledu relacije igranog i dokumentarnog modusa, Žilnikov rediteljsko - scenaristički stil ukazuje na specifično pomeranje žanrovskih konvencija. Metodološka karakteristika koja Žilnika u mnogome razlikuje od većine autora dokudramskog pravca ogleda se u postizanju određene *refleksivnosti* u izrazu proisteklom iz kombinovanja, uslovno rečeno amaterskog dejstva igranih scena sa naturščicima s jedne i dokumentarizma sa druge strane. U zavisnosti od perspektive, manifestacije odnosa amaterskog i dokumentarnog u Žilnikovom jeziku mogu se dvojako posmatrati: 1. dokumentarni elementi u filmu daju igranim utisak amaterizma, odnosno 2. amaterski elementi im daju utisak dokumentarizma. (prema Iveković - Martinis, 2013). Ova specifična veza između amaterskog i dokumentarnog u Žilnikovim filmovima doprinosi refleksivnosti u izrazu. Presudnu ulogu u ovakvom stilskom obrascu igraju naturščici (autentične ličnosti) koji, zahvaljujući tome što predstavljaju sami sebe u datim okolnostima, svojim "amaterskim" dejstvom ukrštaju elemente dokumentarizma, dokufikcije i fikcije. Akteri koji nisu profesionalni glumci, u Žilnikove filmove unose interaktivni i performativni - realistični modus delujući kao protivteža refleksivnosti. Orijeñtišući svoje filmove oko naturščika, koji čine poseban i važan aspekt njegovog stvaralaštva, Žilnik dakle, vešto balansira između dokumentarnog i igranog, zadržavajući za flim potrebne doze, kako realizma tako i refleksivnosti, neizostavljajući važnost etičkog pitanja.

Prema kriterijumskom dijagramu analize određenog dokudramskog dela prema modelima koji su ustanovili Nikols s jedne i Korner sa druge strane, čini se da najpogodnija paradigma za sagledavanje Žilnikove specifične metodologije leži u preseku kategorija *reprezentacije i*

referencijalnosti njegovog filmskog jezika. Ono što je u kritici dokudrame označeno "nepoželjnim" i "problematičnim" aspektima dokudrame u otvaranju pitanja manipulacije istinom, objektivnošću, verodostojnosti sadržaja i sl. upravo je teren kojim, kroz svoj istančan osećaj za svesnim, kritički izoštranim poigravanjem granicama tih kategorija, Žilnik suvereno vlada, nenarušavajući suštinsku realnost u tretiranim temama društvene stvarnosti svoga filma.

Posmatrano iz ugla *reprezentacije*, vođeni okvirom Kornerove definicije koja pod tim terminom podrazumeva formalni aspekt filmskog izraza kroz odnos dramskih (igranih) i dokumentarnih kodova, u studiji slučaja Žilnikove metodologije odnosno reprezentacijskog efekta njegovih filmova, iako ih možemo razvrstati u sve tri skupine: igrane, dokumentarne i dokumentarno - igrane, iznad svega se izdvaja kombinovani modus **dokumentarno - igrane** strukture kao specifičnosti njegovog autentičnog autorskog postupka.

Metodološki elementi u procesu rada na filmu kojima autor kreira autentičnu dokudramsku strukturu svojih scena, sadržani su u, za njega karakterističnim, postupcima *improvizovanja* situacija iz života protagonista, podstičući ih jednom vrstom *otvorenog scenarija* sa osnovnim smernicama radnje, kroz inicijalne dijaloge neopterećene detaljima, ostavljajući prostor za razvoj doživljaja i akcije samih aktera (najčešće *naturščika*), što sve zajedno dovodi do utiska dokumentarnosti i dramske konstrukcije u isto vreme.

Generalna karakteristika Žilnikovih filmova u pogledu *reprezentacije* se može svesti na konstataciju da se funkcija prizora u celini filma (bili oni dokumentarni ili igrani) ne mora nužno podudarati sa njegovom reprezentacijom.

Krećući se po koordinatama opisanog analitičkog obrasca dokaze za ovakvu tvrdnju možemo pronaći gotovo u svakom segmentu. Kada posmatramo aspekt *dokumentarnih prizora*, koje prema Pagetovim zapažanjima (Paget, 2004:199) jasno možemo da identifikujemo u konvencionalnom obrascu dokudrame jer se koriste kao ubačeni segmenti između rekonstruisanih - igranih scena, analizirajući Žilnikov rediteljski postupak uočićemo modulaciju koja se u određenim elementima opire toj teoriji. Paget razlaže elemente po kojima se pouzdano mogu izdvojiti dokumentarni segmenti u nekom dokudramskom delu. Prema toj analizi uobičajeno je da se dokumentarni materijal oslanja na poznate događaje i činjenice, često bliske prošlosti odnosno aktuelnih događanja sa akterima poznatim javnosti, ili u drugom slučaju iz opšte dostupne i relevantne istorijske građe. U toj konstelaciji, kako Paget objašnjava, lako je razlučiti igrane - konstruisane delove od dokumentarnih, pogotovo kada su angažovani profesionalni

glumci. U slučaju naturščika, ova diferenciranost je u nekoj meri zamućena. Međutim Kod Žilnika, za šta nalazimo potvrdu u sličnim kritičkim analizama (prema Iveković - Martinis 2013) ni jedan od Pagetovih ponuđenih elemenata koji olakšavaju razlikovanje kodova nije u jasnoj meri prisutan. Razlog leži u tome što su Žilnikovi filmovi uglavnom fokusirani na teme i protagoniste koji nisu ili su u izuzetno maloj meri poznati javnosti (mahom ljudi sa društvene margine ili zanimljive ličnosti neeksponirane u medijima).

Ipak postoje određene karakteristike u Žilnikovim filmovima prema kojima možemo da naslutimo prisustvo dokumentarnog koda: s jedne strane evidentna *spontanost* u ponašanju naturščika pred kamerom u dokumentarnim scenama¹⁴⁴, dok je sa druge strane prisustvo *interpretacije (glume)* u igranim scenama - "amaterizam". Iako se u oba modusa po pravilu radi o dijalogu po obrascu pitanje - odgovor, u dokumentarnim prizorima je tema razgovora nisu u direktnoj vezi sa glavnom linijom radnje u filmu, a ponekad su u takvim scenama prisutne i osobe koje se ne pojavljuju više u filmu, odnosno nisu akteri već slučajni partneri...

U pogledu *referencijalnosti* koju prema Korneru definišemo kroz relaciju filmske priče i izvanfilmske stvarnosti, u analizi Žilnikovih radova možemo zaključiti da je u većini slučajeva teško razlučiti u kojoj meri se filmsko dešavanje oslanja na izvanfilmsku realnost. U skladu sa ovim zapažanjem, pri analizi referencije prema Kornerovom analitičkom modelu nivoa referencijalnosti, u Žilnikovim filmovima, ako posmatramo prva dva vida, teško je utvrditi u kojim razmerama se oni oslanjaju na određenu dokumentovanu stvarnost, dok je treći vid - fikcijske slobode takođe teško razlučiti od dokudramatizacije, upravo iz razloga metodološke prefinjenosti postupka improvizacije u kome se pomenuti elementi vešto i prirodno prepliću¹⁴⁵.

Analizom dokumentarističke komponente u Žilnikovim filmovima možemo da ustanovimo autorovo metodološko opredeljenje karakteristično po izboru elemenata dokumentarnog koje ujedno odlikuju njegovu stilsku tendenciju u zastupanju dokumentarnog sadržaja u funkciji igrane strukture. U tom pogledu, posmatrajući primenu intervjua kao jednog od osnovnih metoda dokumentarističkog pristupa, koji prema formi, kao što smo videli u poglavlju o dokumentarnim prizorima, može biti običan (klasičan) ili prikriveni, u Žilnikovim radovima je evidentna dominacija modusa *prikrivenog intervjua*. Ono što određuje autorsku

¹⁴⁴ Karakteristika koja je važan faktor obrade hipoteze rada.

¹⁴⁵ Ova je tvrdnja od ključnog značaja za predmetno istraživanje u ovom radu, upravo iz razloga njene reference u odnosu na hipotezu o procesnoj ekvivalenciji metode psihodrame i dokudrame kod Žilnika.

posebnost u primeni ove vrste intervjuja je da se on vodi kriterijumom održanja dokumentarne funkcije prizora, kojim gledalac biva informisan o realističnim temama tretiranim u filmu s jedne strane, kao i dosezanja igranog - *dramski rekonstruisanog sadržaja* s druge strane, u kome dokumentaristički pristup neće biti nametljiv. Ovakvu - duplu funkciju prizora, koji u finalnoj formi bivaju dokudramski, autor postiže iniciranjem prikrivenog intervjuja putem dijaloga između aktera u kadru do mere u kojoj se uspostavlja reprezentacijska izdvojenost prikazanog sveta.

Vodeći računa o reprezentacijskoj izdvojenosti u postupku snimanja scena sa akterima u njihovim autentičnim životnim situacijama i sa verodostojnim (indeksičnim) okolnostima putem prikrivenog intervjuja, Žilnik stvara fleksibilan materijal koji može da se uklopi u kontekst dramske strukture.

Ovakav fleksibilni potencijal postupka prikrivenog intervjuja znatno je uticao na autorov metodološki jezik. Kako sam Žilnik navodi, opisujući sopstveni postupak snimanja kolektivnih scena u kojima ljudi izražavaju i razmenjuju svoje stavove i gledišta: " To je slično kao i u igranim filmovima, isto kao i tamo formulišete konflikt među ljudima, dovedete u dijalog ljude sa različitim iskustvima i socijalnim bekground - om" (Prejdova u Ćurčić i sar. 2009:114)

U "uspelijim" prizorima uvrštenim u konačnu strukturu igranog filma, Žilnik je u sadejstvu sa akterima ostvario određenu prirodnost do mere u kojoj, prema utisku gledalaca, ne može da se razazna metodska osnova budući da se prikriveni intervju manifestuje kao spontani dijalog autentičnih ličnosti u stvarnim životnim okolnostima. Iako oba navedena postupka pripadaju dokumentarističkom modusu prema Nikolsu sama njihova razlika postaje beznačajna jer proizvedeni prizori funkcionalno zauzimaju dinamički prostor u kontinuiranoj naraciji filma.

Kada analiziramo Žilnikovu metodologiju iz aspekta relacije dokumentarnih prizora sa igranim, dolazimo do zapažanja da postupak kombinovanja ta dva modusa u procesu stvaranja kontinuirane igrane dramaturgije, odnosno korišćenja dokumentarnog sadržaja u funkciji celovite fikcijske (re)konstrukcije, čini autorovo karakteristično stilsko obeležje. Jedan od primera koji podržava ovu konstataciju, kako zapaža Anja Iveković Martinis autorka studije o refleksivnosti dokudrame u Žilnikovom dugometražnom opusu (Iveković Martinis, 2013:67), nalazimo u filmu *Evropa preko plota* (2005) u kojem u samoj uvodnoj ekspoziciji vidimo dokumentarne prizore razgovora o cenama životnih namirnica i švercu na relaciji Vojvodina - Mađarska, koji nas, u paralelnoj montaži sa igranim kadrovima, gde glavna junakinja sa koferom u ruci prelazi predele u okolini Subotice, uvodi u dramsku radnju filma.

Iako ovi dokumentarni prizori, koji su na početku navedenog filma znatno duži od igranih, nose sa sobom osnovnu - informativnu komponentu putem koje stičemo uvid u bitne odlike ekonomske situacije u regiji u realnom trenutku u kome se radnja odvija, jasno se razaznaje i njihova sekundarna uloga: kreiranje dramske atmosfere u korespondenciji sa umetnutim igranim kadrovima koju autor naznačava i muzikom kao dodatnim dramskim elementom u tom - uvodnom delu filma.

U kontekstu primene dokumentarnog sadržaja u funkciji igrane strukture za Žilnikov metodološki pristup bi se moglo reći da je raznovrsan jer analizom njegovih dela dolazimo do zaključka da su modusi te primene u *različitim ključevima* u zavisnosti od tematike, okolnosti snimanja i drugih faktora. Iz tih analiza zaključujemo da autor pristupa svakoj novoj tematici uvek iz novog ugla impliciranog autorovim posvećenjem dramskoj radnji koju stvara na osnovu konkretnog odabranog uzorka.

Na raznovrsnost Žilnikovih postupaka, kao potvrdu prethodne tvrdnje, ukazuje u daljoj analizi u svom radu Iveković Martinis kroz primere filmova *Stara mašina* (1989) i *Ljepe žene prolaze kroz grad* (1985). U prvom je zanimljivo uvođenje dokumentarnih prizora preko praćenja dramske linije radnje čiji su nosioci glavni protagonisti filma. Skrećući sa svog puta Slovenija - Grčka na kome ih pratimo kroz film, dvojica aktera pristupaju demonstracijama "antibirokratske revolucije" u Srbiji 1988. godine. Snimci koji su očigledno dokumentarni "pojačani" su akterima filma, čime Žilnik preko igrane linije filma ukršta dva modusa: **dokumentarni** (promatračkog tipa prema Nikolsu) s jedne strane i **igrani** - protagonisti priključeni demonstrantima sa druge strane.

Jedan drugačiji postupak uvođenja dokumentarističkih elemenata u strukturu igrane - dramske forme u odnosu na ovaj koji je opisan u prethodnom primeru, pronalazimo u Žilnikovom filmu *Ljepe žene prolaze kroz grad*. Sama radnja filma koja je smeštena u futurističku sliku života u Beogradu 2041. godine u kome je preostao mali broj entuzijasta spremnih da grade novo društvo, dok je većina preživelih stanovnika prešlo da živi na selu, uz narativni glas iz off - a koji prepričava katastrofalna zbivanja tokom prethodnog perioda čija je posledica novonastala kataklizmička atmosfera, autor koristi klasičan dokumentaristički metod: nizanje fotografija iz rata i prizora teških ljudskih stradanja. Međutim, iako je u pitanju klasičan, jedan od najetabliranijih dokumentarističkih postupaka, te zrnaste crno - bele fotografije (očigledno dokumentarne) u Žilnikovom postupku montaže predstavljaju indeksni dokaz

(dokumentaciju) događaja koji se u vreme nastajanja filma još nisu dogodili, te na taj način bivaju uvedeni u funkciju igranog sadržaja. Ovaj je dualizam u postupku opredeljen idejom filmske priče koju je autor želeo da plasira, određujući njegov autentičan stil i istovremeno zadržavajući dokudramsku formu sa kojom se na opisan način sam autor maštovito poigrava.

U istom filmu nailazimo na još jedan, drugačiji vid korišćenja dokumentarističkog koda. Poigravajući se sa relacijom igranog i dokumentarnog koda, Žilnik u razradi fikcijske priče omogućava susret lika protagoniste sa dokumentarnim sadržajem tako što uvodi radnju sa svojevrsnim aparatom nalik na teleskop kroz koji sa druge - približene strane progovaraju autentične ličnosti čije ispovesti mogu biti posmatrane van igrane reprezentacije. Naime, među tim prizorima koje protagonista posmatra kroz izmišljeni teleskop sagledavamo likove koji, stojeći *en face* (licem prema kameri - tipične za dokumentarne prizore) u odnosu na kameru u krupnom planu. Njihova govorna akcija je samo inicirana rediteljskom indikacijom da primećuju da ih neko posmatra, čime Žilnik provocira njihove autentične priče o teškim životnim uslovima u kojima se nalaze, obraćajući se direktno zamišljenom sagovorniku sa druge strane teleskopa za pomoć. Kako zapaža autorka pomenute studije Iveković - Martinis, ovaj u osnovi dokumentarni sadržaj, uključen u fikcionalan narativni kontekst, proizvodi u određenoj meri humor, pa i bizarnost situacija, pored toga što očigledno predstavlja ključni elemenat u razvoju fikcionalne radnje filma, ima kod Žilnika i funkciju parodiranja dokumentarističkih postupaka.

Primer Žilnikove drugačije upotrebe dokumentarne forme u odnosu na prethodno opisane primećujemo u postupku građenja priče o siromašnoj romskoj deci u filmu *Pioniri maleni mi smo vojska prava, svakog dana rastemo ko zelena trava* (1968). Karakteristično za taj postupak je krišćenje *intervjua* u kome dečak prepričava određene prizore iz svoje biografije i biografije njegovih drugova u kojima su bili uhvaćeni u sitnim krađama kao i reperkusijama koje su trpeli. Žilnik koristi ovu originalnu ispovest dečaka u off - u dok istovremeno slikom rekonstruiše određene segmente koji postaju igrani - fikcionalizovani. Dakle, u krajnjem proizvodu, dobijamo postupak *dokumentarnog intervjua u funkciji građenja igranog sadržaja*, a moglo bi se reći i obrnuto, što je karakteristično za metodološki postupak u tom filmu, jer dokumentarni odnosno realistični sadržaj potresne životne priče emotivno pojačava igrane prizore s jedne strane, kao što igrani prizori dijaloga i akcije autentičnih likova dece produbljuje doživljaj njihove dokumentarne priče.

"Ono što na formalnom nivou, upada u oči na prvi pogled, jeste Žilnikova registrovana i zaštićena marka kombinovanja dokumentarnog i fiktivnog u nerazdvojjimom jedinstvu koji prati samo aksiome autentičnosti i poštenja, i koja ukazuje, usput na apsurdnost povlačenja strogih linija između ova dva modusa kinematografskog izražavanja, dok jedino što bi trebalo da se računa jeste namera iza samog izraza." (Meden, u Ćurčić i sar. 2009:89)

U odmeravanju stepena zastupljenosti tipova postupaka prema Nikolsovoj kategorizaciji, u Žilnikovoj metodologiji je evidentna dominacija kombinovane, *dokumentarno - igrane strukture*. Izbor ovakvog postupka opredeljen je autorovom koncepcijskom orijentacijom prema fikcionalnom sadržaju koja se bazira na *stvarnim - dokumentarnim okolnostima života njegovih protagonista*. U skladu sa prirodom tematskih okvira u Žilnikovim dugometražnim filmovima kao i njegovom težnjom za ostvarivanjem autentičnosti prikaza stvarnosti, moglo bi se zaključiti da su *dokumentarno - igrani prizori najzastupljeniji oblik autorovog izražavanja*. Osnovni kriterijum za ovakvo autorsko opredeljenje se očituje u činjenici da se upravo kroz takvu kombinaciju žanrovskih formi mogu pouzdano dobiti istiniti odgovori na inicirana pitanja kojima se film bavi, kao što je to slučaj sa dokumentarnim postupkom intervjua, održavajući istovremeno svojstvo narativne, odnosno dramske celovitosti filma kroz igrane elemente. Ovakav - dvojadi efekat, Žilnik postiže kombinacijom dokumentarističkih postupaka prikrivenog i klasičnog intervjua na taj način što najčešće pribegava prizorima u kojima dijalog vodi lice u kadru (ujedno i lik u filmu, često protagonista) sa drugim licem ili licima koja daju spontane odgovore, čime ujedno usmerava komunikaciju i igranu radnju u filmu bez prethodno razvijenog scenarija. Za razliku od *interaktivnog modusa* dokumentarnog filma kako ga definiše Nikols, u kome pitanja postavlja sam autor, u Žilnikovim filmovima ulogu postavljača pitanja igra jedan od protagonista - lik u filmu (šema 12, str. 154 u ovom radu). Na taj način protagonista, budući da tumači jednu od ključnih uloga u igranom okviru filma, ima vezivnu funkciju između dokumentarnih i igranih segmenata filmske priče. Kada se u strukturi filma, dakle, sjedine dokumentarna funkcija postavljača pitanja i glumačka akcija u jednoj osobi, kao što je to u većini Žilnikovih filmova, opravdava se definicija dokumentarno - igrane strukture.

Iako se u zavisnosti od specifičnih okolnosti filmskih priča u Žilnikovim radovima pojavljuju različiti modusi opisanog postupka, njegova ključna postavka je uvek prisutna. Važno je napomenuti da takvi prizori uglavnom ne čine i glavnu liniju igranog segmenta filma. Možemo navesti, ilustracije radi, nekoliko primera iz autorovog opusa kojima ćemo potkrepiti izneta

zapažanja. Jedan od reprezentativnih primera dokumentarno - igranih prizora na način kako to Žilnik čini nalazimo u filmu "*Bruklin - Gusinje*" (1988) u kome pratimo prizore u kojima glavna junakinja filma Ivana vođena željom da bolje upozna Škeljzena, momka druge nacionalnosti koji joj se dopada, ispituje njegovu rodbinu o njihovom načinu života, pri čemu, prema opisanom obrascu odigrava s jedne strane ulogu **dokumentarističkog postavljača pitanja** na osnovu kojih saznajemo više o drugom narodu i kulturi¹⁴⁶, kao i sa druge strane, lika devojke nosioca osnovne dramske radnje filma.

Za razliku od navedenog prizora kojem su očigledno prethodile unapred pripremljene smernice scenarija, određenu drugačiju vrstu modulacije kombinovanja dokumentarnog i igranog sadržaja koji je uslovljen trenutnim okolnostima u toku rada na filmu u kojima je autor upućen na postupak improvizacije u skladu sa radnjom, pronalazimo u nekim Žilnikovim postupcima kakav je na primer u određenim sekvencama filma *Kenedi se vraća kući* (2004). Budući da je ekipa filma dočekala jednu od brojnih porodica romske nacionalnosti na beogradskom aerodromu koja je deportovana iz Nemačke usled gubitka prava na azil, rediteljev postupak je bio uslovljen nemogućnošću ponavljanja snimanja scena. Žilnikova improvizacija, koja je urodila plodom, sastojala se u sprovođenju **paralelnih prikrivenih intervjua** koje je izvodio sa članovima porodice u dvoje kola pri njihovom povratku sa aerodroma. Konačnom montažom dobijen je efekat u kome Kenedi vozi celu porodicu: muža, ženu i decu na zadnjem sedištu i vodi dijalog sa njima iako je taj intervju u procesu snimanja sprovodio reditelj iza kamere. Sam način na koji je ovaj prizor snimljen, kako navodi Iveković - Martinis u svojoj analizi, ukazuje na rediteljski trud (Žilnikov tipičan metodološki postupak) kroz poetiku izraza minimalizuje utisak dramaturške nedoslednosti sa ciljem da napravi funkcionalni kompromis između reprezentacije koja nastoji da održi izdvojenost odnosno ontološku zasebnost prikazanog sveta i indirektno evidentne primene

¹⁴⁶ U filmu *Bruklin - Gusinje*, lik Ivane koji tumači glumica Ivana Žigon, prilikom njenog prvog dolaska kod rodbine Škeljzena (Lik momka albanske nacionalnosti, u kojega se Ivana zaljubljuje) postavlja pitanja o načinu života odnosno o rodnoj podeli poslova u tradicionalnoj albanskoj porodici, kakva je Škeljzenova. Ovakvim postupkom reditelj postiže dvojak efekat: s jedne strane Ivana istražuje kako bi bilo živeti sa Škeljzenom, što je ujedno deo igrane radnje filma, a sa druge strane, pošto su njena pitanja dovoljno uopštena, zadovoljavaju kriterijum dokumentarnog metoda, relevantnog za upoznavanje elemenata ciljane strane kulture. (prema Iveković - Martinis, 2013:69)

dokumentarističkog postupka (intervjua) kojom se uspostavlja relacija sa svetom gledaoca.¹⁴⁷ Autorka dalje zaključuje da "nezgrapnost" takvog spoja ima **refleksivni** učinak, u kojem se oba njegova elementa međusobno kritički osvetljavaju "...te do izražaja dolazi krhkost i konstruiranost, kako izdvojenog filmskog svijeta koji se prikazuje kao "dan" tako i pokušaja izjednačenja filmskog sa izvanfilmskim svijetom: odnosno kako igranoga tako i dokumentarnoga filma." (Iveković - Martinis, 2013:70)

Za razliku od dokumentarnih i dokumentarno - igranih prizora, čisti *igrani prizori* u većini Žilnikovih dugometražnih filmova čine okosnicu odnosno vezivno tkivo celokupne forme, što, pored prethodno opisanih, predstavlja jedan od osnovnih elemenata karakterističnih za metodološki postupak ovog autora. U osnovi, igrani prizori kod Žilnika se prema definiciji poistovećuju sa klasičnom igranom strukturom, sa jedinom razlikom što su u većini njegovih filmova u tim prizorima glavni akteri **naturšćici** ili ih čine kombinacija naturšćika i profesionalnih glumaca (sa izuzecima gde imamo isključivo profesionalnu glumačku postavu, kao na primer u pojedinim prizorima filmova *Tako se kalio čelik* (1988), *Marble ass* (1995) i dr.). Igrane prizore Žilnik često koristi kao pokretače i usmerivače dramske radnje.

Analiza prisustva i modulacijskih varijacija reprezentacijskih kategorija u Žilnikovim filmovima, pre svega dugometražnim, navodi nas na određene **zaključke o metodološkim karakteristikama** autorove primene dokumentarističkih i igranih elemenata. Iznad svega možemo zapaziti njegov specifičan način kombinovanja odnosno usklađivanja tih dvaju različitih modusa.

Igrani prizori su u većini Žilnikovih radova evidentno povezani kontinuitetom dramske radnje¹⁴⁸, koju gledalac, i pored raznovrsnih *međulinija* u različitim filmovima, lako prati. S druge strane, dokumentarni i dokumentarno - igrani prizori su povezani samo sličnošću postupka (obični ili prikriveni intervju), relativnom tematskom određenošću kao i sociokulturnim okruženjem, koje su tipične za izlagački dokumentarni stil. Međutim, budući da ovom segmentu Žilnikovog izraza uglavnom nedostaje retorički kvalitet kontinuiranog razvoja argumentacije koji je karakterističan za dokumentarni žanr, dokumentarni i dokumentarno - igrani prizori pretežno ostavljaju utisak nedovoljne povezanosti, njegovi filmovi, kako zaključuje autorka Iveković -

¹⁴⁷ Analizom navedenog prizora jasno se da zaključiti da pitanja bračnom paru nije postavljao Kenedi. Njegovi kadrovi za volanom su očito ubačeni naknadno u montaži.

¹⁴⁸ Izuzetak predstavljaju primeri filmova *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa* ili *Crno belo*

Martinis, velikom većinom imaju strukturu igranog (celinu povezuje iznad svega dramska radnja).

Za one Žilnikove filmove koji su prevashodno fikcionalni i koji u svojoj strukturi sadrže manje dominantnu primesu dokudramske odnosno dokumentarne forme, karakteristično je da ti nefikcijski prizori predstavljaju retke segmente, najčešće u samoj sredini filma, nakon uvođenja likova i pokretanja zapleta, tako da takvi prizori uglavnom deluju kao digresija ili svojevrsni predah u liniji osnovne radnje.

U filmovima izrazitije *dokudramske forme* sa primesama dokumentarnog sadržaja, Žilnikov postupak je malo drugačiji od prethodno opisanih jer prilično ravnomerno kombinuje igrane sa dokumentarnim prizorima održavajući ravnopravan odnos među različitim reprezentacijskim modusima, iako dramska radnja igranog segmenta i u takvoj strukturi predstavlja vezivni element filma. Bez obzira na stepen zastupljenosti dokumentarnog unutar igrane strukture, možemo slobodno istaći Žilnikovu autorsku karakteristiku odnosno *metodološki kvalitet* koji se bazira na tome da je osnovni kriterijum kojim se vodi prilikom korišćenja dokumentarnih elemenata njihova narativna *funkcionalnost, opravdanost i usklađenost* sa jasnom tematskom linijom radnje celog filma. Za određene momente u Žilnikovim radovima se stiče utisak da je ovakva opravdanost prisustva dokumentarnog sadržaja nedovoljno razrađena, međutim celokupni zaključak o ovom segmentu autorove metodološke karakteristike kompenzuje se njegovom specifičnom rediteljskom i scenarističkom veštinom. Jedan od primera koji potkrepljuje ovakvu tezu nalazimo u filmu *Kenedi se vraća kući*¹⁴⁹. Žilnik u tom filmu koristi metod klasičnog televizijskog intervjua (u određenoj meri i parodičan) koji čini referencu prema prepoznatljivom televizijskom obrascu, putem postupka kojim gotovo neprimetno gledaoca usmerava od igrane ka dokumentarnoj formi, čime u konačnom efektu ispunjava dvostruko dejstvo: *realizma* s jedne i *refleksije*, koja se ogleda u naknadnom razumevanju funkcije dokumentarnog u igranom kodu, sa druge strane.

¹⁴⁹ U filmu vidimo prizore sa mladim Romom koji, budući da mu je oduzet azil u Nemačkoj, nema mesto boravka i privremeno živi u Kenedijevom autu dok se ne snađe. Žilnik mladom Romu dodeljuje dramsku radnju u kojoj on snima video poruke romskih devojčica koje bi trebalo da budu poslate njihovim prijateljicama u Nemačkoj pri čemu je korišćen postupak sličan praksi televizijskih emisija u kojima deca pred kamerom šalju pozdrave svojim. Uvodeći na ovaj način dokumentarni postupak, Žilnik uspeva da na etičan i prikladan način uvrsti decu kao glumce u funkciju filmske radnje. (prema Iveković - Martinis, 2013:75)

Ovi principi koji karakterišu Žilnikov rediteljsko - scenaristički postupak upućuju nas na zaključak da se njegova filmska metodologija bazira na *ključnim elementima dokudrame* koja, referišući se istovremeno na dva pola: igrani s jedne i dokumentarni s druge strane, ima za cilj da kroz kreiranje fikcionalizovane filmske priče kroz dramsku rekonstrukciju realnosti dokaže ono što je u realnom svetu poznato, odnosno ima za podlogu indeksičnu proverljivost. Zadovoljavajući takav kompleksan i temeljit zadatak, Žilnik kroz svoje filmove potvrđuje teorijsku zasnovanost dokudramske forme na konceptima *opravdanosti (warrant)* i onoga što je u realnosti *poznato (known)*. (Lipkin, 2002: 4,5)

Prema iznetim analitičkim zapažanjima pouzdano se može ustanoviti da Žilnik svojim autorskim stilom u velikoj meri koristi *refleksivni* potencijal dokudramskog postupka koji se sastoji u reprezentacijskoj dvojnosti. Uobičajena artikulacija dokudrame ogleda se u gore navedenim modusima kombinovanja igranih i dokumentarnih prizora, koje, prema svim osnovnim dokudramskim zakonitostima, možemo identifikovati u većini Žilnikovog opusa, ponajviše u dugometražnom, kako u kontekstima njihovih celina, tako i u izdvojenim pojedinačnim prizorima kao specifičnog obeležja ovog reditelja. Pojedinačni prizori koji su igrano - dokumentarnog karaktera iako u njima mahom dominiraju dokumentarni elementi, kod Žilnika po pravilu imaju čitljivu narativnu funkciju jer predstavljaju dramsku rekonstrukciju dešavanja iz prošlosti.

Jedan u nizu primera koji mogu da potkrepe ovu tvrdnju o specifičnoj upotrebi pojedinačnih prizora kojima Žilnik uspostavlja dvojaki efekat relevantan za dokudramski jezik putem dramske rekonstrukcije zbivanja, prikazanom kroz dokumentaristički postupak, možemo videti u filmu *Kenedi se vraća kući*. U tom prizoru je rađen na principu neformalnog grupnog intervjua, karakterističnom za dokumentarni posmatrački modus, koji Žilnik sprovodi preko protagoniste Kenedija kroz razgovor sa autentičnim Romkinjama u njegovom mestu na Kosovu, istražujući faktografiju događaja koji su prethodili njegovom odlasku u Nemačku, u funkciji reminiscencije (Kenedijevog prisećanja događanja od pre mesec dana u odnosu na vreme filmske naracije). Preplićući, na klasičan dokudramski način, dva različita vremena, Žilnik istovremeno postiže *indeksičnost* dokumentarnog prikaza (meštana u spaljenom delu grada) s jedne strane i *indeksičnu ikoničnost* dramske rekonstrukcije sa druge. Kako ističe Martinis, upoznavajući gledaoca sa aktuelnoću zbivanja u tom području kroz adekvatan dokumentaristički postupak, Žilnik nominalno vrši rekonstrukciju događanja, faktički stapajući vreme filmske sa

izvanfilmskom reprezentacijom, budući da je svedočenje o takvom stanju na snimljenom području aktuelno jer je materijal u tom trenutku i snimljen.¹⁵⁰ Paradoksalno je to što se ovakvim dokudramskim postupkom postiže izjednačavanje vremena naracije sa vremenom u kome je sniman materijal, što je karakteristika dokumentarnog - posmatračkog filma, a istovremeno se u celini dokudramske forme zadovoljava i fikcionalni aspekt u kome se radnja filma ne zbiva u vremenu realnog sveta, što Žilniku, prema navedenom primeru polazi za rukom, čime dokazuje specifičan potencijal dokudrame (refleksivnosti i realizma) kao kombinovane filmske forme.

U opisanim karakteristikama se nalazi opravdanje i razumevanje logike Žilnikovog izbora metoda u procesu snimanja filmova. Kako sam autor svedoči, njegovi uobičajeni postupci se mogu svesti pod dva obrasca, oba zapravo, relevantna za posmatranje autorove metodologije. Jedan je ulazak u proces iz dokumentarističnog ugla, pri čemu se opravdava postupak uvođenja naturščika, autentičnih ličnosti iz odabranog segmenta stvarnosti, u kome se zaobilazi posebna scenaristička priprema, već se otvara prostor za spontano, a time i uverljivo izlaganje kroz odgovore na postavljena pitanja. U ovakvom obrascu, dakle, dokumentarni element služi igranom na taj način što obezbeđuje uverljivost iskaza (sadržaja). Drugi konceptualni obrazac po kome autor pristupa snimanju određenih prizora podrazumeva perspektivu suprotnu prethodno opisanom. Prema tom konceptu dramska rekonstrukcija događaja se uvodi kao povod za uključivanje dokumentarnog postupka koji potom ima za cilj kako opravdavanja prikaza rekonstruisane priče, tako i zadržavanja nezavisnog dokumentarnog značaja.

Objašnjavajući metodološku podlogu na kojoj bazira svoj rad, autor Želimir Žilnik govori o izazovu kojim je kroz svoje autorsko sazrevanje vođen, a to je spajanje dve metode u jednu. S jedne strane, kako autor napominje, metoda rada sa unapred napisanim scenariom i glumcima omogućava precizno formulisanje radnje, odnosa i emocija, dok sa druge strane upotreba dokumentarističkog pristupa otvara mogućnost artikulacije *delova života* u novu celinu. U spoju

¹⁵⁰ U opisanom prizoru, koji funkcioniše i kao dramska rekonstrukcija i kao dokumentarni intervju, odnos između dvaju vremena je protivrečan: vreme naracije ujedno prethodi vremenu snimanja i stapa se sa njim. Razlog tome je što isti prizor obuhvata dve naracije: jedna je razgovor koji je Kenedi, pretpostavlja se, sa Romkinjama vodio mesec dana pre snimanja filma, kad se prvi put vratio sa Kosova, a druga je razgovor koji, najverovatnije sada s nekim drugim Romkinjama, vodi u trenutku snimanja...Na taj nači, ističući aktuelnost prikazanoga, umanjuje se utisak distance između gledaočeve stvarnosti i filmske stvarnosti, što je inače i cilj dokumentarizma. (Iveković - Martinis, 2013:78)

ova dva metoda Žilnik pronalazi funkcionalniji pristup koji se ogleda u efektivnijem, ekonomičnijem i direktnijem od upotrebe samo jednog *čistog* modusa:

"Moja metoda je da: osobe ili događaji koji me zanimaju budu obuhvaćeni *ready - made* deo budućeg filma, tako da od trenutka kada se odlučim za priču filma do njene konačne realizacije prođe manje od šest meseci." (Prejdova u Ćurčić i sar. 2009:114)

U sagledavanju metodoloških karakteristika Želimira Žilnika pored prikazanih zaključaka i stanovišta vezanih za reprezentaciju (izgled filma prema zastupljenosti filmskog roda), gledano iz aspekta *referencijalnosti* (odnosa filmskog prikaza sa izvanfilmskim predstavljenim stvarnim svetom) možemo zaključiti da je razliku u prizorima rekonstrukcije stvarnih događaja i fikcije uglavnom teško razlučiti budući da autor svojim stilom, kao što je već rečeno, veoma vešto manipuliše ovim odnosom stvarajući autentičnu filmsku priču. Kao paradigmu u postizanju izvesnijeg parametra u raspoznavanju većeg prisustva realnog odnosno fiktivnog, možemo koristiti *ozbiljnost tona* (prema Iveković - Martinis, 2013:70), koja se u Žilnikovoj metodologiji može posmatrati u koordinatama odnosa realističkog dokumentarnog aspekta s jedne strane i komičnog koji često provejava u igranim delovima, te se prema tome međusobno i razlikuju Žilnikovi radovi. Osluškujući ozbiljnost tona u kontekstu filmske priče gledalac je u mogućnosti da u pouzdanijoj meri raspozna odnos prikaza i stvarnosti. U takvom korelacijskom sistemu ozbiljniji ton upućuje na veći značaj dokumentarističke funkcije u filmu, što znači da je prisutna težnja da se gledalac informiše o važnom problematičnom aspektu izvanfilmske stvarnosti, dok manje ozbiljan ton ističe distancu sveta gledalaca i filma.

U filmovima sa dominirajućim "nerealističkim" elementima preovlađuju laganiji, neobavezniji, humoristički tonovi kojima autor kroz svoje dramaturške zamisli parodičnim odnosom referira na popularne žanrovske obrasce kao što su: vestern (*Crno i belo*, 1990), melodrama (*Brooklyn - Gusinje*, 1988), *road movie* (*Stara mašina*, 1989), distopijska naučna fantastika (*Ljepe žene prolaze kroz grad*, 1986), romantična komedija (*Kud plovi ovaj brod*, 1998), kao i soap opera (*Stanimir silazi u grad*, 1984, *Dunavska sapunska opera*, 2006).

Budući da koncept žanrovske opredeljenosti nekog autora u osnovi samo obrazac - forma njegovog utiska i stava o određenoj temi, kako u scenskim delatnostim, književnosti, novinarstvu tako i u drugim izražajnim poljima, postupcima parodiranja žanrovskih pravaca u filmu, autor Želimir Žilnik proizvodi višestruki efekat kod gledalaca, čineći sopstveni dokudramski diskurs kritički još izoštrenijim. Razvijajući jasnu liniju određenog žanrovskog obrasca u niskobudžetnim

uslovima naše kinematografske realnosti, Žilnik jasno daje gledaocu do znanja da sudbina krotkih ljudi kojima se bavi zaslužuje punu pažnju, štaviše i saosećanje, bez obzira na estetiku kojom su njihove priče oformljene, istovremeno izazivajući komičnost gotovo uvek praćenu gorkim ukusom suočavanja sa istinom prikazanog sveta (društva), na domak nas ili među nama, u kome živimo i čiji smo svi, u određenoj meri, nemi svedoci.¹⁵¹

U zaključak ovog poglavlja možemo konstatovati da je, kombinacijom opisanih pristupa u procesu stvaranja filma, Žilnik razvio specifičan filmski diskurs, u isto vreme i realističan i refleksivan, koji ga u određenim autentičnim elementima razlikuje od stila drugih stvaralaca dokudramskog žanra, "uzdižući time popularnu ali umetnički neafirmisanu formu dokudrame na viši stupanj, gde se može meriti sa etabliranim rodovima dokumentarnog i fikcionalnog filma." (Iveković - Martinis, 2013:57). Sinteza uočenih karakteristika metodološkog pristupa Želimira Žilnika u procesu stvaranja filmske priče svela bi se dakle, na izrazitost i autentičnost kritike stvarnosti, posebno njenih najosetljivijih socioloških segmenata putem dokudramske forme čiji je ključni oslonac fiktivna - dramska obrada tretiranih elemenata ličnih ispovesti stvarnih ljudi.

4.3. Klasifikacija Žilnikovih filmova prema metodološkim karakteristikama

Pored klasifikacije filmova Želimira Žilnika koja je vođena kriterijumom hronološkog razgraničenja faza i faktora društvenih okolnosti njegovog stvaralaštva prikazanog u radu, sa ciljem specifičnije orijentacije istraživačke hipoteze, u ovom delu ćemo sagledati jednu od sistematičnijih podela koja se oslanja na studiju o reprezentacijskim i referencijalnim osobinama autorovog izraza koju je izvela Anja Iveković Martinis (Iveković Martinis, 2013: 73-74) u pomenutom radu *Refleksivnost dokudrame na primjeru dugometražnog opusa Želimira Žilnika*.

Ova se klasifikacija, kako naslov studije govori, odnosi na Žilnikove dugometražne filmove jer je odnos navedenih kriterijumskih faktora u toj formi jasniji, iako se izvedena pravila

¹⁵¹ Želimir Žilnik: "Mi imamo ili neki šminkerski formalizam u umetnosti ili profesionalizam."(Babić, Polet, br.341. 17.01.1986)

moгу primeniti i na filmove kratkometražnog opusa u određenoj meri, no za potrebe istraživačkog postupka u ovom radu reprezentativan je uvid u ovu klasifikaciju.

Oslanjajući se na analizu metodološkog postupka u Žilnikovim radovima prema proceni zastupljenosti dokumentarnog, dokudramskog i fikcijskog elementa, autorka predlaže orijentacionu podelu filmova u četiri kategorije. Filmovi se prema toj kategorizaciji kreću u rasponu od igranih, preko potpuno fikcionalnih do onih koji po svojoj strukturi izrazitije odražavaju nenarativni, odnosno dokumentarni postupak. Iako je u pomenutoj studiji naglašeno da takva podela ne bi trebalo biti shvaćena kao potpuno definišuća, "budući da Žilnikovi filmovi zapravo izmiču bilo kakvom strogom razvrstavanju po navedenim kriterijumima, što je vidljivo iz heterogenosti nekih od predloženih klasifikacijskih skupina." (Iveković Martinis, 2013:73) Prema ovoj klasifikaciji razlikujemo četiri kategorije:

1. *fikcionalne igrane filmove*
2. *fikcionalne igrane filmove sa elementima dokudrame i dokumentarnog filma*
3. *Dokudrame sa elementima dokumentarnog filma*
4. *Dokumentarni filmovi sa elementima dokudrame*
5. Nekoliko filmova su mešavina više elemenata te se mogu svrstati kako u posebnu grupu tako i u više navedenih istovremeno.

Sledeći navedeni kriterijum, u *prvu kategoriju (fikcionalni igrani filmovi)* filmova mogu se svrstati filmovi igrane strukture, hronološki poređani to su: *Rani radovi* (1969), *Lijepa žene prolaze kroz grad* (1985) i *Tako se kalio čelik* (1988). I pored toga što je prisustvo dokumentarističkog u pojedinim segmentima evidentno, kako napominje Jončić, u drugom i trećem filmu, ono se ne prepoznaje kao *polazno izražajno sredstvo*. (Jončić, 2002:115) Amateri su u drugom planu. Primera radi, u filmu *Lijepa žene prolaze kroz grad* dokumentarni materijal je uvršten u film u funkciji igranog - fikcijskog, tako da potpuno gubi izvorni karakter. U *Ranim radovima*, prvom Žilnikovom dugometražnom igranom filmu, ne naziru se dokumentaristički elementi, iako igrana struktura u nije klasična, već se svodi na specifičnu vrstu fragmentarne stilizacije (replike su prevashodno u vidu ideoloških parola).

Drugu kategoriju (fikcionalne igrane filmove sa elementima dokudrame i dokumentarnog filma) čine takođe filmovi dugometražne igrane strukture, ali koji za razliku od filmova prve

grupe, pored narativnog i igranog elementa sadrže i određene dokumentarne i dokumentarno igrane prizore. U ovu grupu ubrajamo ostvarenja: *Beograde, dobro jutro* (1985), televizijski seriju *Vruće plate* (1987), zatim tv drame *Bruklin-Gusinje* (1988), *Stara mašina* (1989) i *Crno i belo* (1990), kao i filmove *Marble ass* (1995), *Kud plovi ovaj brod* (1998), *Kenedi se ženi* (2007) i *Stara škola kapitalizma* (2009). Ove filmove, kao što je napomenuto, karakteriše jasna naznaka fikcionalnosti se u njima sa druge strane autor koristi dokumentarnim crtama u vidu korišćenja elemenata iz realnog života protagonista kao što su njihova stvarna imena, jezici ili narečja (Škeljzenova mešavina bruklinskog engleskog i albanskog, Reubenova, Kenedijeva i Đuzepeova višejezičnost), autentičnost (uverljivost) kojom izražavaju lične stavove ili opisuju istinite događaje i saznanja iz života i dr.

Treću kategoriju (*Dokudrame sa elementima dokumentarnog filma*) čine filmovi čija je dominantna struktura dokudramska i karakteristični su po tome što su, iako delom i igrani, pretežno utemeljeni na dokumentarnim ili dokumentarno-igranim prizorima. U ovu kategoriju svrstani su filmovi: *Vera i Eržika* (1981), *Druga generacija* (1983), *Stanimir silazi u grad* (1984), *Tvrđava Evropa* (2000), *Kenedi se vraća kući* (2003) i *Evropa preko plota* (2005). Na osnovu metodoloških karakteristika koje određuju ove filmove ovoj kategoriji možemo pridodati i novije filmove *Pirika na filmu* (2013) i *Destinacija Srbistan* (2015). Igrani prizori u ovim filmovima su karakteristični po tome što pretežno podržavaju ozbiljnu i socijalno angažovanu liniju dokumentarnih segmenata. Rekonstrukcije određenih događaja iz života protagonista u ovim filmovima, iako ne odražavaju potpunu podudarnost sa životnom realnošću, one na sugestivnan način podstiču na, ako ne dokudramsko, onda barem na realistično čitanje narativnog segmenta filma. Film *Stanimir silazi u grad* predstavlja izuzetak jer se u sporednoj radnji o peripetijama mlade Romkinje, mogu prepoznati elementi *sapunske opere*, odnosno ljubavne drame, što može da kvalifikuje postupak u ovom filmu kao *dokudramski sa elementima igranog filma*. Dokudramska forma sa elementima igranog evidentna je i u poslednjim u ovom nizu radova: *Pirika na filmu*, koji predstavlja biografski video esej posvećen burnom i autentičnom životu Pirike, čiji se lik u funkciji stvarne uloge iz života prenete na film javlja u ranijim Žilnikovim radovima,¹⁵² kao omaž proteklom socrealističkom vremenu koje se odrazilo na sudbine aktera i likova ovog filma kao i na realnost njihove sadašnje teške egzistencijalne pozicije; i *Destinacija Srbistan* (2015) u kome dokudramska forma izrasta iz zatečenog faktičkog

¹⁵² To su filmovi *Rani radovi* i *Pioniri maleni mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava*

stanja iznemoglih izbeglica (zatečenih u srpskim prihvatilištima) koji pred kamerom proživljavaju svoj neizvesni put ka boljem životu i azilu kojem se nadaju u nekoj od zemalja Zapadne Evrope.

U četvrtoj kategoriji se, prema navedenoj klasifikaciji, nalaze fimovi *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa* (1980), *Dunavska sapunska opera* (2006) koje karakteriše postupak dokumentarnog filma sa elementima dokudrame odnosno fikcionalnog igranog filma. Kombinacija dokumentarnog sa dokudramskim je zastupljenija u prvom filmu jer je u postupku prisutna delom rekonstrukcija događaja iz života protagoniste (Bude Brakusa, stvarne ličnosti) koja je protkana dokumentarnim prizorima (najverovatnije priktiveni intervju) u montaži slobodne fragmentarne dramaturgije po principu tematske i idejne bliskosti prizora. U drugom slučaju (*Dunavska sapunska opera*) se radi o dokumentarnom prikazu života uzgajivača konja u dunavskom priobalju, koji je razrađen (nadomaštan) igranim prizorima kao što je ljubavna priča što navodi na referencu na žanr *soap opere*, na šta ukazuje i sam naslov, i tu se može govoriti o kombinaciji dokumentarističkog postupka i igrane strukture. U oba filma je vidljiva nenarativna dokumentarna forma sa tendencijom ka narativnoj celini. Od novijih filmova dugometražnog opusa ovoj kategoriji možemo priključiti filmove *Jedna žena jedan vek* (2011) i *Naš čovek u Gabonu: priča Momčila Radunovića* (2014).

4.4. Korelacijski faktori istraživanja u disertaciji 3

Na osnovu analitičkog pregleda karakteristika Žilnikove metodologije u ovom poglavlju, kao ***korelacijski parametri*** u funkciji postupka istraživanja u ovom radu koriste se ***izabrani ključni obrasci i postupci Žilnikove specifične metodološke paradigme kod kojih se uočavaju ekvivalentni elementi sa psihodramskim i sociodramskim metodama koje ćemo sagledati u narednom poglavlju komparativne analize. U tom je kontekstu napravljen i izbor filmskih radova autora.***

5. Elementi psihodrame i sociodrame u filmskom stvaralaštvu Želimira Žilnika - studija slučaja

Specifičniji analitički uvid u rediteljsku metodologiju Želimira Žilnika iz psihodramskog odnosno sociodramskog diskursa na kojima je bazirano istraživanje u ovom radu, može se steći uočavanjem prisustva ključnih elemenata tehnika i pristupa tih koncepata u autorovom postupku. S obzirom na obim Žilnikovog bogatog filmskog opusa, u ovom će poglavlju biti predstavljeni samo određeni, selektovani primeri iz njegovog rada, karakteristični za svaku fazu, koji ilustruju navedenu tezu o ekvivalenciji psiho - sociodramskog sa autorovim metodološkim principom.

Prema konstataciji da se u svom kreativnom procesu istraživanja i stvaranja filma, Žilnik pretežno služi metodom klasičnog ili prikrivenog *intervjua*, (tipično za dokumentaristički postupak), kojima zapravo, u uslovima kontrolisane improvizacije, obezbeđuje uvođenje ličnih - realnih priča protagonista (sadržaja iz okolnosti socijalnog atoma u kome žive, odnosno njihovih predstava o važnim psihološkim sadržajima), iz aspekta psiho - sociodrame takav bi se postupak mogao da se tumači kao rekonstruisanje bitnih događaja iz života odabranih protagonista. Na ovaj način autor provocira adekvatan stepen spontanosti u izrazima aktera koje, u montaži, povezuje glavnom narativnom radnjom filma, kao što se u psihodrami spontano odigravanje sadržaja na sceni koristi za izvođenje određene logike nekog psihološkog obrasca po kojem se protagonista vodi u životu (u određenim tretiranim okolnostima i okruženju).

Dokumentaristički ugao sagledavanja realnosti, koji čini dominantan aspekt metodologije kojim Žilnik opravdava uvođenje *naturščika* - autentičnih ličnosti iz odabranog segmenta njihovog života, funkcionalno korelira sa igranom strukturom na taj način što obezbeđuje uverljivost igranja određene *društvene (socijalne) uloge* u rekonstruisanim okolnostima. Iz navedenog bi se mogla uspostaviti definicija da ***dokumentarnost u Žilnikovom metodi ima funkciju opravdavanja prikaza rekonstruisane priče***, kao i zadržavanja nezavisnog indeksičnog sadržaja. Žilnik pronalazi izazov u spajanju odnosno funkcionalnom kreativnom preplitanju dve metode u jednu: s jedne strane ovo se odnosi na rad sa unapred napisanim scenarijem i na činjenicu da svojim akterima omogućava precizno formulisanje radnje, dok sa druge strane primenjujući tehnike dokumentarističkog pristupa otvara mogućnost artikulacije *delova života* u jedinstvenu novu celinu.

Žilnikovi prvi radovi u fazi amaterskih filmova odslikavaju njegovo traganje za sopstvenim - autentičnim izrazom kojim je nastojao da iskaže stav o određenim društvenim pojavama putem kratkih, dokumentarnih priča. U metodološkom smislu, Žilnik je eksperimentima u ovim pionirskim istraživanjima postulirao odrednice svog budućeg autorskog diskursa kroz tezu da je za njega dokumentarnost samo polazište ka fikcijskoj interpretaciji, traženju sopstvene istine, zapravo je time uspostavio svoje polje istraživanja kroz izazov brisanja granica između dokumentarnog i fiktivnog. Ovakvu ideju "lažnog dokumentarca", kako je Jončić definiše (Jončić, 2002:25), Žilnik ispituje u prvim kratkim filmovima *Srpske freske* i *Borba crnaca u tunelu*.

U prvom filmu, prizori koji pokazuju natpise na zidovima ili javnim toaletima, u funkciji provokacije na nove vladajuće komunističke ideologije posle Drugog svetskog rata, ostavljeni su na procenu gledaocu: da li su one stvarne ili su namenski ispitane. Takav postupak dovodi gledaoca u ulogu neminovnog interpretatora stvarnosti, čini se kao što je autor bio postavio sebe u trenucima realizacije kadrova. Već u ovim počecima Žilnik postavlja paradigmu u procesu stvaranja filma koja ima svojih podudarnosti sa sociodramskim ispitivanjem klijenta koji treba da tumači određene sisteme vrednosti i sebe da svrsta prema određenim ideološkim i moralnim dilemama u društvu u kome živi.

U filmu *Borba crnaca u tunelu* istražujući efekat kontrapunkta slike i tona na filmu (prizor kada voz ulazi u tunel i nastaje potpuni mrak u kome su umontirani zvuci udaraca - tuče) autor stavlja gledaoca, budući da mu je pružena mogućnost da u stvorenom mraku sam zamisli ili stvori nedostajući vizuelni segment filma, u poziciju da se upusti u sopstvene asocijativne doživljaje. Takav se postupak može jasno predstaviti kao ekvivalent tehnike psihodramskog *zagrevanja* u kojoj je grupa, u slučaju ovog filma publika, putem asocijacija, usmerena na pokretanje ličnih psiholoških sadržaja.¹⁵³

U skladu sa paradigmatiskim okvirom analize ovog rada u početnoj fazi Žilnikovog stvaralaštva važno je izdvojiti jedan od ključnih segmenata koji je oblikovao njegovo kasnije primarno konceptualno autorsko opredeljenje. Taj segment se odnosi na izbor i postupak tretiranja autentičnih ličnosti iz života (naturščika) - protagonista filmova. Na formiranje

¹⁵³ Iako se, uopšteno gledajući, ovakva funkcija može pripisati svakom umetničkom delu, na ovom je mestu važno naglasiti da ovim konkretnim postupkom autor filma nedvosmisleno poziva gledaoca da postane akter (potencijalni protagonista psihodrame).

Žilnikovog odnosa prema odabranim autentičnim protagonistima dominirajući uticaj je imalo njegovo iskustvo rada sa Dušanom Makavejevim¹⁵⁴ koji je u svoje filmove uvodio stvarne, zanimljive likove iz života (kao što su hipnotizer Rok Ćirković iz filma *Čovek Nije tica* (1965), akrobata Dragoljub Aleksić iz *Nevinosti bez zaštite* (1968) i drugi). Međutim, za razliku od poetike Makavejeva koji je ove ličnosti koristio kao simbole ili metafore, Žilnik je svoje protagoniste kao što su: Kareli, čovek koji jede gvožđe u *Vrućim platama* (TV serija, 1987), crnokosa devojčica koja imitira Džeri Luisa u filmu *Druga generacija* (1984), gostioničar Šećo Šabović koji gura eksere u nos u filmu *Bruklin - Gusinje* (1988) i druge, isključivo posmatrao i predstavljao kroz njihove sposobnosti i izraze koji ih čine osobenim, zanimljivim odnosno drugačijim, svesno izbegavajući dodatna tumačenja.

U ovom se segmentu sadrži klica Žilnikovog budućeg tretiranja naturščika - stvarnih ličnosti kao jedinstvenih individua sa autentičnim ličnim pričama koje će određivati i dramaturški sadržaj filmova, što je u konceptualnom smislu ekvivalentno osnovi psihodramskog pristupa.

Kako napominje Jončić razvoj Žilnikovog rediteljskog stila kroz njegove stvaralačke faze, se kretao linijom od "pamfletski atrakcija ka svežoj interpretaciji same realnosti" (Jončić, 2002:28), približavajući život filmu usavršavanjem sopstvene forme *filma - eseja* o autentičnim ljudskim pričama. Motivom ispitivanja postupka brisanja granica između dokumentarnog i fiktivnog Žilnik je postulirao kompleksnije filmske izraze u svojim narednim ostvarenjima.

Alternativni i progresivni filmski front šezdesetih kome je pripadao svojom poetikom i Želimir Žilnik karakterisala je sistematična i otvorena namera kritikovanja uparložene kako opšte društvene tako i umetničke atmosfere ideologizacije društvene stvarnosti i veličanja novog poretka komunističkog posleratnog sistema u SFRJ. Na polju filma ovi su stvaraoci dejstvovali u svojim, za to doba avangardnim izrazom bez kompleksa, otvoreno, angažovano istraživajući, za tadašnji državni aparat, zabranjene teme kao što su bile: studentski pokret, kafanski život na selu, četrdesetosmaška zlokobna razarajuća udirma, međunacionalna pitanja u Vojvodini i sl. U okviru teme ove disertacije zapravo se može reći da je u tom pogledu umetnost, a pre svega film kao ubojit medij za to vreme, inicirao neophodna *sociometrijska ispitivanja društvenog života* u datim okolnostima. Povodom filma *Žurnal o omladini na selu zimi* (1967), kojim je kroz autorsku kritičku perspektivu, bez idealizovanja, zapisana i interpretirana stvarnost kafanskog života u jednom vojvođanskom selu 1967. godine, Žilnik je istakao da je dokumentarni zapis, "pre svega

¹⁵⁴ Žilnik je na filmu Dušana Makavejeva *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT* (1967) bio drugi asistent

moćnost data čoveku, ženi ili detetu da u jednom dahu saopšti muku koju tegli u stomaku, a koja očigledno nije njegova privatna stvar" (Tirnanić, 1968, str. 38). Ovakav, za tadašnje društvene okolnosti revolucionaran autorski diskurs, progovorio je o potiskivanim poljima emocija koje vladaju u ljudima u odnosu na društvenu realnost i milje u kome obitavaju, dodirujući, zapravo stvarne lične *psihodramske*, a gledajući u širem kontekstu i *sociodramske priče* našeg društva. Haotičnost isprepletanih prizora koji je autor postavio montažom filma, iskazuje konfuziju jedne socijalne grupe, stanovnika malog sela u SFRJ, kojima su zapravo izmešani oprečni sastojci novog sistema vrednosti uspostavljenog posle NOB-a, jer su u pitanju prizori proslave Božića na način postuliran socijalističkom režimskom propagandom - kafanske zabave i opijanja, što je protivno hrišćanskoj etici. Sve skupa rezultira opštim utiskom vladavine primitivizma (agresivni šovinizam koji se očituje kroz vulgarnosti upućene kafanskoj pevačici i sl.) Ceo se film može označiti, sa stanovišta analitičkog okvira kroz koji se u ovom radu posmatraju metodološke osobine autorovog postupka, kao otvaranje jedne sociodramske seanse sa nizom ličnih - psihodramskih tokova gde se razaznaje, budući da su svi učesnici svesni da celokupna situacija predstavlja simulaciju jedne zabave u njihovom selu zimi, odigravanje različitih individualnih kao i zajedničkih socijalnih uloga. *Kao i u psihodramskom odigravanju, inicirane teme i sadržaji kreću se nepredvidivim tokovima*. Primeri ovakvog neočekivanog dramaturškog razvoja, podudarnog psiho(socio)dramskoj otvorenosti dramaturške linije, se mogu videti kroz izjavu starice koja kritikuje omladinu na selu, dakle različite generacijske uloge u sukobu:

"Moja mati je imala osam dece, ali nismo bez nje nikud smeli krenuti, jer jako nas je držala pod disciplinom. A danaske te discipline nema i deca se ne boje roditelja. Uopšte se ne boje, idedu kud 'oće, rade šta 'oće, baš nije tako fino. Eto, šta možemo, kad je tak 'o danas došlo vreme...danas je strašno, danas ide kud ko 'oće i radi šta ko 'oće."

Replike mladića kojima opravdava ponašanje svoje generacije, čime jasno igra ulogu tipičnog predstavnika omladine u okolnostima socijalnog atoma kome pripada:

"Kritike na omladinu od starijih nisu tačne. Ja sam omladinac, po zanimanju sam kovač. Radim deset sati. Kad dođe moje slobodno vreme, subota i nedelja, moram negde da izađem, odem u gostionu, našikam se i pravim haos."

Drugi omladinac: "Sluš'o sam ja te kritike, međutim to nije tačno. Evo recimo ja radim kao mehaničar osam sati, osam sati svaki dan. Jednom nedeljno moram da istresem te buve." (citati iz filma *Žurnal o omladini na selu, zimi*, 1967)

U analizi rane Žilnikove rediteljske poetike Branislav Miltojević zapaža neke osnovne osobine autorovog postupka u odnosu na koje jasno možemo povući paralelu sa psiho - sociodramskim pristupom. Prema Miltojevićevom viđenju Žilnik "se služi nepretencioznim faktografskim stilom suptilnih analiza vremena, karaktera ili ličnosti zabavljenih u jasno pocrtanim egzistencijalnim okolnostima." (Miltojević, 1992:169) Ovakve su karakteristike svojstvene psiho - sociodramskom principu tretiranja realnosti, pogotovo u prvoj fazi identifikovanja činjeničnog (indeksičnog) stanja realnosti, principu oslobođenog prisustva nadogradnje (koja se uvodi tek u narednim nivoima obrade sadržaja i odnosi se na subjektivno viđenje realnosti od strane protagonista). Na primeru filma *Žurnal o omladini na selu zimi* Miltojević ukazuje na formu režiranog dokumentarca, u kojoj reditelj, možemo slobodno dodati - u maniru psihodramatičara beleži realno zbivanje podstičući aktere da igraju što spontanije i neposrednije, a svoju rediteljsku intervenciju svodi u montaži filma na akcentovanje važnih detalja, što je ekvivalentno funkciji direktora (reditelja) psiho - socio - drame. Ovakvim principom zabeleženi "prizori iz seoskog i kafanskog života", kako zaključuje Miltojević, "deluju oporo i naturalistički sablasno, jer im je ogoljena svaka spoljašnja spektakularnost i patetični iluzionizam, a dati su u formi svagdašnjeg iskustva." (Miltojević, 1992:169)

I pored činjenice da je ovaj film izazvao polemiku filmskih kritičara i analitičara (Jončić, 2002: 33,34) oko nivoa njegove objektivnosti, budući da su evidentne stilske nedoslednosti i pokušaji interpretiranja zabeležene stvarnosti od strane autora, odnosno da se ne razaznaje u celosti dokument od igranog (nameštenog) postupka, za našu je analizu relevantan Žilnikov opis njegovog pristupa tom filmu (Urban, 1968, u Ćurčić i sar. DVD - ROM, 2009.). On jasno obrazlaže svoj postupak time što kaže da ne krije od ljudi da pravi film o njima, ne skriva kameru niti magnetofon, nego naprotiv, kao reditelj i sagovornik ima nameru da kroz taj medij pomaže ljudima da prepoznaju sopstvenu životnu situaciju i što efikasnije izraze svoj odnos, a za uzvrat oni njemu pomažu da napravi film o njima. Razotkrivajući činjenicu da je kao autor svestan da na izvestan način izneverava zatečenu stvarnost, Žilnik pojašnjava svoj postupak time što omogućava ličnostima kojima se u filmu bavi da glume, zapravo da **igraju svoje vlastite uloge iz života**. Ovakva metodologija je evidentna u mnogim Žilnikovim filmovima, a jednu od potvrđnih

ilustracija nalazimo recimo u njegovom (polu) dokumentacu: *Crni film (1971)* u kome je autor, dovodeći u svoj dom šest zatečenih beskućnika sa ulice, sve njih aktivno uključio u snimanje filma o njihovom problemu:" što će postati tipično za Žilnikovu dokudramu: on omogućuje svojim glumcima amaterima o kojima je riječ u filmskoj priči da svjesno sudjeluju u pravljenju filma odnosno da igraju sami sebe." (Budeni i Žilnik, 2013:210) Iz ovoga možemo konstatovati da, karakter igranog, o kome se stvorila kritička polemika, može da se tumači **psihodramskom paradigmom**, a to je da reditelj svoju filmsku priču gradi kroz protagoniste koji igraju na filmu svoje stvarne **socijalne uloge** iz života.



Slika 8. *Crni film (1971)*

U daljem razvoju metodološke paradigme Žilnik se vodio tezom o dokumentarnom filmu kao o formi čija funkcija treba da bude složenija od pukog registrovanja stvarnosti. Zadatak te nove forme, koju je Žilnik istraživao svojim narednim angažovanim filmovima je da "analizira, da traži, da pita i uzbuđuje" (Urban, 1968, u Ćurčić i sar. DVD - ROM, 2009.). Misija autora dokumentariste je, prema njegovom stavu, bavljenje svojevrsnom transformacijom realnosti a ne prepuštanjem da mu film zavisi od realnosti same po sebi. Ličnosti kojima se bavio u filmovima angažovane faze poput *Pioniri malemi mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava* i *Nezaposleni ljudi*, je tretirao kao jedinstvene osobe sa njihovim ličnim pogledima na stvarnost koja ih okružuje i teškom položaju u kojem se nalaze, oslušujući njihove **autentične priče**. Nije ih posmatrao isključivo kao kategorije beskućnika, delinkvenata, uličara i sl., što je u psihodramskoj terminologiji označeno pojmom **socijalna konzerva** i kao takva mora da bude

podvrgnuta razbijanju opšteg poimanja u cilju pronalaženja važnih elemenata koji čine posebnost egzistiranja za svaku ličnost ponaosob u takvoj socijalnoj ulozi - etiketi. Ovakav tretman protagonista, koji Žilnika razlikuje od većine dokumentarista tog vremena, odslikava specifičnost koja svoj ekvivalent ima u aspektu psihodramskog načela koje je proklamovao sam Moreno (a potom i njegovi sledbenici) ističući da je svako ljudsko biće autentična, jedinstvena i neponovljiva ličnost koja ima svoju šansu u životu. Jednu od mogućih šansi neposredno Žilnik daje ljudima: da (za početak) iskažu svoju priču (ispovest) kroz film o njima.

Određene negativne kritike koje su, stavljajući se na stranu odbrane tipiziranih formi i načina tretiranja sadržaja režimskih filmova u SFRJ šezdesetih, dovodile u pitanje objektivnost i analitičnost Žilnikovih prvih dokumentaraca, usled rigidnosti psomatračkog objektiva kojim ne žele da prihvate koncept subjektivnog dokumentarističkog jezika, zanemaruju neke ključne elemente njegove specifične autorske orijentacije koja se ogleda u sledećim tezama:

- da reditelj dokumentarnog filma nije statističar koji ređa podatke i slike, već je njegova osnovna uloga u celom procesu da kroz određeni ***kreativni postupak stvara odnos prema evidentiranom materijalu*** u okviru teme koju tretira na filmu, što je u saglasju sa konceptom ***psihodramskog*** sagledavanja realnosti

- da svesno narušava pravila tragajući za slobodom u filmskom izrazu¹⁵⁵, za šta nalazimo ekvivalent u psihodramskom konceptu koji istražuje autentična emotivna uporišta u svakoj zasebnoj ljudskoj priči, što uvek vodi ka stvaranju neočekivanih ***dramskih*** formi, bez krutih pravila. I na filmu se, iz ugla kako ga posmatra Žilnik, ključne dramaturške odrednice ne mogu slediti neka posebna pravila već mogu isključivo biti vođene ***identifikovanjem određenog autentičnog sadržaja jedinstvenog za priču iz života protagoniste*** kao što se gradi dramska akcija i u psiho-socio dramskom modusu: "Ja na neki način izmišljam film utoliko što polazim od onoga što osećam kao problem." Žilnik (Zubac, 1968. str. 12)

Potvrda delotvornosti (efekta koji je autor želeo da izazove kod određenog dela javnosti) socijalnih tema u pomenutim filmovima leži u činjenici, kako sam Žilnik opisuje da: "ta neprihvatanja govore da su moji filmovi izvesnim stomacima teško varljivi...jer ja želim da da određenoj gospodi bude mučno kada izađu sa mog filma i trudiću se što više da tu mučninu i dalje izazivam." (Zubac, 1968. str. 12) Ovu je opasku autor adresirao na društveno odgovorne

¹⁵⁵ Primer za svesno narušavanje pravila nalazimo kod Jončića (2002:38): "Žilnik je u intervjuima često kritikovao i klasičan montažni postupak braneći tako subjektivni odnos prema snimljenoj stvarnosti..."

subjekte koji putem instrumenata zaštite režima (mediji, javnost) pokušavaju da sakriju realnu sliku koja vlada u oblastima socijalnih tema i ljudskih sudbina u tim socijalnim atomima koje tretiraju njegovi filmovi.

I u narednim Žilnikovim filmovima *angažovane faze* možemo prepoznati elemente koncepta koji koreliraju sa psiho-socio dramskim principom. Tako je, pojašnjavajući svoj konceptualni autorski pristup dok se suočavao sa prvom, dominantno igranom strukturom u izradi filma *Rani radovi*, izneo osećanje da "postoje dve polazne tačke koje se moraju slediti da bi se uradio igrani film. Prva polazi od konstrukcije scenarija koji se svim silama trudi da liči na običan život, a druga koja film tretira ravnopravno sa ostalim činjenicama iz života." (Jončić, 2002:44). Ovakvi stavovi jasno akcentuju Žilnikovu autorsku orijentaciju prema umetničkog činu koji svoju vrednost i izrazitost stiče u *podražavanju istinitosti i realne slike života*, i jedino takvim tretmanom može postati materijal za obradu, što se sa druge strane podudara i sa osnovnim odrednicama *psiho-socio dramskog principa* sagledavanja stvarnosti.

U ovoj fazi autorovog opusa možemo izdvojiti različite segmente u kojima njegova metodologija rada sa glumcima poseduje osobine psihodramskih tehnika, proizašlih iz permanentnog eksperimentisanja sa graničnim poljem stvarnog i fikcije. Karakterističan primer ove korelacije identifikovan je u filmu *Rani radovi* gde je Žilnik, upućujući ekipu profesionalnih glumaca da budu svojevrzni istraživači koji podstiču prolaznike - naturščike na određenu akciju provocirajući verističku atmosferu specifičnu za *Cinema verite* (Žan Ruš). Kao posledica takvog metodološkog postupka biva zabeležena scena u kojoj seljaci - naturščici, vršeći zadatak ispoljavanja agresije nad ženom - žrtvom (lik koji tumači Milja Vujanović) ostvaruju zaista verističku atmosferu do stepena opsanosti po glumicu (razdrljene haljine i potpuno umazanu blatom) koju prekida reditelj označavajući time *granicu realističnosti i fiktivnog*. U ovoj je sceni došlo do visokog stepena, psihodramskim rečnikom označene *zagrejanosti aktera*, koju potvrđuje i odnos naturščika prema glumici po završetku scene kada joj se izvinjavaju rečima da su sve izgleda shvatili suviše *ozbiljno*. Zapravo ovim postupkom, reditelj je uz pomoć verističke igre glumice isprovocirao određene (podsvesne) sadržaje u ostalim akterima (očiglednih ličnih frustracija i neispoljenih potisnutih emocija) koji su rezultirali evidentnim spontanim ispoljavanjem agresije u odigravanju uloga koje im je dao reditelj, a koje su se prelile i u lične - psihodramske uloge na sceni (u kadru). *Spontana* akcija na sceni, kao jedno od osnovnih psihodramskih načela, uvek je uverljivija u ispoljavanju psihološkog sadržaja u odnosu na

racionalno - verbalno saopštavanje, što je potvrđeno i u ovom primeru pomenute sekvence Žilnikovog filma.

U narednim filmovima Žilnikove angažovane faze u metodološkom razvojnom procesu dolazi do krucijalne promene principa rediteljskog rada sa akterima, u kome kamera počinje da radi za ljude a ne obrnuto kao što je do tada preovlađivalo u njegovim filmovima. Na taj način autor *ubojitije* dolazi do pokretanja unutrašnjih psiholoških sadržaja protagonista. Taj je princip očit u filmovima *Žene dolaze*, *Sloboda ili strip* i *Ustanak u Jasku*.

Ovakav zaokret u rediteljskom pristupu značajan je za istraživaku tezu ovog rada jer autor, nastavljajući da se bavi bitnim društvenim temama i, u okviru njih i autentičnim pojedinačnim sudbinama, sve veću pažnju stavlja na sadržaj u odnosu na formu koja je dominirala u njegovim prethodnim radovima. Takva je metodološka preorijentacija rezultirala veoma uverljivim scenama u kojima protagonisti ispoljavaju istinske emotivne sadržaje. Primer za to nalazimo u scenama filma *Žene dolaze* kada se akterke (gastarbajterke koje se vraćaju u zemlju posle dužeg odsustva) susreću sa svojim porodicama, kao i u delu kada međusobno rezimiraju ono što su proživjele tokom privremenog rada u Nemačkoj¹⁵⁶.

Za povlačenje paralele između komparirajućih koncepata psiho - sociodrame i Žilnikove metodologije rada na filmu, pozvaćemo se na ključne karakteristike, na koje kroz analizu razvoja njegovog filmskog jezika, Jončić ukazuje u ovoj fazi, označavajući time okosnicu autorove dalje prepoznatljive paradigme. On navodi da, koristeći film kao sredstvo za bavljenje sadržajem i suštinom *autentičnih* ljudskih priča, Žilnik u ovoj fazi znatno aktivnije pristupa aranžiranju scena nužno ga približavajući igranoj strukturi, putem snimanja dijaloga između dva ili više aktera bez njihovog obraćanja direktno u kameru. Ovakvim postupkom, kako navodi Jončić, autor postiže dugo priželjkivani dramski sukob, efekat skrivene kamere, izrazitost dokumentarno - igrane forme kao i neposrednije učestvovanje gledaoca. Na opisani način postulirana scenska akcija, adekvatna je psiho-sociodramskom rakursu jer preusmerava srž zbivanja na odnos između aktera, uz evidentno prisustvo grupe (u slučaju filmskog medija gledalaca, posredstvom kamere), baveći se sadržajem koji je proistekao iz intervjua (psihodramskog *zagrevanja* i razgovora sa

¹⁵⁶ Ove novine u filmskom izrazu Želimira Žilnika u filmu *Žene dolaze*, koje su doprinele izrazitijem bavljenju sadržajem zarad forme, Jončić (2002: 60) pripisuje nizu postupaka: kritičkim, ali i tragičnim, intervjuima sa gastarbajterkama, brzim pokretima kamere, a naročito eksperimentisanju sa ritmom unutar kadra, kao i autorovom napuštanju ispitivanja moći asocijativne montaže.

protagonistom) a ispoljava se kroz *dramski sukob*. Ovu paralelu potvrđuje Jončićev zaključak ovog segmenta analize kojim ističe da došavanja u filmu (*Žene dolaze*) nisu uspostavljena na bazi deskriptivnog aranžmana situacije, već na konceptu slobodnog umetničkog (rediteljskog) kreiranja izvesnih *spontanosti i prirodnosti*. Dakle, Žilnik je u svom rediteljskom aranžiranju snimljenog materijala sproveo postupak ekvivalentan psihodramatičaru čiji je osnovni zadatak da navodi protagonistu (aktere) na odigravanje *spontane* akcije i prirodnosti obezbeđujući neometani tok *ispoljavanja određenog problema i unutrašnjeg (psihološkog) sadržaja u skladu sa datim okolnostima*.

U filmu *Žene dolaze*, možemo izdvojiti jedan aspekt koji direktno korelira sa elementima sociodramskog koncepta. Žilnikovo istraživanje problematike sve prisutnije tendencije migracije određenog dela stanovništva na privremeni rad u inostranstvo i uticaj tog društvenog fenomena na stanje u porodici kao osnovne ćelije društva, sa specifičnim fokusom na žensku populaciju u ulozi gastarbajtera, kroz spontano praćenje određenog uzorka (konkretnih autentičnih žena zatečenih u takvim okolnostima) u našoj zemlji, ukazalo je na određene implikacije sociološke prirode kojima bi odgovorna vladajuća struktura u državi, a tako i celokupno društvo, moralo sistemski da se pozabavi. Jedno moguće tumačenje takvog istraživačkog uvida, na koje ukazuje Jončić obznanjuje da ekonomska nestabilnost u društvu izaziva migraciju određenog dela stanovništva u bogatije zemlje (na primeru SFRJ to je Nemačke) radi sticanja egzistencije, a kada se posmatra slučaj žena koje čine deo te migrirajuće populacije, evidentna posledica je dramatičan rast raspada porodice kao institucije čime se narušava stabilnost celog društvenog sistema. Žilnik je na njemu svojstven način pokrenuo određena specifična pitanja vezana za ovu tematiku postavljajući hipotezu o preuzimanju egzistencijalne odgovornosti žena za opstanak porodice u teškim ekonomskim okolnostima (pošto je muško vođstvo porodica *civilizacijski iscrpeno*) kao vida iznalaženja rešenja za nastalu krizu nezaposlenosti. Takvim je postupkom oformio izvesno *filmsko istraživanje* koje *korelira* sa *sociometrijskim* postavkama: svrstavanja žena u hipotetičku kategoriju.

U narednom filmu pod naslovom *Sloboda ili strip* Žilnik, nastojeći da kroz priču o jednoj prosečnoj autentičnoj jugoslovenskoj porodici koja doživljava raspad kao posledicu urušavanja ekonomskog sistema u zemlji (visoki porezi) oslika filmskim jezikom određenu metaforu stanja u društvu, koristio se principom slobodne improvizacije u kojoj su glumci - amateri igrali sebe,

odnosno svoje uloge iz realnog života. Postojeći scenario¹⁵⁷ činio je samo osnovne konture u kojima je akcija vinovnika bila nepredvidiva, i kao takva zadržana i u konačnoj montaži, što nedvosmisleno predstavlja ekvivalent psihodramskom vođenju sadržaja *protagoniste kao autora lične drame* na sceni potpomognute pokroviteljskom pažnjom *psihodramatičara* (reditelja). Ovakvu autorsku orijentaciju potvrđuje i činjenica da Žilnik ni u najmanjoj meri nije pristao na, od strane nadležnih činovnika, sugerisano prekomponovanje ovog dela¹⁵⁸, učvršćujući time svoj aktivni odnos prema umetničkom sagledavanju stvarnosti i boreći se za filmski jezik kao dinamično sredstvo u stvaranju "nove" istine. Prema takvom načelu i psihodramatičar ima zadatak da sprovede dramsku akciju svojih protagonista kako bi na osnovu njihovog autentičnog doživljaja stvarnosti došli do određenih novih uvida.



Slika 9.

Sloboda ili strip (1972)

Značajnu podudarnost psiho - sociodramskog sprovođenja dramske akcije sa filmskom metodologijom autora možemo uočiti i u još jednom filmu angažovane Žilnikove faze, to je film *Ustanak u Jasku*. Prepoznatljiva tendencija nadgradnje estetike karakteristične za film *Rani radovi* u ovom dokumentarcu sa elementima igrane forme, navela je Žilnika da upotrebi postupak izrazito pokretljive kamere i aranžiranje scena u cilju što potpunijeg registrovanja *autentičnog doživljaja* protekle revolucije u selu od strane aktera. Naime, impresioniran njihovom energijom (poput *zagrejanosti* psihodramskih protagonista) Žilnik je nastojao da ih podstakne na spontano

¹⁵⁷ Žilnik i Branko Vučićević

¹⁵⁸ Film *Sloboda ili strip* je završio u cenzorskom bunkeru, a potom i nestao. (prema Jončić, 2002)

odigravanje, njima važnih segmenata iz borbe protiv okupatora, inicirajući dramska sredstva (mimiku i umetničku ekspresiju) kojima su oblikovali svoj autentični izraz u vezi sa doživljajem tog veličanstvenog istorijskog perioda. Poput postupka psihodramatičara, Žilnikova indikacija je oslobađala aktere od nepotrebnih apstraktnih i analitičkih razmišljanja u cilju što stvarnijeg prepuštanja dramskoj akciji koja odslikava istinitost događaja prema njihovom osećanju.



Slika 10

film *Ustanak u Jasku* (1973)

U mnogim kasnijim rediteljskim postupcima, kao što je vidljivo na primeru filma *Ustanak u Jasku* može se prepoznati jasna metodološka crta analogna psihodramskom odnosno sociodramskom principu ***oživljavanja potisnutih stanja i emocija*** isprovociranih scenskom radnjom. Dok akteri filma koji, prema prethodnom dogovoru sa rediteljem, opisuju autentične događaje i detalje iz njihovih ***životnih situacija*** (tokom fašističke okupacije Jaska), na njihovim licima kao i u potpunom angažmanu i izrazu prepoznaje se i oživljava emocionalna reakcija iz prošlosti upravo ***sada i ovde*** u kadru. U preoznatljivoj interakciji sa dobijenim efektima reditelj sledi emotivni tok i naboj stavljajući aktere ***anfas*** u grupni pokret u kadru prema kameri u

pokretu, proizvedeći time energiju autentične (psihodramski rečeno *zagrejane i simulirane*) situacije za vreme ustanka.

Analizom predmeta istraživanja u ovom radu na primeru navedenog filma *Ustanak u Jasku* u autorovom izboru filmskog objekta – ambijenta evidentna je metodološka odrednica koja se može dovesti u korelaciju sa psihodramskim odnosno socidramskim konceptom *In situ*. Kao što je u teorijskom delu koji se bavi pregledom tehnika psihodrame opisano, ovaj se koncept koristi u izazivanju autentičnih unutrašnjih sadržaja odigravanjem utvrđene problematike protagonista u realnom - autentičnom prostoru. U analiziranoj dokudrami upravo je takav postupak sproveden sa opisanim rezultatima na filmskoj traci.

Budući da je i u nemačkoj fazi Žilnikovog rada prepoznatljiv kontinuitet ustanovljenog metodološkog principa autora, vođen izraženijim elementima aluzije na vladajuće nadrealističke trendove u umetnosti sa jedne strane i sa druge, kako Jončić ističe, reportažne analitičnosti, pa čak i novinarske ekskluzivnosti i surovosti koju je donosila realnost tretiranih tema, sam postupak je karakterisalo beleženje *autentičnih prizora iz životnih situacija* stvarnih ličnosti. Na primeru filma *Zahtev (Antrag, 1974)*, gde autor prati priču grčkog gastarbajtera koji traži od nepoznatog nemačkog građanina da mu napiše zahtev kojim bi njegovi roditelji mogli da pobegnu od tadašnjeg represivnog režima u Grčkoj i presele se u Nemačku, uočava se postupak iniciranja stvarne potrebe konkretne ličnosti (lika) za ostvarivanjem toga cilja u njegovoj životnoj realnosti, pretočenog u *autentični dokumentarni* dijalog, sa stvaranjem utiska *igrane strukture*.

U filmovima *Kućni red (Housording, 1975)* i *Inventar (Inventur, 1975)* dostižući upečatljiv nivo jednostavnosti postupka i idejne uverljivosti, Žilnik, koristeći princip fiksnog kadra, sa jasnom namerom (koja svojim osnovnim elementima: istraživačkog zadatka i neometanog praćenja protagonista korespondira sa postupkom sociodramatičara) sprovodi postupak registrovanja i afirmisanja bitnih podataka o gastarbajterskom pitanju u SR Nemačkoj tih godina. Dok u prvom filmu saznajemo postavljena pravila prema kojima gastarbajteri treba da se ponašaju čime je podcrtan odnos države prema došljacima koji moraju da usvoje *nemački način življenja*, dok u drugom, preko statičnog kadra kojim posmatramo ulaz u jednu zgradu naseljenu gastarbajterima, stičemo utisak o brojnosti gastarbajtera i raznolikosti njihovog nacionalnog porekla, budući da se pojavljuje niz različitih jezika u njihovim komentarima prilikom prolazaka u sceni.

Korišćenje filmskog medija krajnje nekonvencijalno i u narednim filmovima nemačke faze *Pod zaštitom države* i *Rastanak* (*Unter denkmalschultz* i *Abschied*, 1975) bilo je evidentno, sa ciljem što istinitijeg zapisa autentičnih ispovesti protagonista. Takvom upotrebom kamere u prvom filmu Žilnik je nastojao da izbegne subjektivno autorsko viđenje i patetičnost izraza, već se trudio da pasivnom pozicijom podrži hiperbolisano ispovedanje aktera i neprekidno izražavanje **unutrašnjeg monologa** čime je ostvario potresnu priču autentičnih gastarbajtera praznog kofera povratnika u svoju domovinu (*Rastanak*) i surovog suočavanja sa nepravедnim izživljavanjem stanodavca prema gastarbajteru kada mu neosnovano povisuje kiriju (*Unter denkmalschultz*), predstavljajući grubu životnu sliku tadašnje SR Nemačke. Iako je to i bila osnovna svrha snimanja ovih dokumentaraca, otvaranje **ličnih drama stvarnih ličnosti** u datim okolnostima korelira sa suštinom **psihodramskog** postupka.

Ovu tezu o sprovođenju određenih sociodramskih istraživanja postupkom snimanja filma o prepoznatim gorućim temama iz segmenta života gastarbajtera u Nemačkoj, potkrepljuje i Žilnikovo svedočenje o uvidima koji su se stekli nakon realizacije procesa - dela.¹⁵⁹ Sagledavajući strukturu celokupnog procesa nastanka ovih filmova nemačke faze Žilnikovog stvaranja jasno možemo da povučemo paralelu sa modelom **sociodramskog** istraživanja: **zgrevanje** - pronalaženje gorućih tema vezanih za gastarbajtere, kao i pronalazak tipičnih predstavnika date populacije; **odigravanje** - akcija pokrenuta i postavljena u okvire slobodnih (otvorenih) kadrova kojima je omogućeno ispoljavanje bitnih elemenata uloga stvarnih ličnosti iz tretiranog socijalnog atoma; kao i **akcioni uvid** o brojnosti kategorije gastarbajtera u SR Nemačkoj i zastupljenosti različitih nacija, teškom životu i surovosti vladajućeg sistema u odnosu na tu grupaciju i sl. Poput psiho-sociodramatičara koji se stavljaju u **ulogu člana grupe** da bi pokrenuo scensko istraživanje i time obezbedio realitet odigravanja, Žilnik je ušao u proces snimanja ovih (polu) dokumentaraca povodom kojih je rekao: "U Nemačku sam otišao sopstvenom odlukom. Kao prvo tamo je već bilo nekoliko stotina hiljada jugoslovenskih

¹⁵⁹ Govoreći o inspiraciji za rad na poslednjem filmu nemačke faze Raj, jedna imperijalistička tragikomedija (*Das paradies: eine imperialistische tragikomedie*, 1976) Žilnik je naveo određene ključne uvide: "Pokušao sam da saberem neke elemente prosvetljenja imperijalističke civilizacije, koje sam uspeo otkriti za dve godine boravka u SR Nemačkoj. Krajnje amerikanizovana zemlja uspela je da proguta i preboli ratni poraz, shvativši da su dva miliona stranih radnika u isto vreme i strano tržište i silan bofl koji bi trebalo da je teret i kolektiv snažne kapitalističke industrije...U takvoj situaciji strani radnici se drže u slepoj pokornosti surovom propagandom protiv nesolidnosti i grešaka..."(Marić, 1984, str 31)

gastarbajtera a dolazili su i novi. Osećao sam se kao jedan od njih..." (Prejdova, u Ćurčić i sar. 2009:108)

Iz aspekta metodoloških karakteristika, posmatrajući Žilnikove periode stvaralaštva možda i najrelevantniji uzorak za hipotezu istraživanja u ovom radu predstavlja faza **dokumentarnih TV filmova**. Ako se pozovemo na Jončićeve generalizujuće zaključke o karakteristikama Žilnikovog filmskog jezika u toj fazi, možemo izvesti jasnu korelaciju sa ključnim načelima psiho - sociodramskog postupka.

Žilnik je na efikasan način iskoristio potencijal TV medija koji teoretičar filma i televizije Vladimir Petrić opisuje kao sredstvo masovnog medija - fenomen, u kome "gledalac ima utisak kao da krišom prati događaje u stvarnosti, da kroz neki otvor proviruje u privatni život drugih ljudi, koji tog posmatrača ne primećuju." (Petrić, 1971:84)

Prema tim stanovištima autor u TV fazi uspostavlja najintrigantniji odnos sa sa protagonistima koji postaju svojevrsni "impersonatori svojih izobličenih socijalnih uloga", odnosno "*promoteri sopstvenih autobiografija*." (Jončić, 2002:80) U odigravanju uloga iz vlastitih života, akteri nisu značajno iskakali iz autentičnih okvira svakodnevnih uloga što je proizvodilo verodostojan izraz i energiju koju je Žilnik nastojao iz drame u dramu da što pravilnije kanališe. Takvim postupanjem sa protagonistima - amaterima on je u velikoj meri uspeo da dokaže da neprofesionalni glumci mogu da postanu zanimljiviji od profesionalaca. Navedene metodološke osobine, van konteksta filma mogle bi da se prevedu u **psiho - sociodramski model** scenskog istraživanja. Ovaj uvid potkrepljen je i činjenicom da autor nije dozvoljavao učesnicima da usvajaju tekst scenarija koji je u izvornoj formi u nekim dramama postojao, već je taj predložak koristio u stilu psiho - sociodramatičara kao tematsku polaznicu i okvir u kome se **odigravaju autentične situacije** i priče tih ljudi.

U prilog ovoj konstataciji Žilnik opisuje svoj proces rečima: "Najprivlačniji mi je rizik, neizvesnost, iznenađenje, a zatim razvijanje onih linija u scenariju koje se pokazuju najkreativnijim." (Lazić, 1991:173)

Kako objašnjava Miltojević (1992) Žilnik je planski insistirao na neposrednoj vrsti žive (ne) igre čime je potirao klasičnu ulogu lika i koncept dugotrajnih glumačkih priprema amatera. Žilnik je svojim kadrovima pratio postepeno uigravanje u ulogu aktera, čime je njihova akcija korespondirala sa dokumentarnim sadržajem. Kao produkt opisanog postupka u kome ključnu ulogu igra neizvesnost razvoja događaja, kako svedoči sam autor, nastaju zanimljive i

neočekivane dramske linije koje se u montaži potom uobličavaju prema kriterijumu odabira *najkreativnijih* dejstava, što bi bio kvalitet koji može da se navede kao jedan od osnovnih psihodramskih ciljeva: na elipsi *podsticaj* (sadržajem) - *spontanost* - *kreativni odgovor*.

Analizirajući stilske karakteristike Žilnikovog metoda u njegovom televizijskom opusu, Miltojević takav autorski jezik upoređuje sa nemačkim filmskim talasom sa sredine sedamdesetih godina (Žan Mari Štraub (Jean - Marie Streub) i drugi) koji se zasnivao na brehtovskoj školi *distance i razmišljanja*. Međutim, Žilnikovu paradigmu, iako ona u određenoj meri korespondira sa prividnom distanciranošću likova u odnosu na radnju¹⁶⁰, odlikuje specifičan metod kojim nastoji da gledaocu otkrije duh glavnog junaka putem ekranizacije njegove životne priče kroz pretapanje *biografskih* i *fiksijskih* elemenata.

Obrazlažući svoj metodološki postupak u filmovima za koje planski nije imao ni jednu pripremljenu stranicu scenarija (što *korelira* sa psiho-sociodramskim zagrejanošću zadatim tematskim okvima) Žilnik opisuje put kojim ga vodi istančano osećanje diskretnog posmatranja razvoja situacija i linija koju, kao celovitu sliku, postulira pre nego što uđe u konkretan postupak (adekvatno postupku psihodramatičara koji se drži po strani dok protagonista iznosi svoj sadržaj kojim bi se bavio na sceni): "Ta tehnologija bi mogla da se uporedi sa grupom ljudi u scenarističkoj zamci koji iz nje izlaze tek nakon neprimetnog slaganja raznih situacija u radnji" (Jončić, 2002:82). Ovakvo svedočenje ukazuje na podudarnost sa *psihodramskim setingom* u vođenju grupe.

Opređenje za rad sa naturščicima, kojima obiluje njegova televizijska faza, Žilnik obrazlaže uverenjem da njima, za razliku od školovanih i obrazovanih glumaca opterećenih tadašnjom represivnom politikom ograničenja umetničkog izraza, može znatno jednostavnije da objasni da se pred kamerom "dešavaju samo manifestacije života" (Jončić, 2002:86). Ovakva orijentacija korespondira sa *psihodramskim načelima* oslobađanja od *kulturnih konzervi* čime se obezbeđuje prostor za nesmetano spontano prepuštanje protagoniste odigravanju sopstvenih doživljaja stvarnosti.

Upravo nedovoljna ubedljivost razgraničavanja igranih segmenata od dokumentarnih, kao što je slučaj u filmu sa početka TV faze - *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa* (1980), u kom Žilnik prilično slobodno koristi stvarne događaje iz života protagoniste razvijajući ih kroz verodostojan razvoj celine, uočavamo princip podudaran sa psihodramskim jer su akteri u cilju

¹⁶⁰ Radi se o autentičnim ličnostima koji apriori ne mogu da se užive u radnju. prema Jončiću, 2002:82

stvaranja efekta autentičnosti, prividno glumili dok su zapravo vršili radnju opisivanja (doživljaja) dešavanja iz prošlosti. Ovakav je postupak u psihodrami poznat kao *akciono* dovođenje sadržaja iz prošlosti u trenutak *ovde i sada*. Poredeći ovaj film sa delima francuskog sineaste Erika Romera (Eric Romer - Jean- Marie Maurice Scherer) Jončić (2002:88) ukazuje na stilsku podudarnost u postupku koji je vođen moralom (franc. moraliste) u značenju umetničkog nastojanja da se oslobodi duh junaka sa ciljem da do gledaoca dopre šta lik misli i oseća. Do ovakvog kvaliteta Žilnik je dolazio u navedenom filmu putem dokumentarnih tehnika *intervjua i ankete*, kojima je inicirao dugotrajne monologe i dijaloge protagonista. Takav se metod prepoznaje kao psihodramski u funkciji pokretanja važnog unutrašnjeg sadržaja protagonista i otvaranja puta ka monološkom i dijaloškom izrazu na sceni.

Kritički osvrti na prvu Žilnikovu TV dramu bili su uglavnom usaglašeni oko utiska saosećajnosti, humanosti i autorove naklonosti prema junacima, što je rezultiralo istinitošću pripovedanja kao osnove iz koje je izrastao čvrst dramski tok. Upravo su to i kvalitete koje mora da poseduje *psihodramatičar* u svom pristupu i odnosu sa ljudima, što čini ujedno i osnovno načelo Morenove filozofije psihodrame, a za posledicu kao takav ima otvaranje *istinitog dramskog razvoja*.

Na primeru ove TV drame jasno možemo da povučemo paralelu između toka pripreme i realizacije filmskog dela i psihodramskog procesa: nakon izbora priče, pruža se otvorena kompozicija kadrova u kojima se svojim neposrednim dejstvom akteri spontano izražavaju, kroz prizivanje prošlosti, kontaktom sa svojim životnim okruženjem. Razvijajući Rušov postupak svođenja prirode kinematografske fikcije na nivo uobičajenosti fakta Žilnik je u maniru psihodramatičara omogućio gledaocu da prisustvuje procesu nastajanja odnosno građenja događaja - scenarija, predstavljajući dramu tehnikom *work in progres*., koja se takođe može pripisati i odigravanju psihodramske seanse.

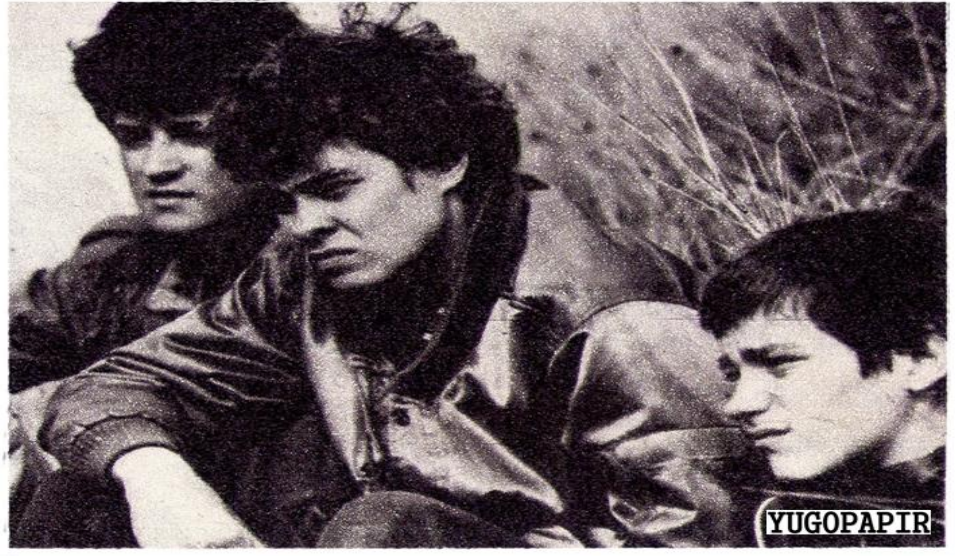
Odluka da naslovi prvih pet televizijskih drama u ovom delu Žilnikovog opusa nose imena glavnih likova: Buda Brakus, Vera, Eržika, Stanimir, Dragoljub i Bogdan, pa i Pavle Hromiš kao filmski pseudonim za Vladimira Sinka (na zahtev njegovih roditelja) sugerise na autorsko opredeljenje da govori o ličnim pričama protagonista koristeći filmski jezik kao kanal za njihove ispovesti i emitovanje *socijalnih i psiholoških (psihodramskih) uloga*.

Akcentovanjem određenih aspekata svaki od ovih filmova je progovarao o različitim pitanjima, kako individualnim tako i opšte društvenim. Tako je na primer, vodeći se ulogama

Vere i Eržike iz njihovog sopstvenog života - u drami *Vera i Eržika* (1983) Žilnik putem segmenata o njihovom socijalnom statusu ukazivao na globalne probleme jugoslovenskog društva (zahuktala inflacija, loši uslovi za rad i život, ugroženost zdravlja radnika u fabrikama, posebno ženske populacije, kao i nepoštovanje prava žena). Pažljivim rediteljskim postupkom autor je u ovom radu postigao utisak prirodnosti i neusiljenosti kao da je snimano skrivenom kamerom. Dijaloške scene su ostvarene kroz neposredno saopštavanje bez nametljive (suviše) *glume* protagonistkinja, čime je oslobađen put gledaocu da otkriva kako one razmišljaju. Specifičnim postupkom i u ovoj drami Žilnik pokazuje da pridaje veću važnost metodu objektivnog sagledavanja i praćenja autentičnosti ljudskih sudbina u odnosu na lično rediteljsko eksponiranje određenog vizuelnog i montažnog poduhvata koje bi bilo suvišno u odabranoj estetskoj ravni, što staje u jasnu korelaciju sa jednostavnošću i usmerenošću *psihosociodramskog karaktera*.

Žilnik svoj autorski stil poredi sa tradicijom usmene književnosti naglašavajući da filmske realizacije gotovih tekstova smatra "dosadnom rabotom: Kod nas je filmađijstvo opterećeno užtogljenošću i tehnicizmom, pa zato i retko uspeva da registruje bogatstvo života." (Šehović, 1987)

Ipak, kritikujući postupak u kom je *skrivena kamera* svesna autorova namera Žilnik naglašava da on otvoreno nudi ljudima medij filma kao sredstvo izražavanja, što bi se moglo tumačiti kao ekvivalent psihodramskom provociranju *važnog unutrašnjeg sadržaja protagoniste* na sceni. Kroz takav pristup, kako navodi Žilnik, on ljudima "pomaže da prepoznaju sopstvenu situaciju i što efikasnije izraze svoj odnos" - da zaigraju ličnu životnu ulogu, a da "za uzvrat oni njemu pomažu da što bolje napravi film o njima", čime se dati sadržaj uobličiti pomoću dramskih sredstava (u formi filma), što je analogno scenskim nastojanjima psihodramatičara. Žilnik dalje govori da je u svom postupku svestan da na izvestan način izneverava "presnu stvarnost" - u *psihodrami* bi se ovo razmišljanje moglo uporediti sa postupkom u kome se na sceni postavlja *predstava protagoniste o stvarnosti* (određenom segmentu koji se psihodramski tretira) koju dramskim sredstvima obrađuje na sceni. Autor u ovom kontekstu navodi da je njegov "način bavljenja ličnostima u filmu ustvari, davanje šanse za svojevrsnu glumu" - otvaranje mogućnosti da se sadržaj uloge iz života predstavi na sceni - "Ti ljudi glume sami sebe" (Jončić, 2002: 34). - njihove lične, stvarne uloge iz života.



Slika 11.

Druga generacija (1983)

U spektru Žilnikovih filmova dominantno igrane strukture, nailazimo na ilustrativne primere relevantne za istraživačku tezu rada, kao što su scene sa Vladimirom Sinkom, protagonistom filmova *Prvo tromesečje Pavla Hromiša* (1983) i *Druga generacija* (1984) tinejdžera iz gastarbajterske porodice koji se, igrajući ulogu iz *sopstvenog života* - srednjoškolca, povratnika iz Nemačke u filmskom *kad bi*, suočava sa sukobom dve kulture i dva sistema, pri čemu se *stvarna i fiksijska uloga* međusobno prožimaju.

U seriji *Vruće plate* (1987), Žilnik je angažovao više desetina naturščika, naglašavajući kako ih je od samog starta posmatrao kao celovite ličnosti čije su osobine i nesvakidašnje životne priče bile veoma inspirativno polazište za istraživanje i ispitivanje. Ovakav je pristup adekvatan inicijalnoj odrednici psihodramskog tretmana (potencijalnih) protagonista. Svi angažovani amateri u seriji (tri epizode: *Turneja*, *Sestre stižu*, *Čika bi da se bori sa španskog bika*) odigravali su svoje sopstvene uloge iz života ili nekog bliskog iz svog životnog okruženja što se podudara sa psihodramskim tehnikama *odigravanje* (acting out) *samprezentacija* (selfpresentation) koje imaju prvenstveni cilj da ispolje unutrašnju dramu protagoniste i postave na scenu kroz dramsku akciju. Razlika je samo u tome što je Žilnik, na primeru ove drame, kao autor kreirao dramsku priču potaknut njihovim pričama, dok je u psihodrami taj tok, i pored rediteljevih (direktor psd) intervencija i usmerenja, prepušten protagonistinoj akciji.

Od filmova naredne Žilnikove faze (Nadrealizam, parodija, angažovanost) u kontekstu ovog istraživanja možemo izdvojiti segment uvođenja autentičnih ličnosti - naturščika u funkciji igranih likova. Takav primer imamo u filmu *Tako se kalio čelik* (1988) u kom Žilnik angažuje interesantnu novosadsku ličnost - Diku (Milenko Pavić)¹⁶¹ za tumačenje lika direktora železare. Linija koja bi u ovom slučaju mogla da spaja osobine psihodramskog područja i filmske metodologije može da se ogleda u **načinu izbora protagoniste** i davnju specifične uloge koju bi on želeo da iskusi. Žilnik opisuje Diku kao "poznatog uličnog veseljaka i badavadžiju" (Pejić, 1989) kome je prepustio samostalni izbor uloge u filmu (kao što psihodramatičar podstiče kod potencijalnog aktera - protagoniste) na šta se on opredelio za ulogu potpuno suprotnu njegovoj poziciji u stvarnosti, ali sa kojom, kako sarkastično dodaje, oseća podudarnost jer "direktori ne moraju ništa da rade, a obično i neznaju, jer imaju osoblje koje im služi" (Pejić, 1989). Kako vidimo u samoj strukturi priče u filmu, Žilnik je takvu šansu pružio protagonisti obezbeđivši mu čitav set okolnosti i okruženja, a rezultat je bio snažno ispoljavanje unutrašnjeg doživljaja protagoniste u odnosu na fenomen direktorske pozicije u našem društvu - u svoje i u ime lika. Energija koju je Dika ispoljio tokom odigravanja lika direktora nesumnjivo svedoči o važnosti njegovog unutrašnjeg (psihološkog) obračuna sa predstavom o tom svetu izbezumljenih i pohlepnih vladara socrealizma. Drugim rečima, funkcionalan autorov postupak, tipičan za psihodramsku tehniku **zamene uloga** - otvaranja mogućnosti (scene) protagonisti da u datim okvirima scenarija odigra ključne segmente lične psihodrame doprineo je upečatljivosti poruke ovog filma.

U autorovom opisu procesa rada na još jednom filmu iz ove faze pod naslovom *Stara mašina* (1989) možemo da razaznamo jasne konture svojevrsnog psihodramskog odnosno sociodramskog **zagrevanja** koje je uticalo na nastanak i razvoj samog scenarija. Počevši od *zagrejanosti* - uzavrelosti akutne situacije u gradu Novom Sadu sa kraja osamdesetih godina (1988.) u kome se dešavala, sada već istorijska "antibirokratska revolucija" kojom je nadiruća politička struja imala nameru da putem masovnih mitinga ugrozi autonomiju pokrajina u Srbiji i centralizuje (kasnije, devedesetih, ispostaviti će se destruktivnu i za narode na ovim prostorima razornu) vlast u republici, preko detektovanja srži ovih zbivanja od strane autora putem razgovora sa pojedinim učesnicima, kao i sa druge strane nespremnosti televizijskih kuća u Srbiji da adekvatno proprate razvoj događaja: "Žilnik, ostavi se ti tih stvari, to nema veze sa kulturno -

¹⁶¹ Prethodno je igrao i u serijalu *Vruće plate*

umetničkim programom, to rade specijalne neke ekipe!", potraga za mogućnošću da se upusti u filmski proces o otvorenoj temi odvela je ekipu čak do Ljubljane. "...i sad, videvši da nemam alata sa kojim bih to snimao, spustim nos, odem kući i setim se da me je mesec dana ranije zvao urednik kulturno - umetničkog programa televizije, Ljubljana, filmski kritičar Toni Tršar ... i ja ga pozovem... - evo Toni, sad se dešava nešto u Novom sadu, da li ti imaš šanse da mi pošalješ ekipu?...pozvao me je da dođem u Ljubljanu...da bi mi dao ekipu... ali da smislim da to što sam video i to što mislim da je važno nekako bude spojeno sa nekakvim slovenačkim miljeom...ja sednem na voz koji ide jedno sedam sati i razmišljam koga ja od ovih filmadžija i glumaca znam kako bih mogao da konstruišem priču. I tu mi dakle, padne na pamet neka situacija koju sam par puta video kad sam davao intervjuje slovenačkim medijima...zvali su me i u njihov Radio Študent...video sam da oni tamo imaju koškanje između direktora...i novinara koji su jednim procentom posthipici, a drugim procentom Maoisti itd...i po dolasku u Ljubljanu kažem uredniku Toniju Tršaru: "Slušaj, smislio sam da ću napraviti priču koja počinje sa jednim konfliktom u Radio Studentu gde otpuštaju jednog od novinara, znam jednog koji mi se učinio vizuelno interesantan, napraviću probu, da vidim da li je talentovan za glumu, to jest sa Mariom Ogrincem...napravićemo jednu priču gde Ogrinc posle tog konflikta i otpuštanja sa televizije, ustvari prolazi kroz celu zemlju (SFRJ), kroz Bosnu, malo Slavonije i dolazi u Vojvodinu i onda tu prolazi kroz te zbrove antibirokratske revolucije, onda njih na neki način komentariše, a ja mislim da ih treba komentarisati kritički sa prezirom, a i pokazuje prirodni sled svih tih stvari...tu ćemo uključiti još neke rukavce njegove priče." (Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:284) Potom je Žilnik u nizu razgovora (intervjua) sa ustanovljenim protagonistom usmeravao filmsku priču (scenario) paralelno, osluškujući sopstvene intencije u vezi sa gorućim društvenim problemom, istraživao šta se to autentično probudilo kod Ogrinca i u usaglašavanju te dve linije formirao podlogu za snimanje.

Budući da je i protagonista imao želju da se pokrene iz svoje neizdržive situacije na poslu, govoreći o evidentnoj nervozni koja ga opseđa, došli su do ideje da cela TV ekipa (RTV Ljubljana) prateći glavni lik (Ogrinca) obilazi zemlju (SFRJ), iz grada u grad (planirano je bilo desetak gradova) i da se na tom putu suoči sa trenutnim dešavanjima. Protagonista je imao potrebu da koristi neko prevozno sredstvo, na šta mu je Žilnik (u stilu direktora psihodrame) nudio različita rešenja, da bi se konačno najjača zagrejanost (emotivna) protagoniste vezala za jedan motocikl starije proizvodnje.

Žilnik: "...meni treba neki čovek koji je na putu i koji se nigde ne zadržava i treba da prođeš kroz nekih desetak gradova...i sad čitam u novinama i slušam na TV da se ovih dana ti mitinzi dešavaju jednog dana u Pazovi, drugog dana u Kikindi, trećeg dana u Vrbasu, četvrtog dana u Kanjiži i tako dalje i predlažem ti, ako znaš da voziš automobil, da nađemo neki manji automobil koji će ti biti rekvizita ili neki motor."

Na to on (Ogrinc) skoči i kaže: "Jao motor, pa to mi je san da vozim motor!"

Žilnik: "Pa evo vozićeš motor!...i taj stari motorcikel mi je poslužio i da metaforički na neki način vežem njegovo prisustvo u filmu i za naslov filma *Stara mašina*."

Ovakvo vođenje procesa ima jasnu korelaciju sa psihodramskim metodom u segmentu u kome se ***objektivne životne okolnosti vezane za određeni problem propuštaju kroz subjektivne doživljaje***, asocijacije i psihološke potrebe protagoniste.

Žilnik: "...I dakle, od onoga što sam ja video ispred skupštine Vojvodine, za četiri pet dana se formirala jedna priča i formirala se jedna forma koja je bila totalno drukčija od one sedeće forme koju sam ja posmatrao. Pretvorila se u neki *Road movie*...i sad, ja nemam ništa protiv da je takav proces, zapravo, podložan tim raznoraznim uticajima elemenata iz života. Apsolutno, jer to je tako uvek u umetnosti..." (prilog 1. Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:285)

Analizom celokupnog procesa nastanka filma *Stara mašina* iz diskursa psiho i sociodrame možemo konstatovati da je od same istraživake faze do faze realizacije filma Žilnik sproveo postupak koji korelira sa psiho-sociodramskim metodom. U prvoj fazi autor je identifikovao značajna dešavanja u vidu društvenog i političkog potresanja i razvrstavanja stanovništva, prvo na ulicama jednog grada (Novog Sada) a potom i šire (na prostorima cele bivše SFRJ). Druga faza je predstavljala traženje adekvatnog modusa kojim bi se ta dešavanja istraživala uz pomoć filmskog medija u vidu potrage i pronalaženja reprezentativnog i za temu funkcionalnog protagoniste (Mario Ogrinc). I na kraju je usledila faza kreiranja scenarija u saradnji sa protagonistom (oslušivanjem njegovih asocijacija, potreba i težnji), koja je rezultirana realizacijom, odnosno odigravanjem sadržaja kroz filmske sekvence. Ovakvim je postupkom Žilnik zapravo u maniru psiho-sociodramatičara napravio, moglo bi se reći školski primer izvođenja luka od ***sociometrijskog*** sagledavanja situacije u određenom segmentu društva

(društvenih dešavanja - promena) do *psihodramskog* vođenja odabranog protagoniste kroz realne i *konstruisane situacije* u svrhu specifičnijeg sagledavanja gorućih društvenih dešavanja, što je rezultovalo nastajanjem celovitog filma, angažovanog karaktera, sa dosežanjem impresivnih umetničkih dimenzija.

Razvoj Žilnikove autorske paradigme, pospešen njegovom željom i namerom da sagleda skrajnute ali bitne društvene pojave, kao i refleksiju turbulentnih i tragičnih dešavanja na našim prostorima na ljudske sudbine, produbljen je i u fazi filmova devedesetih godina.

Od kratkih dokumentaraca (sa elementima igranog sadržaja) u kontekstu istraživanja važno je pomenuti segmente filma *Cosmogirls* (2000) u kome je dominirajući postupak sačinjen pod temom položaja žena u zemljama tranzicije i problemom muško - ženskih odnosa u atmosferi estradnih postkomunističkih društava. Kako Jončić konstatuje, ovaj svojevrsni omaž dokumentarističkom radu Ruša i Markera, donosi autentičan zapis istinitih emotivnih tokova kod junakinja filma kroz razgovor (sukob) i intervju. U procesu snimanja postignuta je atmosfera indiferentnosti akterki u odnosu na kameru što je rezultiralo ispoljavanjem iskrenih i neposrednih emocija, a to je nesumnjivo (prema Jončiću) i jedan od najuspelijih primera beleženja autentičnosti zbivanja među akterima u čitavom Žilnikovom opusu. Čitav autorov seting kojim je takav efekat postignut analogan je *psihodramskom* obezbeđivanju *slobodne atmosfere* u kojoj akteri mogu nesmetano da izraze svoja osećanja i odnose, kako međusobne tako i prema *tematskom stimulusu*, dolazeći do neophodnog nivoa spontanosti, kao jednog od ciljeva i preduslova psihodramske prorade sadržaja.

Kao jedan od najreprezentativnijih primera iz Žilnikove faze devedesetih, u kontekstu istraživačke hipoteze ovog rada, možemo posmatrati film *Drug Tito po drugi put među srbima* (1994). Podstaknut krajnje devijantnim simptomima kolektivnog mentalnog poremećaja društva na ovim prostorima kakvi su: mazohističko uživanje u ratničkim, apokaliptičnim i nasilno - spektakularnim događajima, obavijenim razarajućom društveno - ekonomskom politikom, inflacijom i građanskim ratom, Žilnik je kreirao ovaj dokumentarni film, od strane kritike okarakterisanog kao najzanimljivije njegovo ostvarenje tog žanra u fazi devedesetih. Ovaj se dokumentarac može posmatrati i kao svojevrsni kreativni instrument kojim se ispitivao stav, razmišljanja, emocije, u odnosu na period razarajućih političkih tokova i tektonskih pomeranja opštedruštvenog stanja svesti u Srbiji, po principu slučajnog uzorka. Ovakav bi se postupak

mogao okvalifikovati kao svojevrsni *sociometrijski stimulus istraživanja socijalnih stavova, osećanja i raznih vidova razvrstavanja u jednom (nasumičnom) društvenom uzorku.*

Ako pođemo od samog idejnog koncepta u kome glumac Dragoljub Ljubičić Mićko¹⁶² igra ulogu Josipa Briza Tita (domen fantastike) koji se vratio na ovaj svet da bi video kako narod živi na ovim prostorima tada (1995. godina) i šta se sve promenilo u društvenom životu deceniju i po nakon njegove smrti, jasno možemo da uočimo Žilnikovu nameru za formiranjem interesantne konceptualne matrice gde putem simulakruma (glumčeve interpretacije lika velikog vođe Tita) kroz filmski medij isprovocira slučajne prolaznike na ulicama Beograda i time ispita (istraži) stvarno stanje društvene svesti. Ovakav metod u svojim elementima sadrži ekvivalent psiho-sociodramskom podsticaju aktera da otvore svoje potisnute stavove, razmišljanja i emocije u odnosu na bitne aspekte kako ličnih tako i života cele zajednice u promenjenim okolnostima koja su nastala nakon raspada SFRJ i njenog rasparčavanja na manje državne entitete.



Slika 12.

Fotografije iz filma *Tito po drugi put među Srbima (1994)*

Prevazišavši postupak prostog intervjua, metodom uvođenja živog simulakruma u vidu ličnosti Tita, Žilnik je zapravo obezbedio atmosferu *spontanog ulaska aktera u ulogu protagonista* dramskog zbivanja, time dao šansu za otvaranje sukoba sa otelotvorenim sadržajem

¹⁶² Dragoljub Ljubičić Mićko, predstavnik nekadašnjeg popularnog "Indeksovog pozorišta" radija 202, Beograd. Iako nije glumac po akademskom zvanju, pleni nesumnjivim i neodoljivim talentom i veštinom glumačkog izraza, pogotovo u sferi imitacije

koji zauzima, ispostavilo se, veoma značajno, a nedovoljno prorađeno mesto u njihovoj psihi. Takav prostor je u psihodrami prepoznat kao *surplus reality*, kao što je u teorijskom delu ovog rada opisano, okvir u kome je moguće odigravati situacije koje nisu moguće u realnosti, ali iziskuju izuzetnu potrebu ljudi da ih na određeni način prorade - odigraju u *kad bi* okolnostima, kao što je u filmu.

"Iako je Tito preminuo prije skoro trideset godina, a od njegove države, politike i ideologije nije preostalo puno, interes javnosti za lik i djelo dotičnog ne jenjava. Glorifikaciju je naslijedila difamacija, pa je Tito danas mnogima zločinac, a ne heroj, dok je zapravo najvjerojatnije, kao što je to često slučaj, i jedno i drugo. O Titu se pišu knjige, zaziva ga se na povratak iz mrtvih, posthumno mu se sudi..."(G.D. Tito – filmska zvijezda tamnog sjaja, Dnevni kulturni info, 2009)

Potvrda dobro osmišljenog koncepta, ostvarivanja funkcionalne inspirativne atmosfere, odnosno pažljivog vođenja celog postupka u procesu snimanja filma, stoji u činjenici da niko od mnoštva zainteresovanih slučajnih sudionika ovog autentičnog zbivanja pred kamerom, ni u jednom trenutku nije dovodio u pitanje konstrukt imaginarne - fiksijske situacije (pitanje realnosti prisustva lika Druga Tita), već efekat spontanog prepuštanja aktera datim okolnostima bio postignut bez dodatnih pojašnjenja.

Primer:

Jedan prolaznik u probijajući se kroz grupu okupljenih građana direktno se obraća drugu Titu (simulakrumu): "Mi smo živeli očajno, prema tome, Vi ste krivi za sve...neću...neću, ja sa Vama ne mogu da razgovaram."

U neverbalnom gestu ovog aktera očituje se nelagoda i nezadovoljstvo, poprilična uznemirenost i ozbiljnost. Iako svestan igre koja je isprovocirana simuliranom scenom, iz njega progovara potisnuta ogorčenost i izgleda kao da odlazi zbog nelagode ispoljene emocije, a ne zbog samog glumca koji igra Tita. Ispod spontano izgovorene replike "ja sa Vama neću da razgovaram", psihodramski gledano stoji neverbalni izraz (psihološki nivo govorne radnje kao kod Stanislavskog) "to je moja velika bolna tačka sa kojom pokušavam svih ovih teških godina da se obračunam...". (citat iz filma *Tito po drugi put među Srbima*)

Psihodramski posmatrano najuverljiviji dijalozi u filmu su ispoljeni u primerima pripadnika starije generacije prolaznika. Jedan od njih, pred kraj filma potpuno spontano ulazi u raspravu sa likom Tita o ulozi Sovjetskog Saveza u tom delu naše istorije pa sve do danas.

Prolaznik bez zadržke, koja bi eventualno ukazala na *glumljenje* (psihodramski - odigravanje) situacije, iskazuje svoja ideološka uverenja koja na veoma funkcionalan način provocira svojim podpitanjima i oprečnim stavovima glumac u ulozi Tita - Stariji prolaznik: "...oni su nam uvek bili prijatelji, oni su nas i oslobađali četrdeset i prve godine...Vi ste izdali Sovjetski Savez četrdeset i osme godine i onda je protiv Komunizma nastalo sve ovo što se danas događa!" Na njegovom licu i u gestovima očituje se istinska ogorčenost koja nas kao gledaoce uverava da su njegovi stavovi odraz stvarne potrebe da izrazi takav sadržaj za šta mu je reditelj Žilnik stvaranjem opisane konstelacije filma i pružio priliku.

Ovaj rezultat ukazuje na podudarnost sa metodologijom psihodrame u kojoj se takav ugovor između psihodramatičara i protagonista, u funkcionalno vođenoj seansi, takođe ispunjava spontano, sa ciljem dolaska do bitnih uvida u dinamiku psihičkih potreba i sadržaja:

"I Mićku i celoj ekipi bilo je najčudnije kada smo videli koliko ljudi kreće u to direktno obraćanje. Nikakva uvodna obrazloženja, kao, 'znam da ti nisi Tito, ali...' nisu postojala" objašnjava Žilnik. (Pašić,1994:9)

Ako se poslužimo Jončićevim analizom (2002:128) metodološkog koncepta u ovom filmu, kojom ukazuje na postignutu dijalektičnost po pitanju žanrova, možemo izvesti korelaciju ključnih elemenata takvog koncepta sa *psiho-sociodramskim* metodom:

➤ To jeste *film istine* jer beleži stvarnost kakva jeste, ali se u njemu pojavljuju i elementi glume - odigravanja scena (kako uvodne i završne scene koja je determinisana scenarijem, tako i odigravanja - stupanja u sukob sa simulakrumom Tita). Ovaj zaključak korelira sa psihodramskim postupkom u kome sagledavanje realne situacije, doživljaja, dovodi do spontanog ulaska u odigravanje važnih aspekata koji iz toga proizilaze. Nastojeći da rastumači uspešnost svoje realizacije koja leži u činjenici da je veliki broj sudionika bezuslovno stupio u opisanu dramsku akciju, Žilnik je izveo dve teze: "Prvo, to je otvorenost na provokaciju sa tabuima. Tito je od sadašnjih vlasti, na svim prostorima bivše Jugoslavije proglašen za tabuiziranu ličnost... Narod je (ovim filmom) bio u prilici da se poigra, ili da prekrši jedan od tabua... Druga stvar je umor od nipoštaavanja na koji se narod stalno poziva...Tretirajući narod kao neku masu koja će ili da aplaudira ili gnevno da pljuje, lumpen-elite aktuelne vlasti dovele su do ogromnog zamora materijala." (Pašić,1994:9)

- Metodološkim postupkom dovođenja fikcije u realnost (aranžiranja scene komunikacije ljudi na ulici sa kopijom mrtvog predsednika) uspostavio funkcionalnu (psiho-socio) dramsku situaciju "kad bi" definicijom teme: *šta bi bilo kada bi se Tito stvarno vratio iz mrtvih?!* Ovakvim postupkom reditelj, zahvaljujući jasnom konceptualnom cilju, zapravo sprovodi jedan od ključnih metoda koji odlikuje i psihodramski postupak, a to je princip *susreta* (encountering). Osnovna svrha i implemenatorna snaga psihodramskog koncepta *susreta* je, kako definiše psihodramatičar Blatner (2000), otvaranje mogućnosti da protagonista stupi u svojevrsnu spiritualnu ali direktnu komunikaciju (dramski odnos) sa određenom pojavom ili veoma značajnom osobom (može da se ide i do najimaginarnijih entiteta, pa i do Boga). Takvu mogućnost potencijalnim protagonistima, na autentičan i kreativan način, otvorio je i Žilnik u koncipiranju situacije suočavanja sa simulakrumom Josipa Broza u ovom dokumentarno igranom filmu.
- To jeste bila neka vrsta *skrivena kamere* zato što su sudionici svesno negirali njeno postojanje zarad odigravanja žive dramske akcije koja, kao u *psiho-sociodrami* postaje važnija od same činjenice da su uslovi ustvari dirigovani dogovorenim (dramskom) *konstrukcijom*.
- Obeležje *psihodramskog* ovaj filmski postupak sadrži i u činjenici da je osnovna dramska radnja inicirana (zagrejana) postavkom provokativne situacije (*imaginarno* oživljavanje pokojnog predsednika koji staje pred svoje bivše sugrađane), a da je kompletan tok scenske akcije (pred kamerom) produkt slučajnosti i *neizvesnog razvoja* događaja.
- To jeste bio *anketni film* anketirani ljudi nisu davali klasične odgovore simulakrumu na postavljena pitanja, već su ta pitanja koristili za ulazak u svoju predstavu stvarnosti i pretežno su oni potavljali pitanja imaginarnom - otelotvorenim liku Tita. U odnosu na Žilnikov opis događanja pred kamerom: "Narod je krenuo da razgovara o svom liku u ogledalu. Čini mi se da svi mi imamo dozu nadrealizma u poimanju stvarnosti" (Pašić, 1994:9), sasvim pouzdano možemo povući paralelu sa psihodramskim konceptom *nadgradnje realiteta* (*surplus reality*). Definišući ovaj koncept Blatner (1996, prema Kelerman i Hadgens, 2001), naglašava da se psihodrama bazira na umetničkoj snazi drame, podrazumevajući pod tim moć imaginacije kojom se konstruišu višeslojni, psihološki gledano - realni doživljaji. Ideja *nadgradnje realiteta* govori o tome da je prirodna pojava konstruisanje nečega što je psihološki validno ali realno nemoguće,

kao što je situacija u filmu. To je postupak u kom psihodramatičar podstiče i uvažava protagonistin nadrealni izraz (psihološka predstava) nadilazeći realističnost zarad sagledavanja širine psihološkog doživljaja. Na ovaj se način u psihodrami ostvaruje dvostruko iskustvo: s jedne strane onoga što se zaista dešava (u slučaju filma to su slučajni prolaznici koji zastaju i obraćaju se simulakrumu pokojnog predsednika), a sa druge strane nadgradnje realiteta o **onome što se ne dešava i nikada se ne bi moglo desiti**, ali koje se u nekom drugom smislu - kao važno, **odvija u domenu imaginacije**. Upravo takav efekat prepoznajemo kroz upečatljivo i impresivno uživljanje aktera u Žilnikovom filmu.

➤ I pored humora koji provejava gotovo kroz ceo film (što je i logično zbog prirode konceptualne postavke, neočekivane situacije isl.), određeni prizori u kojima izbeglice (takođe slučajni akteri) svojom evidentnom ravnodušnošću, duhovitu ritmičnost anketa povremeno usmeravaju od tragikomičnih situacija do dirljivo tragičnih momenata. Ovaj je postupak dovodio gledaoca do značajnih **uvida** koji su relevantni za psihodramska i sociodramska istraživanja: da je taj razgovor sa mrtvim Titom zapravo razgovor aktera sa sopstvenom prošlošću, sa sopstvenim životima; da se na taj način u jasnim konturama razbio mit o Brozovoj besmrtnosti; da smo svi mi na ovim prostorima takvim teorijama zavera potpuno sluđeni; da titoizam još uvek nije ni politički ni emocionalno toliko potrošen odnosno da je i dalje veoma prisutan u struktuiranju naše realnosti; uvida o vladavini ideološke konfuzije među građanima ove zemlje; o ideološkom i semantičkom višku koji vodi konstantnom uvećanju društvenih tenzija i potresa. - Ovo su neki od uvida na koje su ukazivale kritike filma, kako Jončić konstatuje, koje su bile prevashodno orijentisane na sentimentalnost, nostalgičnost reakcija ljudi, a zanemarivale su veoma bitan aspekt koji odražava šizoidnost stanovništva, odnosno sveopštu društvenu mentalnu dezorijentaciju koja se manifestovala u potrebi ljudi za psihološkim pražnjenjem pred simulakrumom u gomili, kao svojevrsnog vida psihoterapije. Kao i u **psihodrami** u ovom je filmu pružena mogućnost akterima da otvore **dijalog sa sopstvenom prošlošću** - državom, sistemom, okolnostima u kojima su živeli.¹⁶³

➤ Kao simetrija sa psihodramskom ulogom **publike - grupe na seansi**, pored domaće kritičke scene, možemo da posmatramo i relativno neutralnu inostranu kritiku koja je pretežno

¹⁶³ Autorka teksta *Razgovor sa sopstvenom prošlošću*, Zorica Pašić (TV Novosti, 1994) tačno - naslovom dijagnostikuje metod - tehniku koja korelira sa psihodramskom.

bila ujedinjena u utisku da ovaj film na prvom mestu odražava ogorčenost nacije vladavinom novog vođe (Slobodana Miloševića) istovremeno žaleći za starim vođom (Josipom Brozom) čija je politika nekada predstavljala sinonim za stabilnu ekonomiju, život u miru i blagostanju.¹⁶⁴. Ovakva razmatranja bi bila ekvivalentna sa psiho-sociodramskim delom seanse koji se naziva *proces* (analiza seanse).

➤ U određenim elementima ovaj je film postigao i niz *sociometrijskih uvida* kao što je na primer podela stanovništva (diferencijacija grupa slučajnih prolaznika): na one koji su za jednog neprikosnovenog vođu i na one koji su za vladavinu prave demokratije; na one koji smatraju da je pod Titovom vlašću sistem mnogo bolje funkcionisao s jedne, i na one koji smatraju da je ovaj rasplet sa novim vođama nacija konačno doneo boljitak života i sistema; na militariste i mirovnjake; na one koji su pristalice podela na nacije i na one koji su nostalgični u odnosu na zajedništvo naroda i narodnosti koje je postojalo u starom sistemu.

Primer:

Gospođa (jedna od prolaznika na ulici okupljenih oko simulakruma Tita): "Svi (misli na one na vlasti u to doba) se sada šetaju i uživaju a narod se pati."

Suprotan stav (nešto kasnije u filmu) *jedan od građana*: "...kažu na Zapadu nema Miloševića."

Tito: "Znači ovde je dobro?"

Građanin: "Savršeno...sve lepo. Na zapadu je propalo sve načisto i onda naš narod kaže - ovo je život."

U kontekstu psihodramskog, u fazi devedesetih Žilnikovog stvaralaštva možemo uočiti određene korelirajuće elemente i u filmu *Marble ass* (1995). Čitav scenaristički zahvat ovog filma baziran je na ispovestima Merilina (Vjeran Miladinović), beogradskog travestita, kao i na priči drugog protagoniste (protagonistkinje) Sanele (Nenad Milenković) o njihovim iskustvima u uslovima aktuelnim za dekadentnu i degenerativnu društvenu stvarnost devedesetih u glavnom gradu Srbije. S jedne strane ovaj film dokumentaristički beleži zapanjujuće stanje u kome se,

¹⁶⁴ Jončić na ovom mestu napominje da je film stekao veliki publicitet (kritika u listovima "Gardijan", "Suddeutsche Zeitung", "The Economist", "Associated Press" i "Washington Post") i da su te kritike uglavnom iskoristile film u političke svrhe. (Jončić, 2002:129)

pred upaljenim reflektorima na ulicama Beograda noću, beleže sasvim spontane situacije mušterija u odnosima sa travestitima: prostitucija, prodaja, ugovaranja...kao mitovi koji se beleže a ne konstruišu (kao u fikcijskim filmovima). Kako sam protagonista Vjeran Miladinović (Merilin) svedoči: "Ovaj film je istorija, isečak života, mog života. Ogoljavio sam se likovno, kako bih dočarao život - moj i drugih koji se bave ovim..." (Talović, 1995 para. 20, u Ćurčić i sar. 2009, DVD - ROM) vidimo metodološku odrednicu značajnu za istraživanje u ovom radu koja govori o pretapanju **ličnih (životnih) uloga** autentičnih ličnosti u filmsku (dramsku) priču i odigravanje. Sa druge strane čitava kompozicija filma reflektuje, u maniru sineasta Vorholova i Morisija, subjektivnu realnost autentičnih likova. "U potpunosti fiktivna i odglumljena, a opet snimljena u dokumentarističkom maniru (*direct cinema*), radnja *Marble Ass* dešava se u Beogradu sredinom devedesetih godina, u vreme kada je izgledalo da je Srbija dosegla ekonomsko, socijalno i kulturno dno." (Pavle Levi i Žilnik u Ćurčić i sar.2009:25)

Iz istraživačke perspektive ovoga rada, filmovi novije generacije (od početka dvehiljaditih na ovamo) možemo konstatovati da se Žilnikova metodološka paradigma produbljuje i sve izrazitije prodire u srž tretiranih aspekata društva i društvene svesti u kojoj živimo, kao i u tanane ranjive delove psihe individua, na primerima filmova baziranih na i oko jednog ključnog junaka - protagoniste.

Svoju snažnu autorsku paradigmu koja se temelji na odlučnom zastupanju ljudi skrajnutih na društvenim lestvicama, putem filmskog medija, u novoj fazi stvaralaštva od dvehiljadite na ovamo, Žilnik fokusira na goruće probleme tranzicije država Balkana i nezaustavljivog talasa migranata koji žele da se nastane na prostoru Evropske Unije. Na tom talasu Žilnik je izoštravao svoj idejni objektiv izborom niza pojedinačnih slučajeva, kojima uobličava svoj sižejni, estetički i etički aspekt. Iz perspektive autorskog postupka "stavljanja u kožu" tretiranih ličnosti - filmskih aktera iz stvarnosti, u pogledu metodološke paralele sa psiho-sociodramskim elementima možemo uočiti primere u svakom pojedinačnom filmu ove novije faze Žilnikovog stvaranja.

U filmu *Tvrđava Evropa* (2000) preko priče jedne ruske porodice koja strepi ka boljem životu promenom mesta prebivališta - odlaska u bogatije društvo kakvo je Evropska Unija, pratimo ugroženost socijalnog atoma - porodice, tipične za zemlje bivšeg Istočnog bloka. Da bi dočarao i dokučio ključne aspekte ove konkretne problematike, kroz priču jedne ruskinje, žene koja se obrela negde u Trstu kod svojih prijatelja i čeka svoju ćerku da joj se pridruži kako bi

nastavile put ka boljoj sredini (Zapadnoj Evropi), Žilnik se služi metodom koji u sadrži psihodramske odrednice. Čitava priča oko formiranja tematske celine i izbora protagonista relevantna je za istraživački predmet ovog rada jer u značajnim crtama korelira sa psihosociodramskim uspostavljanjem *terena za scensku akciju*:

" Predlažem da pređemo s druge strane granice, u Italiju, jer sam čuo da u Italiji jedan broj njih dobija privremene papire relativno lako, jer Italijanima treba svakog proleća da rade poljoprivredu oko 250 hiljada ljudi, da se bogati ta italijanska poljoprivreda...I mi odemo preko u Trst u policiju, javimo se zapravo šefu policije sa pitanjem da li možemo da dobijemo podatke o ljudima kojima su dali poslednjih nedelja boravak i pasoše, pa da ih pitamo da li bi koda nas hteli da učestvuju u ovom filmu gde će pričati o motivima da se upute na taj ilegalan dolazak u Evropu - Italiju, na privremeni rad. I taj šef policije, jedan stariji čovek, primi nas kao najrođenije, smeje se i kaže - pa slušajte, ja imam oko 250 - 300 policajaca na granici, od njih bar oko šezdeset se u poslednjih dve godine oženilo sa Ruskinjama i sa Ukrajinkama, jer su nalazili te divne žene, koje su ne samo lepotice nego i obrazovane, i da su manipulisane u tom sex trafikingu, i razume se, hvatale su te njihove šlepere koji ih dovlače. Devojke su dovodili na registraciju da ih vrata nazad kući, ali su ipak videli da te žene, devojke, žele da ostanu, pa se u njih pozaljubljujvale, i kaže mi imamo snaha šezdeset ovde. I sad ćemo pitati te policajce, da li bi uopšte te žene, neke od njih, sa vama da porazgovaraju. Mi se popodne nađemo u nekoj njihovoj kafani - klubu, to sve vri od jednog dobrog raspoloženja, to su te Ruskinje i Ukrajinke, gde je poznato da je uopšte status umetnika sa filma eto tako pomalo i mistifikovan...neke od njih koje su pametne ilepe kažu - pa da, mi bismo da glumimo. I moj prvi proble je bio kako da izbegnem da nemam čitavu jednu reviju tih lepotica i manekenki, pa sam rekao, znate šta, mene interesuju neke vaše priče koje su najdramatičnije i tako dalje. I onda jedna, da kažemo pomalo i neugledna, debeljuškasta ustane i kaže - moj problem je što sam ja ostavila muža i ćerku, a muž je ljut na mene i odbija da dovede ćerku al je obećao će je dovesti, ja sam dobila papire i imam mogućnosti i njega da prihvatim - i kaže - ako hoćete da moju priču saslušate, pa da mi pomognete u tom dovodenju tog mog muža i ako on pristane da se snima u filmu...I meni se ta njena priča učini vrlo interesantna, dakle, to je familija, to je žena, to je ćerka i rekoh ajde mi možemo da se uključimo, gde je on, gde stanuje? Kaže - on stanuje tamo negde blizu Volgograda, Staljingrada...Ona sa njim razgovara telefonom, međutim on ni govora, neće da se privoli, kaže - sad ti si ne samo otišla da radiš nego se sad još provociraš sa našim mukama i tako dalje...Ja kažem, eto vidimo da ne možemo to, na to ona

skoči i kaže - imam jednog prijatelja, on je traktorista, dobio je kao što sam i ja dobila papire ovde da uđem i da radim na carini za registrovanje ruskih kamiona koji nose robu, tako je i on dobio da radi na jednoj farmi kod starog seljaka, da vozi traktor i da se bavi tim mašinama. Ja ću ga sad pitati. I pojavi se taj Emil, sutradan i ja ih probam i vidim da su oboje vrlo talentovani. I uzmem tu priču, te žene, kao osnovu i zapravo napravimo kao jedan polufikcijski film, koji nije igran od glumaca (profesionalnih) jer bi to zahtevalo, razume se i drugačiji budžet, drugačije vreme, rokove i tako dalje, nego je urađano, kao što kažem, poludokumentarno." (prilog 1. Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 -2016:302)

Ovaj film, koji beleži istinu filmskim sredstvima, akcentujući veliki problem pred kojim se nalazi novoformirana Evropska unija, u neku ruku postaje predskazivački, jer u narednim godinama pa na ovamo se beleži sve veći socijalno - ekonomski problem dramatičnog priliva izbeglica iz šireg okruženja (bliski Istok). Lične psihodrame i kolektivne sociodrame ovih ljudi, Žilnik kasnije beleži u potresnim dokumentima sa igranim delovima i u filmovima *Evropa preko plota* (2005) i *Destinacija Srbistan* (2014).

Posebno mesto u ovom nizu zauzima filmska *trilogija o liku Kenedija Hasanija*, mladog pripadnika romske nacionalnosti koji je doživeo sudbinu većine svojih sunarodnika u zemljama Zapadne Evrope, pre svega Nemačke, kada je 2002. godine izvršen "proces readmisije" kojim su, grubom policijskom akcijom otrgnuti od svojih poslova, škola, stanova i vraćeni u njihove matične zemlje. Nastojeći da dotakne srž ovog uznemirujućeg društvenog problema, prateći ličnu dramu Kenedija u novonastalim uslovima, Žilnik je ovom trilogijom emitovao upečatljiv, upozoravajući signal javnosti o tretmanu ljudi sa socijalne margine u vremenu uspostavljanja novog evropskog poretka.

Filmovana priča o Kenediju počinje njegovim dolaskom na beogradski aerodrom zajedno sa prijateljem Denisom i porodicom Ibinci, nakon prisilnog povratka iz Nemačke u 1. delu pod naslovom *Kenedi se vraća kući* (2003), potom se pretapa u potragu za smeštajem, prijateljima, u suočavanju sa teškim uslovima i nemogućnošću povratka u porodičnu kuću u Kosovskoj Mitrovici, sa fokusom na težak položaj Roma kao najugroženijeg dela prisilno vraćene populacije. Kenedijeva uloga na filmu se dalje *prepliće sa njegovom pričom iz realnog života*, kada u nastojanju da se ilegalno ponovo vrati u zemlje EU biva uhapšen na mađarsko - austrijskoj granici, provodi nekoliko meseci u prihvatnom kampu i ponovo uspeva da pobegne i prebaci se u Beč gde ga susreće ekipa filma na čelu sa Žilnikom i nastavlja filmsku storiju o njegovoj ličnoj

drami u nešto kraćem zapisu (kratki film, 26 min.) pod naslovom *Gde je dve godine bio Kenedi* (2005) o njegovom iskustvu dvogodišnjeg izbeglištva i sa epilogom novog povratka u Srbiju, u Novi Sad gde odlučuje (poluigrana forma) da sazida kuću i da se "situira". Ova tragikomična odiseja protagoniste Kenedija Hasanija, koja u pozadini reflektuje teskobnu i potresanu igru grubih i nepravednih postulata civilizacijskog razvoja na tlu Balkana, zaokružuje se estetski najupečatljivijom završnicom u vidu dugometražnog filma *Kenedi se ženi* (2007) gde je dominirala razigrana fikcijska razrada teme. Kenedi konačno zida kuću za svoju porodicu, pokušava na veoma delikatne načine da zaradi, dajući ljubavne usluge za novac, pribegava čak i homoseksualizmu zarad mogućnosti da se domogne legalnog statusa u Evropskoj Uniji, čime autor parodično insinuira na nove "liberalne" zakone kojima su verifikovani istopolni brakovi i čiji članovi mogu da imaju ista prava, kao što je državljanstvo, radne i boravišne dozvole i sl. Epilog je, kao i u životu, suočavanje glavnog lika sa neostvarivosti bajke u koju je na tren poverovao, te odlazi na drugu stranu Sveta ne bi li tamo pronašao svoje korene i svoj put...

Ova, iznad svega dirljiva priča o jednoj ljudskoj sudbini, efekat saosećanja i simpatije od strane gledalaca, pored izvanredne intuitivne sposobnosti autora da odabere pravi segment društvenog problema današnjice na ovim prostorima, ostvarena je i kroz istančani metodološki postupak čije smernice možemo da posmatramo u ***korelirajućoj paradigmi istraživačke vizure kakva je psiho-sociodrama***:

- Jedan aspekt ove korelacije sadržan je u pretapanju ***socijalne uloge*** koju protagonista (Kenedi Hasani) ima u privatnom, društvenom životu. Detektujući gorući problem nosilaca uloge diskriminiranog dela populacije - izbeglica u Evropskoj Uniji, u njenoj vladajućoj društveno - ekonomskoj politici, kao i odabirom tipičnog i interesantnog predstavnika te populacije (ujedno i glumački talentovanog protagoniste), Žilnik je ustanovio (gledano iz socio-psihodramskog diskursa) ***zagrejanu*** situaciju koja sama po sebi neminovno proizvodi dramu.
- Drugi korelirajući aspekt između posmatranih polja filmske metodologije i psiho-sociodrame ogleda se u principu samog ***dramaturškog razvoja - procesnog scenarija***¹⁶⁵. Dokaz za ovu tvrdnju leži u postupku koji se sastojao iz upoznavanja same ličnosti Kenedija, autorovog konstantnog intervjua sa njim i saznavanja bitnih elemenata njegovog doživljaja i referentnog

¹⁶⁵ Scenarija koji nastaje u toku procesa

posmatranja *sopstvene životne situacije* u kojoj se našao, kao i provociranja razvoja dešavanja, koje je pretočeno u dokumentarno igrani zapis, odnosno psihodramski posmatrano, u scensku akciju.

➤ Film se referiše na: Hasanijevu prošlost - *psihodramsko istraživanje situacionih faktora realnog stanja* i svega što je prethodilo sadašnjoj situaciji; zatim na mogućnost sadašnjeg razvoja događaja u odnosu na protagonistine potrebe, želje i ideje, što je ekvivalentno psihodramskoj proradi sadržaja na principu *ovde i sada*; i u trećem delu je evidentno referisanje na moguće pravce u budućnosti (Kenedijev odlazak u Istanbul i potraga za novim životom), što bi u psihodramskom modusu pripadalo konceptu *projekcije budućnosti* (*future projection*).

➤ Izbor *pratećih uloga* usklađen je sa viđenjem protagoniste, milje u kojem se kreće i traži svoje mesto kao i mogućnost sprovođenja sopstvenih zamisli i ostvarenja sopstvenih interesa (zarada, gradnja kuće, formiranje porodice, sklapanje braka radi interesa). U psihodrami se ovakav postupak odnosi na izbor *pomoćnih (auxilliary) ega*, članova grupe koji odigravaju važne uloge u njegovom životu, na sceni.

➤ Takođe je važno navesti da je sam postupak izbora *dramskog sadržaja*, kao i stupanje u odigravanje dramskih situacija (poneke od njih u filmu su i veoma delikatne, odnos sa homoseksualcima, prostitutkom i dr.) u filmu urađeno pažljivo i isključivo *u saglasju sa protagonistom*, što je ujedno i jedno od osnovnih načela i preduslov svake psihodrame prema Morenu. Prema tom načelu reditelj - psihodramatičar je zapravo koautor drame zajedno sa protagonistom, on usmerava i predlaže razvoj postupka a protagonista je taj koji odlučuje o konačnoj akciji. Time se štiti moralni integritet ličnosti protagoniste. Etička mera akcije je pažljivo praćena od strane reditelja psihodrame, kao što i Žilnik veoma vešto i sa punim poštovanjem protagoniste scene uokviruje estetski u umetnički čin, pri tome, u maniru hrabrog i odlučnog umetnika vešto balansira na granici koja uzbuđuje gledaoca.

Stara škola kapitalizma - elementi sociodrame

Analiza postupka rada na filmu *Stara Škola kapitalizma* kroz sve njegove ključne procesne faze kao i na osnovu uvida u metodološke elemente autorovog rada sa akterima, može se izvesti veoma jasna korelacija sa metodološkim postupkom *sociodrame*. Koristeći se s jedne strane autorovim svedočenjem o samom postupku i svim fazama rada, opisima metodologije i impresije koju film ostavlja na gledaoce - javnost kroz kritičke članke i stručne opservacije, a sa druge strane uvidom u paradigmatički okvir jednog tipično sociodramskog procesa, možemo izvesti komparativnu analizu kojom ćemo uočiti ključne *elemente korelacije* posmatranih zasebnih celina.

1. faza: *identifikovanje aktuelnog društvenog problema*

Srbija je početkom dvehiljaditih ušla u velike društveno ekonomske promene kao posledice već otpočetog tranzicionog perioda u kome se našla. U tom procesu prelaska na tržišnu privredu i kapitalističke zakone poslovanja, mnoga državna preduzeća potpadala su pod stečajne postupke i bila primorana da iz državnog pređu u privatno vlasništvo. Proces privatizacije nije adekvatno pokriven socijalnim programom u rovitom zakonodavstvu koje je snašlo državu nakon ratovanja i diktature samovoljnika iz perioda devedesetih, i kao posledica bilo je stanje u kome, nakon kupovine preduzeća od strane tajkuna, veliki broj radnika ostaje bez sredstava za život, u konfuziji borbe za svoja prava. Usledila su masovna otpuštanja, poskupljenja i umanjivanja prava radnika. Na društvenoj sceni zavladao je siva ekonomija, korupcija i bezobzirna krađa, tajkuni uz pomoć pojedinaca i partija na vlasti nesmetano uvećavaju svoje enormno bogatstvo, dok su javna preduzeća pretvorena u stranačke feude, na drugoj strani ogroman broj građana Srbije je gurnuti u beznađe, u bedu i siromaštvo. Propadaju preduzeća i celokupna privreda zemlje. Na takvo stanje i identifikovanje *akutnog društvenog problema*, autor kakav je Želimir Žilnik reaguje potrebom za stvaranjem filmske priče koja će istražiti putem saradnje sa stvarnim protagonistima - radnicima njihovu situaciju i srž sukoba sa drugom stranom (tajkunima - novopečenim kapitalistima). Pošto je iz medija saznao da se dešavaju štrajkovi - pobune radnika u nekoliko zrenjaninskih preduzeća (Vojvodina, Srbija), Žilnik se uputio na mesto dešavanja i od pobunjenih radnika dobio ključne informacije o stanju u njihovim preduzećima: " desilo se da su se oni okupili i provalili u

preduzeće, sa namerom kako kažu - da vidimo o čemu se radi, naše su firme bile uspešne, otkupili su ih neki anonimni špekulanti, oni gledaju da ih zatvore, da naprave neke aranžmane sa političarima, da mašine pretope u staro gvožđe, a da zemlju prodaju kao građevinsko zemljište. Mi ćemo sada da upadnemo u fabriku, da pronademo dokumente, te njihove špekulacije." (Vojnović, *Intervju sa Žilnikom*, 2013 -2016:291).

Nakon sticanja prvih utisaka o aktuelnim zbivanjima u tim preduzećima, Žilnik je krenuo u opsežnije istraživanje, informisao se sa svojom ekipom o suštini tih događanja vezanih za, sa stanovišta oštećenih radnika, sumnjivu i nepravednu privatizaciju. Ovi prvi uvidi u dramatična zbivanja u zrenjaninskim preduzećima, kao i analiza osnovnih činjenica u kontekstu društvene tranzicije, podstakli su autora da sa svojom ekipom stupi u proces filmskih zapisa toka ovog procesa.

Iz diskursa sociodrame ovaj deo procesa rada na filmu, mogao bi se smatrati **identifikovanjem aktuelne - akutne teme jedne grupe**, u ovom slučaju oštećenih radnika u fazi privatizacije njihovih preduzeća i njihove borbe za lična i socijalna prava, na kojoj bi se mogao sprovesti **sociometrijski - sociodramski** rad.

2. faza: **zagrevanje - priprema za stvaranje scenarijskog okvira, izbor protagonista**

U drugu fazu rada koja bi bila analogna **sociodramskoj fazi zagrevanja** za dramsku akciju, mogle bi se svrstati aktivnosti vezane za snimanje **tri dokumentarna filma** koja su nastala u tom periodu, a koji su predstavljali platformu za nastajanje celovitog igranog filma *Stara škola kapitalizma*. Žilnik je o toj fazi rekao: "I tako smo napravili tri dokumentarca u "Šinvozu" u "BEK - u" i u "Jugoremediji" u Zrenjaninu, koji su bili i prikazivani čak malo i na televiziji. Oni su tih meseci napravili i jednu političku partiju u Zrenjaninu koja se zove "Ravnopravnost", pa su dobili i nekoliko mesta u lokalnom parlamentu, tako da je onda ta njihova javna debata postala legitimna. U svakom slučaju, ja sam sa njima nastavio da se družim, kao što se i inače družim sa mnogo tih svojih junaka." (Vojnović, *Intervju sa Žilnikom*, 2013 -2016:291).

Sa ova tri dokumentarca započeo je proces pripreme za snimanje celovitog igranog dela, ponajviše na inicijativu samih radnika koji su svedočili o tome da ih je sam čin snimanja i emitovanja tih dokumentaraca dublje uveo u uloge koje žele da ostvare u realnosti. Prema Žilnikovom svedočenju rekli su mu radnici: "I kažu mi - nemoj da se rastajemo, ova priča koju

smo radili nije kompletna, kažu, nema druge strane, tu si samo pokazao naše proteste, ali nema ovih špekulanata." Zagrevanje je išlo dalje u smeru koji je postavljao autor pitanjem i provokacijom upućenim potencijalnim protagonistima budućeg filma: "Kako da nađemo te špekulante, pa ne možeš ti njih sada pronaći?" Na šta su radnici odgovorili: " Hajde, naćićemo nekoga ko će da ih igra, te razne špekulante, a koji su ti neki prijatelji, mali privrednici, al već propali i oni..." Kao produžetak ovog pregovora, bila je Žilnikova akcija sprovođenja probnih snimaka u funkciji izbora protagonista za igrani film, jer je na osnovu zagrejanosti aktera ovih događanja saopštio da sve vodi ka toj opciji: da se snimi veći igrani film kojim će se razviti dublje sagledavanje stanja i odnosa među njima kao i njihovih odnosa sa pretećom stranom budućih poslodavaca: " Napravićemo probno snimanje. Ja ću vam dati neke male zadatke, a mi ćemo onda gledati na televizijskom ekranu, pa će svi reći - evo ovaj je pogodio, a ovaj nije pogodio taj zadatak koji smo mu dali, "sad mi njemu verujemo da je u toj situaciji". I mi dva dana snimamo te probne snimke i polako odabiramo, kažem jednom, ti eš sad da vodiš proces, a drugom kažem - ti ćeš biti nezadovoljan, da niste dovoljno radikalni, trećem kažem - ti ćeš sa svojim humorom da situaciju olakšavaš, i sedimo u jednom starom pozorišnom klubu u Turiji..." (prilog 1.Vojnović, *Intervju sa Žilnikom*, 2013 -2016, str. 291-293)..

Sociometrijski gledano, ovim autorovim postupkom omogućeno je **brzo merenje intepersonalnih odnosa u grupi**, kao i uvid u neke procese formiranja i funkcionisanja manjih grupa unutar velike grupe. Sociometrijska pitanja su osmišljena u skladu sa temama koje su obrađivane. Grupa pitanja koja su otvorena ovim procesom adekvatna su i za sociodramu:

- ***Ko je odgovoran za ovakvu poziciju radnika i novonastalo stanje u preduzećima?***
- ***Koji je pravi način borbe za svoja prava?***
- ***Da li se treba boriti mirnim putem, tražeći svoja prava koiz zakonom predviđene institucije? ili grubljim, radikalnim sredstvima?***
- ***Kakvu ulogu svaki pojedinac ima unutar formirane grupe pobunjenih radnika?***
- ***Socijalizam ili kapitalizam?***

i sl. na osnovu čega je reditelj pravio glumačku podelu, kao i pravce scenarija.

U ovom procesu je posebno zanimljiv momenat u kom je Žilnik prepoznao jednog od **glavnih protagonista** budućeg filma, iako je delovao povučeno i nezainteresovano, a zapravo se ispostavilo, psihodramskim diskursom gledano, da je veoma zagrejan i spreman za funkcionalno odigravanje lične i kolektivne drame: "...izređa se njih jedno stotinak, ali ovi koji sede u poslednjem redu neće da priđu do kamere, kažu - neka, mi ćemo samo tu biti ako treba neki da prolaze kao statisti i nećaju se...ja vidim jednog jako vizuelno interesantnog i pozovem ga, kao i ovog što sedi pored njega, kažem im - daću vam jedan zadatak pa ćemo gledati...On kaže - nemoj ti meni, ja malo sporije govorim, imao sam neku nesreću, pao sam tu na glavu, povredio kičmu, i od onda baš nisam sasvim punog kapaciteta, naročito nekako u govoru sam postao sporiji. Ja rekoh - pa jel ti razumeš o čemu se radi? On kaže - pa vidiš, oni brbljaju, ja ne umem tako da brbljam i ne pričam viceve. Kažem - pa nije sad o vicevima reč, već da ti dam neku situaciju da vidim dal ćeš ti u njoj sebe da vidiš. I mi napravimo probno snimanje i vidim ja da je odličan i pustimo na ekran, svi mu se smeju. Kažu - vidi kako je spor, kako oteže! Rekoh - jeste gledali vi Kopolu, jeste gledali Kuma? - Gledali smo. - Pa jel vidite da glumi ko Marlon Brando? Doneću vam ja sutra ujutru Marlon Branda, on je kao Marlon Brando! - Mi sutra donesemo, ovi svi se ukipe. Ali i on se ukipi! Kaže - Au, bogati, izgleda da sam ja, otkad sam pao na glavu, da sam pogodio taj filmski ritam govora! Ja kažem - Ti ćeš igrati glavnu ulogu. A njemu je bilo jako neprijatno, kaže, ja se bojim. - Ne treba ništa da se bojiš - kažem - Jel gledaš ti emisije Ja imam talenat, izade neka debela pa počne da peva, pa je bolja od svih ovih tankih i lepih. Ti si taj spor koji je bolji od ovih. I ja njemu dam glavnu ulogu. On se...on se promenio u tom smislu da je postao samouvereniji, a drugo, u tom selu gde je on bio predmet potsmeha, njega ljudi drukčije sada gledaju. I znači on je, ustvari, na filmu sebe prepoznao." (prilog 1.Vojnović, *Intervju sa Žilnikom*, 2013 -2016:292,293)

U poređenju sa **sociodramom** ovaj deo bio mogao da se označi kao druga faza **zagrevanja** gde je sproveden tipičan sociometrijski postupak (iako ne pod tom metodološkom oznakom) auotra sa grupom radnika - štrajkača. Došlo se time do diferencijacije gupa unutar celog skupa na zagrejanije i trenutno spremnije, glumački sposobnije (kako navodi autor) i one druge koji su ostali po strani u odnosu na filmski proces.

Ovim se delom procesa došlo do konačnog izbora aktera - protagonista filma, čitave grupe **najzagrejanijih** radnika za odigravanje ove, za njih **goruće** teme, Žilnik je pronašao naturšćike koji u iskustvu imaju vođenje privatnih firmi da budu u ulogama novopečenih vlasnika

preduzeća, onako kako su ih sami radnici doživeli i predstavili reditelju. Postupak potpuno u *korelaciji sa psiho - sociodramskom metodom* u segmentu zagrevanja za dramsku akciju. Žilnik je u skladu sa ispovestima radnika ustanovio i okosnicu scenarija sa kojim je moglo da se stupi u sledeću fazu - snimanja filma, ili sociodramski rečeno - *scenskog odigravanja identifikovanog važnog sadržaja grupe*.



Slika 13.

Stara škola kapitalizma (2009)

3.faza: odigravanje - snimanje filma i potom film kao celovito delo

| Scene | Izjave - dramske replike | Komentar |
|--|---|--|
| <p>Na velikom organizovanom štrajku pred Vladom R.Srbije</p> <p>U masi štrajkača izdvajaju se s jedne strane grupa za novi sistem - kapitalizam, sa druge branitelji ideje komunizma</p> | <p>Govornik na bini: "Dole tajkuni! "Hoćemo naša radna mesta! Hoćemo da živimo od našeg rada! Uhapsite milione, profiterere..."</p> <p>Jedna struja (u vidu sociometrijske podgrupe) : "Treba promeniti sistem, treba srušiti kapitalizam i ponovo uvesti socijalizam..."</p> <p>Druga struja "B": "Sve su uzeli...komunisti... jesu oduzeli</p> | <p>Ova grupa je centralno postavljena, ogromna masa ljudi sa različitim (sukobljenim) gledištima na sadašnji položaj radnika i klasno raslojavanje na bogate i siromašne. Izrazito diferenciranje na one koji žele da se vrati stari Titov sistem i one koji govore da je kapitalizam jedina zdrava opcija za život. - indikuje stvarnost u kome je data slika konfuzije stavova u tretiranom društvu (Srbija)</p> |

| | | |
|---|---|---|
| | <p>sve...Dundercu...jesu oduzeli zemlju?Mom dedi...</p> <p>"A": A kome su dali?</p> <p>"B": "Narodu!"Al je prodao sve, da bi dobio penzije..."</p> <p>Dalje idu argumenti stuje "A" za opravdavanje Socijalizma a struje"B", koja je očigledno instruisana (jedan lik - jedan od glavnih protagonista filma) , zagovara promenu na kapitalizam</p> <p>"B": "... Kako stoji amerika a kako mi?"</p> | |
| <p>Scena prazne hale u preduzeću, novi vlasnik je rasprodao mašine, radnici se suočavaju sa novonastalom situacijom</p> | <p>Protagonista "A" u ime grupe radnika koji su ušli u praznu halu: Gde su pare od ovoga što ste samo prodali, a ne samo od onoga što smo zaradili...?"</p> <p>Većina želi da pronađe vlasnika - novog (ne) legitimnog gazdu i da se obračuna sa njim</p> <p>Neki odustaju jer se boje da ne nanesu sebi još veće zlo: "Ja ću da krenem, a vi kako hoćete, stvarno nemam šta ovde da očekujem..."</p> <p>Drugi ga hrabre i mišljena su: "...nemaš kud da odeš.....ovo je naše...mi smo to napravili...ovim rukama..."</p> | <p>Jak naboje, glasno govore, tenzija velika, mora da se razreši nastala situacija</p> |
| <p>Kuća novog gazde, vlasnika preduzeća. Radnici na silu ulaze unutra. Suočavaju se sa bogato opremljenom velikom kućom . Paralelno sa tom scenom druga grupa radnika ruši fabričku halu.</p> | | <p>Autor pruža priliku u scenskom odigravanju - razvoju filmske radnje protagonistima da izraze svoje težnje, da pređu granice realnosti i učine ono za šta bi se možda teže odlučili.</p> <p>Rušenje fabričke hale koje se ostvaruje u filmu u igranim - konstruisanim scenama, dakle u fikciji, može da se iz aspekta psiho - sociodrame protumači kao prilika za odigravanje fantazija koje su produkt psihološkog naboja da se iznađe put ka rešavanju problema, a ujedno i da se oslobodi psihička tenzija aktera.</p> |
| <p>Sučeljavanje sa novim vlasnikom preduzeća</p> | <p>Gazda (izlazeći iz džipa, sa obezbeđenjem) radnicima: "Šta je ovo, šta se ovo dešava?"</p> <p>Radnici: "Mi tebe treba da pitamo šta se</p> | <p>Naturščik koji (kao simulakrum vlasti) veoma verodostojno igra ulogu novog vlasnika, otvara mogućnost da akteri ispolje svoja autentična osećanja vezana za njihov problem, agresija</p> |

| | | |
|--|---|--|
| | <p>dešava!"</p> <p>Gazda: "I policiju ima da dovedem...vi ćete odgovarati za sve ovo što ste uradili, ko vam je to dozvolio?"...</p> <p>Ubrzo kreće salva optužbi i napada na gazdu, kulminira stvarnom tučom sa gazdom i obezbeđenjem: "Udri, udri...dođi ti ovamo...oni će nama..."</p> | <p>koja se oslobađa kroz radnju direktnog sukoba sa gazdom, verbalno i fizički veoma ekspresivno. Snažne emocije.</p> |
| <p>Scena sindikalnog masovnog mitinga pred Vladom Srbije</p> | <p>Neizdrživo stanje u kome se radnici nalaze potkrepljuju reči sindikalnog vođe na mitingu ispred zgrade Vlade: "Dosta je otpuštanja, poskupljenja i umanjivanja prava. Dok na jednoj strani traje neverovatna korupcija i bezobzirna krađa, dok tajkuni uz pomoć pojedinaca i partija na vlasti nesmetano uvećavaju svoje enormno bogatstvo, dok su javna preduzeća pretvorena u stranačke feude, na drugoj strani ogroman broj građana Srbije su gurnuti u beznade, u bedu i siromaštvo i ne znaju kako će dočekati sutrašnji dan..."</p> <p>Odgovor je u skandiranju mase: "Lopovi, lopovi!"</p> | <p>U ovom segmentu filma, oseća se funkcija "podgrevanja" sadržaja, izazivanja daljeg emotivnog naboja kao potpora razvoju filmske priče sa jedne, i preživljavanja otvorene scenske obrade gorućeg socijalnog pitanja i ličnih problema aktera u jasno uokvirenom sadržaju.</p> <p>Odgovor koji je izražen u skandiranju mase određuje i glavni pokretač sukoba i borbe za prava aktera kao osnovne radnje filma a ujedno i njihove stvarne potrebe iz realnog života i problema u kojem se nalaze.</p> |
| <p>Scena sa grupom nekolicine privatnika, kao predstavnika druge strane sukoba</p> | <p>Privatnici (etiketirani tajkuni, novi vlasnici preduzeća) govore o načinu kako da se izbore sa pobunjenim radnicima, kako uspostaviti dobru spregu sa vlasti - sa političarima, pomoću novca - korupcije.</p> <p>"Moramo mu objasniti (političaru, predstavniku vlasti) da mora da zaštiti nas privrednike, jer ako nas ne zaštiti i oni će biti u velikom problemu..."</p> <p>"Znam puno privrednika koji su preživeli (nabraja političare)...kad plate, svi ih prigrlje, pa političara šutnu i postave svog čoveka..."</p> <p>Uvodi se uloga političara (nekog predsednika (opštine?)) koji se eksplicitno stavlja diplomatskim iskazima u neutralnu poziciju, a implicitno ostavlja prostor da se privatnici glože sami sa drugom</p> | <p>Sociodramski diskurs: Sagledavanje ugla suprotstavljene strane - tajkuna, postupkom ulaženja u njihovu poziciju - ulogu. Budući da uloge tih tajkuna igraju ljudi koji po društvenom statusu više pripadaju kategoriji radnika koji su u nezavidnom materijalnom i socijalnom položaju, ovaj postupak se u celini može smatrati kao odigravanje doživljaja, fantazije i predstave o toj drugoj strani iz ugla radnika. (metodološki postupak reditelja kao intervencije na iznete sadržaje radnika - protagonista).</p> <p>Sociodramski uvid:</p> <p>Preko odnosa koji se ispoljava između tajkuna i političara na vlasti stiče se utisak opšte konfuzije i anarhične</p> |

| | | |
|--|---|---|
| | oštećenom stranom (za šta političar ima razumevanja i tvrdi da im treba pomoći) | situacije u društvu: Iako političar retorički tvrdi da država vodi brigu o najugroženijima, zaključak je da državni aparat vodi "visoku politiku" zarad sopstvene koristi, dok je narodi ostavljen na cedilu da se neznanim sredstvima bori za goli opstanak u haotičnom tržišnom sistemu. |
| Scena na sindikalnom mitingu u Beogradu u kojoj glavni protagonista preispituje čija je suštinska krivica za ovakvo stanje | Protagonista govori mladiću iz mase: "Nije to samo u Srbiji, vidiš da je to svugdi'. Mi možemo tako vikati itražiti naša prava, kao ono Sluga Jernej i njegovo pravo. E to, to smo mi...a ustvari kad pogledaš sami smo krivi za to, jer mi smo glasači...mi zaokružimo poslanika, predsednika...mi glasamo za njih, znači niko nam nije kriv, niko..." | Psiho - sociodramski postupak i uvid: preispitivanje sopstvene odgovornosti, apel na celu populaciju, uvid da se takvi krugovi odnosa vlasti i potčinjenih građana stalno ponavljaju kroz istoriju, da je to globalna - univerzalna slika vladajućeg sistema na kome je zasnovano društvo u celom svetu - globalna slika koja govori o neminovnosti društvenog ustrojstva u stalnom sukobu manjine (na vlasti) i potlačenih, tj. bogatih i siromašnih. Protagonista ostavlja mogućnost da ljudi sami mogu da promene stvar, glasanjem na izborima |
| Scena sahrane preminulog pripadnika ugroženih radnika | U ovom se segmentu filma emotivno prelama priča i ljudi se suočavaju sa gubitkom kolege, prijatelja | Na emotivnom planu ovde je izražen prelomni momenat psihodramskog procesa u kome se na surov način pretapaju stvarnost i fikcija, kod ljudi se bude dublja osećanja tuge, patnje i beznađa, ali ujedno i dodatni snažan motiv da istraju i da radikalizuju svoju borbu za prava |
| Scene suočavanja radnika sa mogućim pravnim reperkusijama i drugim posledicama štrajka | Jedan od građana (verovatno iz sindikata) govori glavnom protagonistu: "...ne kontrolišete situaciju, vama to izmiče iz ruku, polako ali sigurno..." | Značajan uvid o širenju nemoći i haotičnosti koja je proizvod iscrpljujuće borbe sa "vetrenjačama" |
| Do kraja filma slede scene koje su fiktionalna razrada teme i sadržaja vezanog za jasno uokviren problem i odnose | Tajkuni - privatizatori preduzeća traže način da se spasu i da prevaziđu opasnost po njih i njihove porodice. Ujedinjuju se i skrivaju van grada. Radnici plene imovinu tajkuna i žele da preuzmu kontrolu nad preduzećima kao i da se razračunaju sa nadređenima Pr. Fizičko zlostavljanje omraženih progionioca (vezivanje za automobil jednog od privatnika i sl.) Suđenje zarobljenim vlasnicima firmi: | Sociodramski gledano ovaj razvoj situacije može da se tumači kao odigravanje i razrada zagrejana teme iz stvarnosti kao i svih psiholoških sadržaja koje protagonisti žele da obrade na sceni. U postupku autor omogućava akterima da spontano odigravaju svoje uloge u definisanim situacijama - kontrolisana improvizacija U ovim scenama, slično psihodramskom postupku gde se omogućava ponekad, ako je potrebno i ispoljavanje agresije nad određenim objektom kojim se simulira omražena strana, ili ponekad i prema članovima |

| | | |
|--|---|--|
| | <p>"...ma vezivaj mu usta...gotovo je..."</p> <p>Druga strana pokušava da se odbrani - kolega privatnik brani kolegu Radeta koji je u sprezi sa Rusima:"...Rade hoće da vam pomogne..."</p> <p>Odgovor ostrašćenih radnika: "...zašto Rade nije omogućio da mi ovde sa našim mašinama nešto uradimo?..."</p> <p>Oružani sukob sa vlasnicima firmi</p> <p>Suđenje vlasnicima firmi kulminira rečima aktiviste novinara: "Potrebna nam je oružana revolucija!" itd.</p> | <p>grupe (u kontrolisanim uslovima) koji odigravaju omraženu stranu...</p> |
| <p>Scene sa privatnicima koji traže izlaz iz situacije</p> | <p>Privatnici - novi vlasnici preduzeća pozivaju u pomoć izvesnog Radeta koji im pomaže: " Ja ću urgirati kod Rusa...na vama je samo da budete smireni...i ništa ne brinite..."</p> | <p>U ovim scenama sociometrijski gledano dolazi do razvrstavanja na one tajkune koji zastupaju stanovište da treba silom da se brane od pretećeg nasilništva radnika sa jedne strane, i sa druge strane na one koji traže spregu sa nekom "višom silom" državno - bezbednosnog sistema koja će da razreši problem u njihovu korist.</p> <p>Ovde autor, psiho - sociodramskim diskursom tumačeno, uvodi imaginarni lik "više sile" kojom aludira na postojanje paralelnog spoljašnjeg sistema kontrole celog sveta, konkretno na ovim prostorima se misli na moguće ruske interese (putem tajnih službi), koji će biti prozvani u cilju zaštite bogatog sloja stanovništva u Srbiji, kako bi ti interesi bili na sigurnoj tržišnoj podlozi...</p> |
| <p>Scene sa predstavnicima medija - nezavisnog časopisa koji se bavi angažovanim, istraživačkim novinarstvom aktivistom anarho - liberalnog političkog pokreta</p> | | <p>Ovim scenama autor uvodi treću stranu sukoba žrtve (radnici) - progonitelji (vlasnici firmi), a to je radikalna nezavisna opcija angažovanih novinara, anarho - liberala čiji glavni predstavnik u funkciji filmskog zbivanja odigrava ulogu koju inače igra i u društvenom životu: to je uloga spasioca žrtava socijalne nepravde.</p> <p>Sociodramski gledano, ovde je sprovedena tehnika <i>future projection</i> (projekcija budućnosti) kojom se stiče uvid u mogući tragičan rasplet odnosa</p> |

| | | |
|--|--|---|
| | | i dramske (sociološke i psihološke) radnje, destruktivan po sve sukobljene strane |
|--|--|---|

Tabela 1.

Analiza filma Stara škola kapitalizma prema korelacijskim psihodramskim i sociodramskim parametrima

Na osnovu ove analize hronološkog sleda scena u filmu, dramaturških karakteristika kao i tretiranja likova možemo izvesti zaključak da ***postoji niz elemenata koji čine dodirne - korelirajuće tačke rediteljskog metodološkog postupka i metodologije psiho - sociodrame***. Na principu ***ovde i sada*** kao osnovne tehnike psiho - socio drame akteri su usmereni u odigravanje sopstvene drame iz realnih okolnosti u kojima su zatečeni. Njihove lične (privatne) ***socijalne uloge*** pretapale su se sa ***filmskim (fikcionalnim) ulogama*** u težnji za pronalaženjem ishodišta egzistencijalnih problema koji su nastali kao posledica surove i neregularne privatizacije preduzeća u kojima su zaposleni. Ovakav postupak je suštinski ekvivalentan postupku sociodramskog scenskog istraživanja i razrade problematičnog sadržaja. Sagledane su sve strane odnosa - sukoba iz koga u stvarnosti izrasta tretirana problematika, putem odigravanja grupnih uloga (kao odlike ***sociodrame***):

- grupe u ***ulozi "žrtava"*** sprovedenog procesa privatitacije (oštećeni radnici i njihove porodice)
- grupe u ***ulozi "progonioca"*** - privrednika koji su privatizovali, odnosno kupili preduzeća, oduzeli radnicima sredstva za rad i ostavili ih u nemilosti, bez plate i budućnosti
- ***uloga predstavnika vlasti*** - političara, policije uloga imaginarne svetske sile ("ruske" tajne službe bezbednosti, parapolicijske snage)

- **uloga "spasioca"** - stvarnih pripadnika političkih boraca za socijalna prava ugroženih slojeva društva, nagažovani novinari, revolucionari, sa vođom koji je zakleti borac protiv vladavine krupnog kapitala u svetu u globalnog svetskog poretka
- **uloga glasa razuma** likova koji pomažu materijalno akciju aktivista i radnika, ali koji za uzvrat preispituju ideološku osnovu i devijacije koje takva akcija može da reflektuje



Slika 14.

Stara škola kapitalizma (2009)

U odnosu na postupak ovakve diferencijacije uloga mogla bi se povući paralela kojom se u realnosti sociometrijskim postupkom definišu kategorije na primer, "grupe onih koji su ostvarili ličnu korist (tajkuni...)", "grupe oštećenih (u analiziranom slučaju - radnika i njihovih porodica)", "grupe sa polugom moći (vlast)" i sl. Istim postupkom i unutar diferenciranih grupa se došlo do podgrupa, na primer: "onih koji odustaju, boje se za posledice", "odlučnih da istraju", "prevejanih špekulanata koji ne biraju sredstva u odbrani protivpravno stečenih privilegija i bogatstva", "sumnjičavih", "ratobornih", "racionalnih", "vizionara" i sl.

U odnosu na analizirane segmente metodološkog postupka u filmu može se izvesti **korelacija sa psiho - sociodramskim tehnikama:**

- tehnika *anketiranja, intervjua, samoprezentacija*, u drugoj fazi opisanog "zagrevanja" (pripremnih aktivnosti) filma
- odigravanja situacije "*as if*" ("*kad bi*" u datim okolnostima), dovođenja sadržaja u trenutak odigravanja na principu "*sada i ovde*"
- kreiranim situacijama (filmskih sekvencama) otvorena je mogućnost (presudna u psihodramskom postupku) sprovođenja koncepta *susreta* protagonista sa važnim likovima iz sadržaja koji imaju potrebu da ispolje - izraze na sceni (u slučaju filma najvažniji je susret sa sukobljenom stranom - tajkunima koje su odigrali izabrani neutralni naturščici)
- otvaranjem prostora akterima za *spontano odigravanje sadržaja* u definisanim situacijama, kroz kontrolisanu improvizaciju
- adekvatan izbor glumaca - naturščika, koji je bio baziran na autorovom poznavanju njihovih biografija koje u određenoj meri koreliraju sa ulogama samostalnih preduzetnika, govori o pažljivo vođenom postupku. Kao potvrda ovome javljaju se scene u kojima autentičnost izraza odabranih naturščika u ulogama tajkuna, u najboljoj meri i veoma funkcionalno provociraju važan emotivni sadržaj glavnih protagonista
- postupak *zamene uloga* (odigravanje uloga druge strane odnosa - sukoba, budući da su članovi grupe - Žilnikovi filmski akteri u anketama i pripremi filma iznosili svoj doživljaj druge strane - novih vlasnika firmi na osnovu čega su kreirane uloge
- tehnika *future projection* (projekcija budućnosti) tipična za psihodramski postupak
- odigravanje *ličnih - socijalnih uloga* (naturščici) u dramskoj akciji (filmska fiktionalna razrada)

- dolazak do **katarzičnih emocija** (primer fizičkog obračuna sa "gazdom", ili završne scene u kojoj su sotavljeni akteri da se u tišini suoče sa tragičnim krajem svog novostečenog prijatelja - spasioca)

Na primeru sprovedene uporedne analize metodološkog postupka na filmu *Stara škola kapitalizma* i metodologije psiho - sociodrame nameće se zaključak o njihovoj veoma uočljivoj korelaciji. Identifikovani elementi korelacije ovih metodologija ukazuju na temeljnost autorovog doku - dramskog sagledavanja važnih i aktuelnih (akutnih) problema društva, što potvrđuje ne samo **ubojitost** u kritici društvene stvarnosti nego i široki značaj njegove stvaralačke sveobuhvatnosti.

Pirika na filmu - psihodramski pristup priči i protagonisti

Za sam kraj ove, hronološki organizovane, komparativne analize u kojoj se, determinisano istraživačkim okvirom rada, ciljano identifikuju korelativni aspekti metodološkog postupka reditelja Želimira Žilnika i metodologija psiho - sociodramskog koncepta, kao kruna izoštavanja delikatnog i specifično pažljivog autorovog tretiranja svojih likova na filmu, važno je sagledati njegovo ostvarenje iz 2009. godine pod naslovom *Pirika na filmu*.



Slika 15.

Sa snimanja filma Pirika na filmu (2013): Reditelj Željimir Žilnik i protagonistkinja Piroška Čapko

To je jedna nežna, a u isto vreme i surova životna priča stvarne ličnosti Pirike, svojevrsni video esej, o ženi u zreloj životnoj dobi, koju prvi put kao devojčicu, srećemo na filmovima *Pioniri maleni mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava* (1968) i *Rani radovi* (1969). Ovaj je film zapravo omaž proteklom vremenu i Pirikinom nesvakidašnjem i burnom životu. Filmska priča je fokusirana na njenu potragu za ćerkom, koja živi u Berlinu, i sa kojom, budući da sa majkom ne kontaktira poslednjih desetak godina, Pirika žudi da se sastane. Vešto kombinujući *igrani* postupak sa *dokumentarnim* elementima intervjuja u dijalozima između pojedinih likova, Žilnik u ovom filmu komponuje dirljivu ispovest - portret Pirike u *sopstvenoj životnoj ulozi* sa određenim aspektima post - socijalističkog nasleđa koje se nemilosrdno poigrava sa životima svih generacija na ovim prostorima u borbi za голу egzistenciju.

U kontekstu istraživanja u ovom radu istaćićemo aspekt *suočavanja akterke* sa svojom snažnom unutrašnjom (psihološkom) *težnjom za susretom* sa sopstvenom ćerkom. Opisom procesa u kome je Žilnik, osećajući da je to najzbudljivija tačka oko koje bi se mogla oformiti glavna radnja filma, (u maniru koji je vođen *psihodramskim načelom* da čoveku pruža priliku da odigra na sceni svaku svoju težnju - *surplus reality*) nastojao da pomogne protagonistkinji u njenoj želji, doćićemo do neočekivanog a izrazito uočljivog saznanja o sprovedenom tipično psihodramskom postupku.

U svom osvrtu na proces rada na ovom filmu Žilnik iznosi: " Kad je reč o Piriki, tu ima jedna mistifikacija ili misterija u njenoj životnoj priči, ali je ta misterija njoj jako bitna, a to je da predstavlja poznanicima ili osobama koje upozna, da je ona majka jedne ćerke. I sad kada smo se mi sreli posle četrdeset godina, ona mi je o svom životu ispričala veoma dramatične stvari, ali stvari u kojima se ona pokazala i hrabrom i odlučnom i spremnom na sve rizike, ali je uvek imala i jednu tugu, kaže - jedino ćerka neće sa mnom da komunicira, a do nje mi je najviše stalo i volela bih sad u starosti i da vidim dvoje unuka i da pokažem komšijama te unuke... ćerka joj je u Italiji. Ja nazovem tu osobu u Italiji, ona je socijalni radnik, ima recimo trideset osam godina, ali je rekla da neće da dolazi u Novi Sad...- naročito neću ako hoćete da me snimate... - I ja sad to kažem Piriki, ona se opet rastuži. Rekoh - eto, sad to što smo planirali da napravimo sećanja, možda i neke konstrukcije o ovom proteklom vremenu, to očigledno neće moći. I kroz jedno petnaest dana ona meni dođe i kaže - Znaš šta, hajde možda da nađemo nekog, jelda, koji bi možda mogao da se predstavi kao moja ćerka, a ja ću onda o odnosima sa njom, koji nisu laki,

ispričati to što bih volela prosto da kažem, da se oslobodim." (prilog 1. Vojnović, *Intervju sa Žilnikom*, 2013 -2016:293)

Ovo autorovo svedočenje ukazuje na jasnu **korelaciju** sa **psihodramskim postupkom** jer je na osnovu iznetog sadržaja od strane protagonistkinje, uočivši nemogućnost stvarnog susreta u realnosti između nje i njene ćerke, u stilu psihodramatičara ponudio mogućnost **imaginarnog susreta** sa osobom koja će igrati u filmu (na sceni) ulogu ćerke. Tako je, dalje istražujući kao reditelj, u sadejstvu sa protagonistkinjinom inicijativom došao do rešenja da tu osobu igra jedna zanimljiva mlada žena (Teodora Tabački) koja je, pošto ju je reditelj uputio u sadržaj i funkciju uloge i nakon toga realizovao sa njom i Pirikom probna snimanja, na kraju i pristala.¹⁶⁶

Imaginarni **susret** (kao u psihodrami) se dogodio u filmu u nizu scena sa spontanim i, od strane reditelja, kontrolišućim dramskim razvojem. Kao što je rekla Pirika taj **sadržaj** joj je intimno bio važan da ga izrazi i da ga **oslobodi**, odnosno da ga u ovim okolnostima koje joj je pružio fim, uz pomoć reditelja i pomoćnih ego - a (uloga ćerke i drugih aktera u filmu) **scenski obradi**.

U uvodnim scenama filma reči pesme (muzika Gabriella Benak) u klubu u Berlinu u kome se zaposlila Pirika, kao da govore o njenoj unutrašnjoj poziciji kojom žudno očekuje susret sa ne (postojećom) osobom - ćerkom:

*"Gde si sada
gde sad živiš
da li si dobro
da li me vidiš.*

*Znam da treba
da te zaboli
kad te neko,
jako voli."*

¹⁶⁶ "I tek za mesec, dva, ja pronađem Teodoru Tabački i to u sred Berlina, u nekoj diskusiji mi se učini da liči na Piriku, i pitam je hoće li da igra u mom jednom filmu, ćerku jedne Pirike. Imao sam sa sobom DVD filma Pioniri maleni...gde je Pirika igrala kao dete, a i probne snimke sam imao. Ja njoj pokažem. Ona kaže - zanimljiva žena...I sad mi pokušamo da ih spojimo i vidimo da to na filmu dobro funkcioniše, izvanredno funkcioniše..." - Žilnik (u Vojnović, intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:294)

Ti stihovi daju tematsku i idejnu osnovu filmskoj priči što bi se prevedeno na psihodramski koncept moglo označiti kao sporazum voditelja (reditelja) psihodrame sa protagonistom o problemu i segmentu na kome će se zasnivati scensko - dramsko istraživanje.

Lik ćerke (koju tumači Teodora Tabački) u dijalogu sa svojom drugaricom, opisuje Pirikino akutno stanje (kao u psihodramskoj tehnici mirroring). Ona pominje opciju da može da prikaže Piriki dvoje dece koje bi predstavila kao svoje (odnosno Pirikine unuke), sa osmehom koji iskazuje odnos prema nerealnom činu da tu decu Pirika može da smatra zaista svojom:

"Ali mogućnost ljudskog roditeljskog samozavaravanja je zaista neograničena".

U ovoj replici možemo pročitati univerzalnost unutrašnjih težnji ljudi koji bi želeli da imaju decu a u realnosti to nije moguće, a u psihodrami je prema njenim ključnim načelima: sve moguće. Moguće je jer je važno da ljudi, iako svesni činjenice da nešto u stvarnom životu spolja nije ostvarivo, ipak mogu da u svojoj unutrašnjoj dopunskoj realnosti (surplus reality) dožive (prorade), kako bi upotpunili svoje referentne praznine i omogućili na taj način sebi izvesno olakšanje odnosno na neki način funkcionalno oblikovali svoj drugačiji pogled na stvarnost, što je i jedan od ciljeva psihodrame. Iako ovakav psihodramski zahvat, gledano sa aspekta odgovornosti psihodramatičara, može u prvi mah da deluje neadekvatno prema protagonistu, u praksi on često ima funkcionalno dejstvo i omogućava protagonistu potrebno korektivno iskustvo. Po važnim elementima koje sadrži Žilnikov postupak u filmskom radu sa protagonistkinjom Pirikom, ove brižljivo vođene linije dramske radnje odgovaraju psihodramskom principu.

Cela dramaturška linija od iskazane zagrejanosti protagonistkinje u pripremi filma kroz težnju da iskusi susret sa ćerkom, preko postupnog građenja priče i dovođenja u funkcionalne prizore za takvo (scensko) istraživanje, neosporno korelira sa psihodramskim postupkom.

Kulminaciju filma, a ujedno i prelomni momentat u priči čini scena direktnog dijaloga protagonistkinje sa ćerkom (simulakrumom ćerke). U toj sceni Pirika otvara dušu i prepričava ukratko svoj težak život, od traumatičnog detinjstva kada je bila primorana da se snalazi za parče hleba, da prosi, prodaje karanfile po kafanama, kada ju je majka odbacivala, zatim priča o sedam muževa koji su svi bili nasilni i potkradali je. Konačno kada otvori priču o svom odnosu sa ćerkom, akterka u ulozi ćerke je pažljivo biranim rečima suočava sa realnošću:

"Ti si se zakačila za tu decu, za te unuke, gledaš sebe u ogledalu i vidiš baku. A to je sve...više tvoja želja nego što je realnost."

Tada joj ćerka saopštava da se ona zapravo brine o deci njene partnerke sa kojom živi i da su to zapravo deca te partnerke, a ne njena rođena. Pirikina reakcija na sve to je veoma burna:

"A di su moji unuci?"

"Di su tvoji unuci... di su tvoji unuci?"

"Nemam unuke?! Znaš šta, ako te dunem, umrećeš odma' ovde!...Sačekaj!" (više, ne može da prihvati istinu)

Na veoma autentičan način, iskreno, ona ispoljava afektivne emocije ljutnje i besa, rezignacije, kasnije i očajanja - kako nam sugerišu usamljeni kadrovi Pirike uz setne fraze violine. To pražnjenje joj je očigledno bilo potrebno. Prika, kao da ne može da prihvati realnost, ali je psihodramski rečeno, dobila prostor da potpuno involvirana u dramsku akciju, sagleda to svoje bitno unutrašnje polje.

Žilnik je kroz postupak u ovom filmu omogućio protagonistkinji da odigra svoju unutrašnju - psihološku dramu koju je dugo potiskivala, da isprazni svoj emocionalni rezervoar i time stekne bitne uvide o tom aspektu svoga života.

U drugom delu filma, Žilnik na spektakularan način, upotpunjujući splet (psihodramskih) postupaka, koristi priliku da dovede ustanovljenu Pirikinu dramu u ogledalo sa kadrovima *Ranih radova* u kojima se pojavljuje ista protagonistkinja kao devojčica. (Pirika se u sali gde se prikazuje Žilnikova retrospektiva filmova, u polumračnom kadru vidi kako gleda na platnu kadrove *Ranih radova* u kojima je ona kao devojčica). Psihodramski *susret* sa sopstvenom prošlošću, direktno upotrebljen. Međutim, u ovom filmu postoji još jedna intervencija autora koja ga upravo čini jedinstvenim, jer okviruje rad sa protagonistkinjom još jednom dodatnom scenom u kojoj znalački, na njemu svojstven način, prepliće *stvarnost i fikciju*. To je scena nakon projekcije filma gde u razgovoru u sali pred publikom, izlazi Pirika da pozdravi autora pred svima i tada se u toku njene priče o radu sa Žilnikom i nakon pominjanja ćerke koju je želela da susretne, pojavljuje Teodora Tabački i stupa u zagrljaj sa Pirikom pred svima. Pirika u ekstazi, govori:

"Opraštam ti, opraštam ti...sve"

- što se psihodramskim diskursom može opisati kao dodatna korektivna scena u kojoj protagonista zaokružuje svoju dramu, u slučaju Pirike, ona se iskupljuje prema svojoj fiktivnoj ćerki i time čuva u sebi željeni odnos sa njom koji je čini ispunjenom i zadovoljnom.

Iako je sam proces, budući da se radi o dokudramskom filmskom ostvarenju, bio prevashodno umetnički čin, on se po svedočenju autora pozitivno reflektovao na Pirikin život u realnosti i imao u određenom smislu čak i terapijsko dejstvo - "...I sad vidim, oko Pirike se tu sad jedna atmosfera stvara, sa tim komšijama...Jeste, nisi nas slagala da si kao dete glumila, vidimo i filmsku ekipu... Jao bila ti je ćerka, divna je... U svakom slučaju, njen se život ponovo rodio, gotovo da je vaskrsela...film ju je revitalizovao...Sada ona sedi sa svojim prijateljima i raspravljaju o njenoj ćerki (sa filma)" - Žilnik priča dalje o velikom preobražaju koji je doživela Pirika nakon snimanja filma i njegove projekcije, pogotovo u Berlinu: "Tamo se ponašala superiorno..prava diva...kao Žan Moro..."(Prilog 1. Vojnović, *Intervju sa Žilnikom*, 2013 -2016:294).

U prilog istančanom postupku, koji se u svojim ključnim aspektima nedvosmisleno podudara sa *psihodramskim metodama*, govori i Žilnikov istančani i pažljivi kriterijum samog postupka kojim je doveo celu situaciju do mogućnosti realizacije kao i da njegovo dejstvo bude od navedenog značajnog uticaja na protagonistkinjin život: "Film joj je u tome pomogao, ali pomogla joj je u krajnjoj liniji i njena inicijativa. Ja sam imao obzira. Ja ne bih imao hrabrosti da joj kažem - pa dobro, vidiš da te ova tvoja ćerka ne podnosi, hajde da ti nađemo neku drugu osobu da ti bude ćerka...To je toliko intimna stvar." Važno je na ovom mestu podsetiti se da psihodramatičar ne sprovodi ni jednu intervenciju u odnosu na izbor i odigravanje sadržaja (uloga drugih i dr.) bez potvrde i inicijative samog protagoniste, što je prepoznatljivo u Žilnikovom rediteljskom postupku koji je opisan. (Prilog 1. Vojnović, *Intervju sa Žilnikom*, 2013 -2016:295).

Kao i na osnovu celog analitičkog opusa u ovom poglavlju kojim je ukazano na paralelu dva tretirana koncepta, sagledavajući i ovu dirljivu filmsku priču u kojoj se ponovo na najbolji način izrazito pretapa *stvarna životna uloga protagoniste sa filmskom*, u kojoj smo na primeru opisanog segmenta metodologije Želimira Žilnika (iako kod autora neciljanu i nepotencirajuću) uvideli jasnu korelativnu vrednost njegovog stvaralačkog stila sa paradigmatiskim načelima i postupcima jedne izuzetne (možda i najdublje, akcione tehnike) naučne i praktične discipline *psihodrame*, što je iznad svega zasluga duge i impresivne prakse u kojoj je njegov stil dostigao i najtananija kompleksna polja komunikacije i postupanja sa njegovim akterima.

5.1. Zaključna zapažanja o korelativnom odnosu psihodrame i sociodrame sa filmskom metodologijom Želimira Žilnika

Budući da psihodrama i sociodrama kao dokazane funkcionalne grane psihoterapije, poseduju određena systemska i metodološka pravila, kao što je to u teorijskom delu rada opisano, dok sa druge strane, metodologija filmskog stvaralaštva podrazumeva širinu i liberalnost metodološkog postupka svojstvenog kreativnom načelu umetnosti, u ovom delu rada koji predstavlja sintezu uvida u korelacijske elemente poređenih oblasti, možemo ukazati na mogućnost uspostavljanja jednog interdisciplinarnog metodološkog sistema kao funkcionalnog jezika kreativnog procesa kojim se ostvaruje zaokruženi umetnički čin, na primeru metodološkog postupka rada na filmskom scenariju i rada sa glumcima na filmu autora Želimira Žilnika prema matrici opisanih socijalno - psiholoških disciplina kakve su psihodrama i sociodrama.

Ako sagledamo u celosti sva bitna polja na koja je ukazano u ovom radu, počevši od pregleda teorijskih platformi psihodrame i sociodrame, preko potvrde uporišta iz literature i prakse scensko - dramske delatnosti i filma, potom i uvida u metodološke karakteristike specifične filmske forme - dokudrame, fokusirajući se u završnoj studiji na primere stvaralaštva Želimira Žilnika putem psiho-sociodramskog diskursa, dolazimo do potvrde hipoteze o evidentnom korelacijskom odnosu kompariranih oblasti psiho-sociodrame s jedne i postupka rada na filmu analiziranog autora sa druge strane.

Na osnovu analitičkih uvida u ovom istraživanju nameću se neosporna zaključna zapažanja o postojanju značajnog broja dodirnih tačaka koje govore u prilog podudarnosti komparirajućih koncepata. Referencom na analitički prikaz autorovih metodoloških karakteristika u studiji slučaja identifikovani su primeri ključnih karakteristika i osnovnih načela autorovog pristupa stvaranju filma koji reflektuju jasne pokazatelje srodnosti takvog pristupa sa psiho-sociodramskim metodom. Drugi deo je posvećen konkretnijim zapažanjima koja proističu iz analize postupka, odnosno tehnika prepoznatljivih u psiho-sociodramskoj metodi, koje su implicirane Žilnikovom autorskom orijentacijom, sa uporištem u određenim stanovištima kritičara i analitičara iz prethodnog poglavlja, opažanjima autora ovog rada iz analize tretiranih filmova, kao i, kako već objavljenih, tako i novih sprovedenih intervjua za potrebe ovog istraživanja.

U navođenju zaključnih uvida koji su proistekli iz istraživačkog postupka u ovom radu važno je napomenuti da analizirani autor Želimir Žilnik, iako prema njegovom obrazlaganju sopstvenog metodološkog rada jasno naglašava da nije koristio ciljano i svesno ni jedan naučni koncept kao podlogu (kakva je u ovom slučaju psiho-sociodrama) u svojim stvaralačkim procesima¹⁶⁷, takav specifični autorski diskurs u istraživačkim okvirima može da se posmatra kao sistem koji u svom pristupu sadrži ključne principe, pravila i tehnike karakteristične za psiho-sociodramu.

Već u autorovom obrazloženju njegovog sopstvenog diskursa i motivaciji kojom stupa u rad na određenom filmu možemo izvesti korelaciju sa *psiho i sociodramskom* istraživačkom orijentacijom, jer kao stvaralac nikada *nije vođen unapred planiranim efektom ili formom*, nego rezultat prepušta otvorenom procesu: "... ni jedan od tih projekata, dokumentarnih, igranih i na neki način poluigranih koje sam radio, nikad nisam počinjao sa nekim unapred zadatim metodama ili nekom drugom motivacijom, sem da oko teme koja me zanima, pronađem priču i pronađem učesnike, ili da napišem priču, gde bi se otprilike u komunikaciji sa gledaocima, ta tema mogla na izvestan način da izloži. Tako da ni jedan od ovih silnih filmova koje sam radio ja nisam radio unapred imajući neki drugi cilj do samo da više saznam i upoznam temu koja mi je intrigantna. Otuda, sama metodologija rada i postupci, koji su doveli do finalnog rezultata, su često veoma, veoma hibridni i u tom smislu drukčiji od onog inicijalnog pokušaja, da recimo u momentu kad to nešto što me zanima vidim, da otprilike sagledam i njegovu realizaciju u pokretnim slikama." - Žilnik. (prilog 1.Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:281)

Svoju specifičnu autorsku orijentaciju autor podcrtava iskazom: "Tako da, da li ja u tome što radim imam neka pravila kojih se striktno držim, imam. Jedno pravilo, a to je, ako me pitaš **za koga zapravo ja te filmove snimam?** Oni nemaju čak ni televizijski standard a nemaju ni bioskopski standard. Ja te filmove snimam pre svega za ekipu učesnika i za ekipu koja mi pomaže." (prilog 1.Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:289)

U cilju sticanja uvida u relevantnost istraživanja neophodno je razgraničiti domene u kojima je ovakva vrsta komparativnog metoda funkcionalna a isto tako i u kojima, iz razloga jasne definisanosti razdvojenih oblasti, takva vrsta komparacije nije adekvatna (potpuna).

¹⁶⁷ Prema intervjuu sa Žilnikom: Vojnović, 2013 - 2016, u prilogu 1. ovog rada

5.2. Korelacija osnovnih metodoloških odrednica i načela psiho - socidrame i Žilnikove metodologije

Sagledavajući važne elemente i zapažanja prema strukturi ovog rada, od teorijskih pregleda koncepata pa sve do specifičnijih uvida u karakteristike rediteljske metodologije Želimira Žilnika, možemo pobrojati najuočljivije korelativne tačke i preseke psiho-sociodramskog principa sa autorskim jezikom odnosno metodologijom ovog reditelja.

➤ Već iz same definicije psihodrame kao metode kojom se istražuje istina pomoću dramskih sredstava možemo izvesti korelativnu komponentu sa Žilnikovom autorskom orijentacijom da film doživljava kao medij za istraživanje stvarnosti. Za razliku od velikih filmskih produkcija gde su elementi: tema ideja, kao i celokupan postupak realizacije precizno isplanirani Žilnikova orijentacija je otvorenog, istraživačkog karaktera: "...Ali to nisu moja iskustva, delimično jer za takva iskustva nisam imao prilike u našoj maloj kinematografiji, a drugo, možda i većim procentom što mene ta vrsta stvari ne interesuje, ona mi postaje dosadna... to kad bih ja video šemu mog budućeg filma konkretno pre nego što bih ga počeo, ja bih rekao - Ljudi, za to nisam potreban ja, vi napravite taj film, ja sam prošao već kroz njega dok sam napravio šemu. Ono što mene magnetski privlači da volim da okupljam ekipu i da izlazim na teren, to je zapravo: neizvesnost, to je rizik i to je jedan zajednički poduhvat te dve u interakciji s jedne strane sa okolnostima, a onda finalno, najviše sa učesnicima." - reči su Žilnika koji na ovaj način opisuje svoje metodološko polazište. (prilog 1. Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013- 2016:286)

➤ Psihodrama i sociodrama u za predmet istraživanja uzimaju interpersonalne relacije i lične svetove protagonista, što prepoznamo kao podudarnost i u svim Žilnikovim radovima koji kao osnovnu priču imaju živote stvarnih ličnosti (naturščika) u kojima se dramska radnja bazira na njihovim odnosima sa drugim važnim ličnostima iz njihovog socijalnog atoma - miljea.

➤ Isto kao što se psihodrama prema inicijalnim Morenovim namerama vodi načelom da svako ljudsko treba da u životu ima priliku za iskazivanjem svojih želja, potreba i problema, kao i da traži načine savladavanja tih problema bez straha od "kazne"(bilo kakve osude), i Žilnik na isti način tretira svoje izabranike na filmu, dajući im u bezbednim okolnostima (flimu) prostor za

izražavanje onoga za šta u realnom životu nemaju prilike: "U komunikaciji biramo ljude koji prihvataju da sarađuju jer osećaju da je to snimanje, odnosno taj zapis, jedna platforma gde mogu da se izraze i da kažu nešto što na drugi način ne mogu da kažu..." (prilog 1.Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013- 2016:289)

➤ Psiho-sociodrama kao bezbedno i funkcionalno mesto za ispoljavanje protagonistine sadržine koristi scenu, dok reditelj Žilnik u istu svrhu koristi prostor filmskog kadra.

➤ Metod psiho-sociodrame koji se zasniva na postupku kojim se sadržaji iz prošlosti i budućnosti dovode u sadašnji trenutak (*here and now*) na sceni, i Žilnikovom metodu se može pouzdano pripisati kao određujuća karakteristika jer su sve njegove konstruisane i rekonstruisane situacije u filmovima sa stvarnim ličnostima iz realnosti zapravo odigravanje njihovog sadržaja kao da se dešava u tom trenutku snimanja, a većina su deo njihovih iskustava (prošlost) ili ponekad i projekcija (budućnost).

➤ Istražujući u pripreмноj fazi filma teme, iskustva, poimanja stvarnosti kod svojih protagonista Žilnik prepoznaje ključne elemente od kojih potom u fazi snimanja gradi filmsku priču, što je prepoznatljivo i u jednom od osnovnih načela psiho-sociodrame da se "unutrašnje" (nevidljive) drame ljudi na psihodramskim seansama "ospoljavaju"¹⁶⁸ odnosno iznose kao transparentno scensko dešavanje. Psihodrama svojim tehnikama prenosi sadržaj uma individue (a) na scenu i na određeni način ga objektivizira, što bi u komparaciji sa rediteljskom metodom bilo u korelaciji sa rekonstruisanjem života protagoniste na filmu (na način kako to Žilnik čini) i tako ga dovodi u objektivizirajući okvir (*u kontrolišućem univerzumu*)¹⁶⁹ pred gledaoca.

➤ Prema Kelermanovoj definiciji kojom se psihodrama određuje kao metoda u kojoj se klijenti podstiču da nastave i upotpune svoje postupke (akcije) putem *dramatizacije, igranja uloga, i dramske samoprezentacije*, možemo izvesti korelativnu paradigmu u Žilnikovom principu građenja filmske priče čija je okosnica **realna životna priča** njegovih protagonista oko koje se pleće čitav niz izvedenih - **dramatizovanih situacija** u kojima protagonista sa ostalim

¹⁶⁸ Eksternalizacija mentalnih procesa prema Kelermanu (1992)

¹⁶⁹ Moreno (1946) prema definicijama iz poglavlja *Istorijat i osnove psihodrame* iz ovog rada.

akterima *odigrava* moguće ili iskonstruisane - fiktivne *odnose* i na taj način (kroz umetničku - filmsku obradu uz pomoć reditelja) upotpunjava svoje postupke. Kroz takav postupak protagonista: *igrajući uloge* potekle iz realnog života i modifikovane u filmskoj stvarnosti, zapravo kreira uz pomoć autora - reditelja i cele ekipe novu - autentičnu *prezentaciju* određenog *sadržaja* (teme, problematike...) kao i svojevrsnu *samoprezentaciju* putem dramskih sredstava.

➤ I u specifičnom poimanju osnovnih činilaca bez kojih proces ne može da bude potpun: 1. *scena* (pozornica); 2. *subjekat* (član grupe, klijent - protagonista); 3. *direktor* (psihodramatičar, reditelj); 4. *pomoćnici* (drugi akteri, članovi grupe) i 5. *publika*; Žilnikov pristup u izrazitoj meri korelira sa psiho - sociodramskim.

1. Isto kao što Moreno smatra da *scena daje životu više širine nego što može da mu pruži sama životna stvarnost*¹⁷⁰ i Žilnik prostor pred kamerom tretira kao *polje* na kome akter može da izrazi (odigra) svoju neodigranu dramu iz realnog života. Kao što na psihodramskom platou stvarnost i fantazija zauzimaju ravnopravan status, ne sukobljavaju se međusobno kao što je to slučaj u realnom životu već "sarađuju" na zajedničkom zadatku, tako se i u Žilnikovim radovima realne životne okolnosti susreću sa fikcionalnom razradom u novoj filmskoj stvarnosti.

2. Kao što je *subjekat* u psihodrami, za razliku od pozorišnog (filmskog) glumca koji tumači određene likove iz dramskih dela¹⁷¹, upućen na odigravanje *samoga sebe*, tako su i Žilnikovi akteri¹⁷² u *svojim stvarnim- realnim*, za određeni stepen modifikovanim, *ulogama*. U kontekstu ovog segmenta važno je konstatovati da Žilnik poput psihodramatičara veoma pažljivo u okvirima etičkog kodeksa bira sadržaj u saglasnosti sa subjektom - protagonistom: "...mnogo je važnije da se oni sa tim slože nego da im ja to krijem..." kaže Žilnik opisujući svoj postupak odabira materijala koji uvrštava u konačnu filmsku priču. (prilog 1. Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016)

Izbor sadržaja je kod Žilnika uvek u odnosu na protagonistinu težnju, kao što se radi i na psihodrami: "Mi polazimo od namera da se artikulišu problem, tema koja nas zanima i neki odnosi koji nas zanimaju. Znači, mi gledamo da artikulišemo nešto što će u pojedinim

¹⁷⁰ Prema teorijskom razmatranju iz ovog rada

¹⁷¹ U klasičnom poimanju glumca.

¹⁷² Ovde se misli na filmove sa autentičnim ličnostima - naturščicima

slučajevima kad je reč o učesnicima biti i u korelaciji sa njihovim iskustvima." (Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:293)

3. Funkcija *reditelja* je prema Žilnikovoj orijentaciji različita od klasičnog poimanja filmskog reditelja, budući da se on stavlja uvek u poziciju nekoga ko zajedno sa potencijalnim protagonistom istražuje, podstiče i usmerava odigravanje njegovog važnog i realnog sadržaja vodeći ga ka autentičnom - spontanom izrazu, upravo onako kako se opisuje i uloga *psihodramatičara - direktora*.

4. Uloga *drugih aktera* u drami koja je formirana oko priče protagoniste u Žilnikovim filmovima korelira sa psiho-socodramskim pristupom u aspektu njihove funkcije da oni odigravaju *važne ličnosti* (pomoćni - auxiliary ego) iz tretiranog *socijalnog atoma protagoniste* (ponekad su i oni stvarne ličnosti koje igraju *same sebe* - primer lika Sanele u *Marble ass* i dr.).

5. I uloga *publike* (filmskih gledalaca) je u Žilnikovoj metodologiji tretirana veoma slično kao i u psiho - sociodrami. Zapravo taj deo grupe kod Žilnika čini cela ekipa, preko koje se pravi i luk prema publici koja gleda film: "Jedno pravilo, a to je, ako me pitaš *za koga zapravo ja te filmove snimam?* Oni nemaju čak ni televizijski standard a nemaju ni bioskopski standard. Ja te filmove snimam pre svega za ekipu učesnika i za ekipu koja mi pomaže. U komunikaciji biramo ljude koji prihvataju da saraduju jer osećaju da je to snimanje, odnosno taj zapis, jedna platforma gde mogu da se izraze i da kažu nešto što na drugi način ne mogu da kažu, a možda i da očekuju neku komunikaciju sa prijateljima i rođacima, pogotovo kad im kažeš da ove naše stvari dođu neki put na televiziju." - Ž. Žilnik (prilog 1.Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:290)

Stavljanje publike u aktivnu poziciju kako to svojim konceptom filma čini Žilnik, u znatnoj meri korelira sa psihodramskim konceptom publike o čemu govori i Dominika Prejdova (2009) ističući da Žilnikov kritički pristup koji se otvara prema protagonistima, reflektuje se i na gledaoce. Gledaocima se ne sugeriše neminovno poistovećivanje sa junacima, već im se otvara mogućnost da neprekidno traže novi put ka radnji filma i protagonistima. Narativnu strukturu autor vodi tako da sam tok priče kao i u životu nema pouzdanu predvidivost. Gledalac je u takvom postupku zapravo aktivni saučesnik u filmu, uključen je u njegov nastanak i razvoj. Žilnik je karakterističan po tome što konstantno u svom metodu simulira (ne prikivajući simulaciju) poimanje stvarnog života.

"Film snima iz pozicije zainteresovanog, neprekidno iznenađenog posmatrača, a istu poziciju pruža i gledaocima (osamdesetih godina, u vreme dokumentarnih televizijskih drama, snimao je praktično bez scenarija)." (Prejdova u Ćurčić i sar. 2009:72)

Žilnik svojim pristupom filmskoj radnji i nabrojanim specifičnim elementima strategije tretiranja odabrane teme kao i postupka vođenja svojih junaka (protagonista) omogućava *gledaocu* da prepozna sopstvenu ulogu u filmom predstavljenom društvu kome pripada. Prema teoriji Žaka Omona i njemu srodnih teoretičara filma¹⁷³, ovde se radi o određenoj primesi *sekundarne identifikacije* gledaoca sa filmom: "Očigledno da u tome, da se subjekat odmah uhvati za mrežu priče, odnosno bilo kog pripovednog iskaza, postoji nešto od prvobitne identifikacije za koju je svaka ispričana priča pomalo i naša priča." (Omon i sar. 2006:240) U korelaciji sa ovakvim uvidima stoji i *pozicija članova psihodramske grupe* koji, u skladu sa protagonistinom scenskom pričom za efekat često, gotovo uvek, imaju pokretanje i njihovih *ličnih sadržaja - unutrašnjih drama*.

➤ U pogledu *filozofskih osnova psihodrame* opisanih u ovom radu pronalazimo analogiju Morenovog i Žilnikovog stanovišta da *svaka osoba poseduje potencijal kreiranja na osnovu autentičnog sadržaja koji u svom umu poseduje*. Analogno je njihovo obostrano traganje za formama (okolnostima) u kojima filozofski stav o potrebi svakog bića za oslobađanjem uma dolazi do izražaja, u dostizanju potrebnog stepena spontanosti i kreativnosti kojima se nadilaze kulturološka i civilizacijska ograničenja - na principu *slobodne igre*. Oba posmatrana autora u svojim metodologijama, naravno izuzimajući terapijski aspekt psihodrame, nastoje da takvim putem dođu do određene integracije spoljašnje realnosti sa unutrašnjim pokretačima emocionalnosti, kako intuicijom tako i raciom *u cilju postizanja konstruktivnih praktičnih, društvenih ili estetskih rezultata*. U tome im pomaže egzistencijalistički postupak zasnovan na fenomenu *ovde i sada*, u kome su sublimisana sva vremena i kroz koji se ispoljavaju potencijali ličnosti, što ih ujedinjuje u filozofskom i vizionarskom stanovištu da svaka individua može u sebi da pronade većeg i značajnijeg heroja nego u bilo kom "idolu" spoljašnjeg svetam prepoznajući

¹⁷³ Prema ovoj teoriji filma razlikuju se dve vrste identifikacije gledaoca sa filmom: primarna, u kojoj se subjekat identifikuje sa okom kamere, i sekundarne gde je identifikacija sa samom sadržinom filmske priče.

time ono autentično bogatstvo kojim na najkreativniji i najoriginalniji način mogu da doprinesu, kako razvoju društvene zajednice tako i ličnom razvoju.¹⁷⁴

➤ Implicirano prethodnim zaključcima možemo ustanoviti da su u Žilnikovoj metodologiji sadržane i jednako psiho - sociodramskom tretmanu uvažene filozofske kategorije određene psihodramskim konceptualnim *modusom 4 univerzalija*¹⁷⁵:

- *Dimaničnost trenutka* - Odigravanje sadržaja u trenutku ovde i sada koji usaglašava sva tri vremena.

- *Poštovanje autentičnog prostora* - kao neodvojive komponente u sagledavanju života protagoniste, kod Žilnika naturščika - autentične ličnosti.

- U svom postupku autor sublimiše tri dimenzije ispoljavanja realnosti: *nedovoljna realnost, životna ili aktuelna realnost i dopunska realnost*. Ova tvrdnja je bazirana na inicijalnoj potrebi autora da filmskim sredstvima sagleda i obradi određenu tematiku i životnu priču protagoniste. U Žilnikovom postupku je evidentna ova podudarnost sa psihodramskim osnovama jer početnim pripremama kroz ankete i intervjue sa potencijalnim protagonistima on dolazi do konstatacija o *zagrejanom* (važnom i uzbudljivom) sadržaju vezanom za određeni aspekt društvenog života ili pojedinačnih priča (*nedovoljna realnost*), autor zatim taj sadržaj propušta kroz aktualizovane - rekonstruisane situacije u procesu snimanja (*aktuelna realnost*) kao i kroz konstrukciju mogućih zbivanja odnosno imaginarnog poigravanja sa datim sadržajem (*dopunska realnost*).

- Uvideli smo i da se četvrta univerzalija *unutrašnji* (psihološki) *kosmos* takođe može uočiti u uticaju filmsog procesa na aktere (*Stara škola kapitalizma, Pirika na filmu...*)

➤ Kao što je iz aspekta filozofskog sagledavanja Morenova revolucionarna strategija ukazivala i na nefunkcionalnost tretmana glumačke veštine u praksi klasičnog pozorišta, jer je smatrao *imitacijom imitacije*, boreći se kroz svoju metodologiju za to da pozorište u skladu sa svojim korenima mora da se što više približi životu i istini (*Teatar spontanosti*), tako možemo konstatovati da je i Žilnik kroz svoj metod, pre svega uočavajući činjenicu da se najviše bavi

¹⁷⁴ Prema teorijskom razmatranju filozofskih osnova psihodrame u ovom radu.

¹⁷⁵ Prema teorijskom razmatranju filozofskih osnova psihodrame u ovom radu.

ličnostima iz realnog života pretapajući dve stvarnosti - filmsku i izvanfilmsku u jedno, takođe permanentno istražuje mogućnosti spontanog i uverljivog izraza koji je lišen *veštačke* glume.

➤ **Spontanost** kao presudna instrumentalna kategorija na kojoj se u psiho-sociodrami gradi istraživanje sa ciljem identifikovanja autentičnog modela poimanja sveta (individualne ili kolektivne predstave o realnosti) i kod Žilnika igra veoma važnu ulogu, budući da se i njegovo filmsko istraživanje ličnih priča autentičnih junaka iz života (naturščika) zasniva na njihovoj prirodi lišenoj svih veštačkih intervencija. U svojoj metodologiji Žilnik uvek nastoji da omogući svojim junacima ispoljavanje ličnih autentičnih sadržaja u odnosu na situacije u koje ih kroz specifičan postupak postavlja kao scenski obrazac (analogno psiho-sociodramskoj sceni). Te su situacije kreirane prema pažljivo uvaženim okolnostima iz života protagonista, čime je omogućen rezultat *novog odgovora na stare situacije ili adekvatan odgovor na nove situacije* - upravo prema principu psihodrame. Ovakav rediteljski postupak inicira kvalitete *dramskog* razvoja (scenario u nastajanju) kao i *kreativnost* izraza, što su ujedno i karakteristike prema kojima je usmerena svaka psiho - sociodramska aktivnost.

➤ Iz diskursa psihodramske *teorije uloga* identifikovano je u ovom radu da Žilnik u svojoj metodologiji izrazito koristi postupak prožimanja socijalnih sa filmskim ulogama. U nizu njegovih filmova uočavamo široku paletu ilustrativnih primera, kao što je recimo, opisana autentična emocija nosilaca narodnooslobodilačkog ustanka u Jasku, učesnika u filmu *Ustanak u Jasku* (iz autorovog dokumentarnog opusa), proisteklih iz postupka *prikrivenog intervjua*, u trenutcima ulaska u rekonstruisanu scenu u realnom eksterijeru tih istorijskih dešavanja. U radu na ovom filmu, inicirani rediteljskim indikacijama da pričom i ekspresijom dočaraju sopstvenu borbu u Drugom Svetskom ratu, akteri su se "trudili da daju što stvarniju sliku događaja, odbacujući apstraktna i analitička razmišljanja o prošlosti koja bi diskreditovala sam čin glume" (Jončić, 2002: 65)¹⁷⁶. Kao i u psihodrami i kod Žilnika je zastupljen izrazit princip da se protagonisti podstiču na prepuštanje akciji (odigravanju uloga) umesto analiziranja sadržaja.¹⁷⁷

¹⁷⁶ "Uvođenjem glume u dokumentarni film Žilnik je u potpunosti narušio principe *filma istine* i ukazao da događaji mogu postati samo izvor za nešto što se može pretvoriti u potpuno nov dokumentarni film mnogo bliži igranom." (Jončić, 2002: 65)

¹⁷⁷ Ekspresije koje putem scenske akcije nastanu govore mnogo više od pukog razmišljanja.

Svoja stanovišta Žilnik naglašava retoričkim pitanjima koja se mogu analizirati u korelaciji sa *psihodramskim tretiranjem uloga*: "Zašto da se skriva činjenica da posmatranje utiče na posmatrano?" - korelirajući psihodramski postupak je ostvarivanje podsticaja da se dramskim sredstvima provocira sadržaj ličnih uloga pred i sa drugima - "Zašto da ljudi ne daju izjave kakve su im po volji i kakve smatraju delotvornim, zašto da ne poziraju, ako im se pozira, zašto da ne glume za kameru, zašto da se ne guraju u kadar ako im je do toga..? Zašto da se ne dokumentuje i o takvim pokušajima ljudi, pokušajima da pri snimanju dokumentarnog filma utiču na javnu sliku o sebi samima i o svetu u kome žive?" - što je adekvatno psihodramskom otvaranju spontanog izražavanja, odnosno podsticanje stvarne energije i razmišljanja protagoniste kroz igranje autentičnih uloga. (Žilnik, 2003:55)

Žilnik u svom specifičnom postupku konstantno nastoji da svojim junacima omogući privikavanje na kameru, kako bi ostvarili neposredniji kontakt. Takvo tretiranje glumačke akcije deluje "inovacijski i isceliteljski...Žilnik pokušava prevazići jednu od najvećih zabluda umetničke glume: stil (izveštačen) ponašanja koje postaje (postvareno) prisno bez prirode (logičke) igre osećanja". (Miltojević, 1992: 172) Ovo razmatranje ukazuje na analogne rezultate komparativne analize Žilnikove filmske metodologije i psiho-sociodrame sprovedene u analizi ovog rada kroz elemente fenomena *igranja uloge*.

U spektru Žilnikovih filmova dominantno igrane strukture, nailazimo na ilustrativne primere kao što su scene sa Vladimirom Sinkom, protagonistom filmova *Prvo tromesečje Pavla Hromiša* (1983) i *Druga generacija* (1984) potomka gastarbajtera koji se, igrajući ulogu iz sopstvenog života - tinejdžera povratnika iz Nemačke u filmskom *kad bi*, suočava sa sukobom dve kulture i dva sistema, pri čemu se *stvarna* (uloga iz života) i *fikcijska uloga* međusobno prožimaju.

Analizom Žilnikovih filmovima dominantno dokudramskog koda, čiji je jedan od reprezentativnih primera film *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa* (1980), u kom u određenim sekvencama protagonista Buda Brakus, "igrajući" sebe samoga, biva izložen fikcionalnim okolnostima sukoba sa unukom ili prijateljima, uočavamo da njegova akcija neosetno prelazi u igrani plan. U tom filmu živopisne scene plod su impresivnih životnih iskustava ljudi banatskog regiona o kojima saznajemo putem njihovih spontanih svedočanstava o sopstvenim sudbinama.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Preuzeto sa: <http://www.zilnikzelimir.net/sr/bolest-i-ozdravljenje-bude-brakusa>; pristup: 15.12.2014. u 20 i 35h

Među novijim Žilnikovim ostvarenjima, u kontekstu ovog istraživanja, jedan od najupečatljivijih primera je autorov tretman autentičnog junaka sa društvene margine Kenedija Hasanija - protagoniste, koji svoju ličnu priču - snalaženje jednog mladog iseljenika iz Nemačke dvehiljaditih (vraćenog u Srbiju), Romske nacionalnosti, propušta kroz fiktionalnu prizmu filmskih rekonstrukcija u trilogiji filmova o Kenediju. Analizom razvojnog toka autorske paradigme od prvog filma u trilogiji *Kenedi se vraća kući* (2003) u kome dominira faktografija putopisa protagonistine životne priče, preko drugog filma *Gde je dve godine bio Kenedi* (2005), kratkog dokumentarca, do treće - fikcijske forme, nesumnjive rekonstrukcije Kenedijeve bliske prošlosti u filmu *Kenedi se ženi* (2007), možemo izvesti čitanje u korelativnom ključu sa konceptom psihodramske prorade uloge iz života.

Među najdirljivijim primerima iz Žilnikovog bogatog opusa koji u samu srž dotiče komparativnu paradigmu ovog istraživanja - ***igranje životne uloge involvirane u dramsku - filmsku priču***, možemo istaći filmski priču o autentičnom liku Pirike Čapko iz dela *Pirika na filmu* (2013). Prema autorovom svedočenju (Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016)¹⁷⁹ jedan od najdubljih motiva u ovoj svojevrsnoj dramskoj ispovesti je bila Pirikina potreba za igranjem uloge majke sa akterkom koja je bila u ulozi ćerke (Teodora Tapavički). Igranje ovog odnosa je nesumnjivo snažno delovao na stvarnu ličnost protagonistkinje što se može zaključiti iz impresivne ekspresije u toj liniji lika na filmu. Možemo slobodno zaključiti da je Pirika odigrala određene važne segmente svoje psihodrame u čemu joj je, svojim pristupom, u pravoj meri pomogao autor Želimir Žilnik.

➤ Iz analize specifičnih postupaka kojima se Žilnik služi u svojoj metodologiji kroz preimere u ovom radu je ukazano na korelaciju određenih evidentiranih elemenata sa nizom psihodramskih tehnika:

- *Akcioni sociogram* (svi obrađivani filmovi u radu koji za temu imaju socijalne probleme, grupu protagonista od *Crnog filma*, *Nezaposlenih ljudi*, preko *Ustanka u Jasku do Stare škole kapitalizma*, *Destinacije Srbistan* i dr.)
- *Direktivni dijalog* (svi primeri koji u pripremi i snimanju imaju namenuti dijalog - sukob između dva učesnika, pr. *Tito po drugu put među Srbima*, *Marble Ass* i dr.)
- *Dopunska realnost* (surplus reality) (filmovi naznačeni sa pitanjem nerazrešenih sadržaja jedne ličnosti koji nemaju uporište u realnosti: pr. *Pirika na filmu* i sl.)

¹⁷⁹ Priča o Piriki

- *Dvojniki* (double), često ovakvu tehniku koristi Žilnik pri snimanju: " Sa kamerom, ja sam ispred, recimo, ti i ja sad glumimo (pokazuje telom), sad Miša (kameraman) slika odavde (Žilnik zauzima jedan ugao, pokazuje na aktera naspram kamere koji govori sa drugim akterom koji je pored kamere, Žilnik stoji na njegovom mestu), i kažem - E sad ti reci meni šta ćete uraditi sad ako vam ovo propadne? (aludira na neki prizor iz svojih filmova). A ovaj recimo kaže - Ako ovo propadne...idemo da iskopamo rupu...Sad, ako ja vidim da je on bio dobar, pozovem ovog drugog aktera i kažem stani tu na moje mesto, kažem Miši - sad snimaj ovog, i kažem drugom akteru - Sad ti njemu odgovori - Ne može se ta rupa kopati jer je kamenito..."(prilog 1. Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013-2016:298)
- *Dvostruki protagonista* (filmovi sa dvoje protagonista kao što su *Dragoljub i Bogdan - struja*, *Vera i Eržika*, *Marble ass*)
- *Identitet* (elemente ove tehnike, kao što smo videli u analizi, imamo na primer u *Trilogiji o Kenediju*)
- *In situ* (in situ) (odigravanje scene iz života protagoniste u realnom, autentičnom ambijentu imamo u gotovo svim autorovim dokumentarnim filmovima i dokudramama: pr. Selo Jazak u *Ustanka u Jasku*, mesto mitinga u *Crnoj mašini*, ulica "za biznis" Merilina u *Marble ass*, fabrički krug, hala, u *Staroj školi kapitalizma* i sl.)
- *Monolog* (soliloquy) (u kombinaciji sa tehnikom *Samopredstavljanje* (self-presentation) (svi filmovi gde se junaci predstavljaju ili govore nešto o svom ličnom životu: *Crni film*, *Pioniri maleni...*, *Inventur i dr.*)
- *Pojačavanje* (amplification) (pr. Dika u ulozi direktora u filmu *Tako se kalio čelik* - glasovne akcije)
- *Pomoćni ego* (auxiliary ego) (neko drugi odigrava važnu ličnost iz života protagoniste: pr. *Tvrđava Evropa* (muž), *Pirika na filmu* (ćerka) i dr.)
- *Projekcija u budućnost* (future projection) (videli smo na primeru filmova: *Lijepi žene prolaze kroz grad*, kao i na primeru filma *Kenedi se ženi*)
- *Realnost izvan realnosti* (surplus reality) (videli smo na primeru svih autorovih filmova dokudramske forme gde su iskonstruisane situacije na osnovu protagonistinih životnih okolnosti)

- *Situacioni test* (situation test) (direktor - reditelj nameće određenu dramsku situaciju i upućuje članove grupe da se prepuste doživljaju koji je iniciran datom situacijom kroz scensko odigravanje. Pr. *Stara Škola kapitalizma* - izbor aktera)

➤ Analizom Žilnikovih dela koja se bave različitim društvenim grupama kao osnovnim subjektom posmatranja, uočeni su jasni metodološki principi koji koreliraju sa **sociodramskim** diskursom, opisanim u teorijskom delu rada. Od filmova sa samog početka autorovog stvaranja, kao što su na primer, *Nezaposleni ljudi*, *Crni film*, *Ustanak u jasku*, pa preko radova iz "nemačke" faze, kao što su *Molba (Antrag)*, *Kućni red (Inventur - Metzstrasse 11, Hausordnung)*, pa sve do novije faze u kojima izdvajamo *Tvrđava Evropa*, *Stara škola kapitalizma* i *Destinacija Srbistan*, kao predmet istraživanja imamo grupu, koja je u procesu tretirana kao protagonist i čiju problematiku sagledavamo kroz iskaze i dramsko "razigravanje" (psihodramski: odigravanje) situacija iz njihovog realnog života. Ovi uvidi ukazuju na analogiju koncepata **sociodrame** i **Žilnikovog specifičnog filmskog postupka**.

Žilnikov postupak **izbora tema** za film kao i pronalaženje adekvatnih metodoloških uporišta u izrazitim crtama korelira sa sociometrijskim istraživanjima u kojima se prepoznaju i razvrstavaju kategorije subjekata (grupa i grupacija stanovništva). Putem takvog sagledavanja segmenata društvene stvarnosti autor usmerava svoja filmska istraživanja i realizaciju. Svoje **sociometrijske uvide** u procesu rada na filmu Žilnik propušta kroz prizmu empatije sa protagonistima, što je nesumnjivi pandam psihodramskom pristupu, koristeći filmski medij kao svojevrsno ogledalo društvenih zbivanja.

Žilnikov izbor tema i odnosa prema odabranoj problematici poetično opisuje kritičar Vasilije Kalezić kada kaže da on "od svega čega se dotakne pravi problem: problem **lični**, zaneto nespokojni, problem **društveni**, problem **čovečni**. Za njega slika nije više slika, nego i strast, misao i naročito optužba i pobuna. On postavlja najkrupnija pitanja: imaju li budućnosti ti pioniri zapušteni, ostavljeni sami sebi, kako da se delom potvrdi strašna snaga njegovih nezaposlenih ljudi. Goli u slikovitom izrazu, osiromašeni pejzažnim ukrasima, stegnuti gradskim zidinama, njegovi ljudi su i goli istinito, goli kao istina." (Kalezić, 1968. u Ćurčić i sar. 2009, DVD - ROM)

Autor dalje dodaje da Žilnik svojim pristupom filmu pomera svet iznutra i hrabro upozorava na pojave koje umanjuju idealizovanu predstavu o društvenom sistemu.

O Žilnikovom postupku izbora teme kojim će se film baviti svedoči i njegova priča o ključnoj motivaciji i sagledavanju goruće situacije oko navirućih talasa izbeglišta na Balkanu: "Dakle, ja u čitavu priču ulazim opet zainteresovan, zapravo, ne toliko za njih nego zainteresovan za nas. Za mene je bilo samo pitanje: dobro, mi smo sve to proživeli, samo desetak - petnaest godina ranije i u našim familijama gotovo da nema neki rođak ili prijatelj koji i sam nije išao u izbeglištvo, pa me je zanimalo da li od razumevanja i od neke empatije na tu temu išta ostalo? A zašto me je to zanimalo? Zanimalo me je zato što poslednje dve decenije jedna od tih najintragantnijih tema koja me kljuca u mozak, to je kako zapravo istorija i proteklo vreme nam ne ostavlja nikakvo fiksirano znanje da bi se na neki način moglo u životu da stalno napreduje sa nekim racionalnim rešenjima? Ne, dešava se nešto obrnuto, da mi zaboravljamo ono što je prošlo i da neki zaboravljaju i ono što su bili i pre deset godina i da prosto se uvrede kad ih ti podsetiš na to - Za šta si se zalagao i šta je bilo?!" U nastavku priče, rezimirajući svoj postupak ulaska u proces rada na filmu *Destinacija Srbistan (LogBook Srbistan)* autor ističe: "I mi odlazimo na snimanje isključivo zainteresovani zato da vidimo kako naš svet od crnogorske granice do Subotice reaguje na taj neki novi elemenat koji tuda prolazi, mislio sam koji će mi biti tu kao ogledalo". Principom *sociometrijskog karaktera* Žilnik dalje sprovodi istraživački postupak kojim razmatra faktore s ujedinjavanja odnosno zajedinjavanja potencijalnih grupa protagonista: s jedne strane domaćih ljudi u čijim mestima se nalaze prihvatni centri za izbeglice, a sa druge, grupu izbeglica - emigranata koji su u tim centrima zatečeni. Kroz intervju e i razgovore sa domaćim stanovništvom tih krajeva između ostalog saznaje: "Pre svega ti ljudi, svako od njih, ukupno bude, što pomoćnog osoblja, što administracije, što policije, kuvara, jedno tridesetak, četrdeset, oni su beskrajno srećni. Kažu da su bili u ferijalnom savezu i petnaest godina ovde nije bilo plate, nije se radilo, to je bilo zapušteno, nema ko više da dolazi, nema tih omladinskih grupa - Al evo sada su nas pozvali, Crveni krst...UNHCR...mi smo upalili šporete ponovo, oprali smo naše radne mantile... - I okolo su prodavačice srećne, kažu - Evo ove bedne naše radnje sad su pune stranaca, kupuju koka kolu, kupuju telefonske kartice, sir, naročito ovčiji i tako. I lekari su srećni, kažu - Nama je naređeno da moramo da primamo te izbeglice i danju i noću, da dežuramo, nismo imali po pet - šest dana u tim malim mestima pacijenata - kažu - interesantno, novi svet..." (Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:287,288)

Sagledavajući mogućnosti rada sa postojećom grupom imigranata na terenu Žilnik dolazi do *sociometrijskih uvida* podele na one koji nikako ne žele da budu registrovani u Srbiji i na one sa kojima bi na određeni način sarađivali na filmu kao protagonisti. Istražujući potencijalne teme koje bi svedočile o životu i razmišljanjima u grupi imigranata koja bi ipak nešto rekla i uradila pred kamerama autor nailazi na sledeće: "Dakle, sabirajući, prebirajući i prerađujući te informacije sa terena mi sad počnemo da formulišemo neku drugu priču od one sa kojom smo počeli. Postalo je interesantno da vidimo sad ko su ti ljudi? Jer oni nikad u tom svom školovanju, životu, znanju, ukusima, miljeu, u entitetima u kulturi, nisu imali prilike da komuniciraju. A ja kad ih pitam - Pa dobro, jel vas iko o tome išta pita? Kažu - Praktično ne. - A na te teme o kojima bih ja voleo da čujem, s kim vi razgovarate? - Samo međusobno, jer ja sam iz Malija, ovaj iz Senegala, sedimo i pričamo o fudbalskim timovima, posle toga pričamo o muzici, o modi, žene pričaju o frizurama... - I čuvši to od njih, ja dolazim do zaključka da moram da biram praktično dijaloške partnere među njima i da probam da snimim priču." (prilog 1. Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:288)

Koristeći ove rezultate sa terena Žilnik, koji nesumnjivo koreliraju sa sociometrijskim elementima istraživanja, stupa u rad na filmu *Destinacija Srbistan*, formirajući prilikom procesa snimanja svojevrsnu sociodramsku strukturu i razradu tematskih odrednica koje su mu poslužile da kreira značajan filmski dokument o ovim zbivanjima i da svoj umetnički pečat u ideji i poruci ovog angažovanog dela.

➤ Na primeru Žilnikovog filmskog jezika, koji u velikoj meri poseduje osnovne karakteristike *dokudrame*, jasno se mogu razaznati kvaliteti koji koreliraju sa psiho-sociodramskim principima. U samim biografskim podacima autora, kao i kroz sagledavanje razvoja njegove specifične metodološke paradigme, rasvetljava se jasna orijentacija koja se može opisati kao: *borba za socijalnu pravdu i zdrave međuljudske odnose, kao i za pravo svakog pojedinca i zajednice na život, istraživanjem društvene stvarnosti, pre svega ideoloških manipulacija koja kreiraju tu stvarnost, kroz konkretne studije slučaja ljudi sa društvenih margina, putem filmskog izraza*. Ovako izvedena definicija, koja je zasnovana na analizi autorovog razvoja i dela, u svojim ključnim elementima: etička i moralna potreba za istraživanjem realnog sveta - aspekata društvene stvarnosti, kroz scensko (filmsko) odigravanje

prizora iz života realnih osoba ili grupa (izostavljajući u autorovom slučaju samo terapijski aspekt koji poseduje psiho-sociodrama) nedvosmisleno karakteriše svakog psiho-sociodramskog delatnika.

➤ Na osnovu analize specifičnosti Žilnikovog metodološkog postupka možemo zaključiti da je njegova izoštrenost kritičkog pogleda izražena u filmskom jeziku, svojevrsna nadogradnja dokudramskog postupka, što ga svrstava u red izrazito angažovanih i delotvornih autora. Sistematičnost, temeljnost pripreme, otvorenost i brižnost u radu sa ljudima, kritički osnovano otvaranje pitanja ranjivosti društvenog sistema, glavna su uporišta koja odlikuju Žilnikov prosede. Paralelno gledajući to su osobine koje odlikuju i *vrsnog psihodramatičara*.

➤ Propuštajući ovako definisane osobine kojima je obeležena Žilnikova suštinska stvaralačka paradigma, kroz ranija istraživanja njegove specifične filmske metodologije na koja se oslanja ovaj rad s jedne strane, i tumačeći stanovišta tih istraživanja u psiho-sociodramskom ključu sa druge, dolazimo do značajnih uvida o korelacijskoj vezi posmatranih koncepata.

Prikazom osnovnih elemenata koji karakterišu *dokudramu* kao specifičnu vrstu (podžanr) dokumentarnog žanra u radu je ukazano na niz evidentnih metodoloških podudarnosti takvog filmskog postupka sa psiho - sociodramskim konceptima, posebno u Žilnikovoj autentičnoj modifikaciji te forme. Ono što objedinjuje sve uvide o ovoj podudarnosti je konstatacija da dokudrama teži ka uspostavljanju funkcionalne veze između realnog života i imaginarne (dramske) razrade tog realnog sadržaja. Takav efekat dokudramski autori postižu postupkom rekonstruisanja situacija iz života realnih protagonista.

Kako je u ranijim istraživanjuma, na primeru Žilnikovog rada, ukazano na *potencijal dokudrame* kao forme koja *problematizuje odnos dokumentarnog i igranog* filma, teza o postojanju psiho - sociodramskih elemenata u metodologiji autora, doprinosi razumevanju te relacije budući da psihodrama i sociodrama upravo manipulišu odnosom realnog i imaginarnog sadržaja kao ključnim sredstvom u cilju sagledavanja istine. U tom kontekstu možemo razumeti i dokudramski karakter koji u sebi sadrži i *realizam i refleksivnost* jezika u isto vreme.

Ovim je radom ukazano na to da Žilnik, velikim delom zahvaljujući impresivnoj intuiciji, stvaralačkom umeću, temeljnosti pristupa i obrazovanju, a potom i korišćenju specifičnih metodoloških alata koji koreliraju između ostalog i sa psihodramskim i sociodramskim

principima, na autentičan način koristi *fleksibilnost dokudrame kao polja koje povezuje dokumentarnu indeksičnost sadržaja sa slobodom fikcionalnog filmskog izraza*.

Istraživanja koja se bave fenomenom dokudrame svedoče o tome da se takav subverzivni refleksivni potencijal za destabilizovanje granice između *stvarnosti i fikcije* retko iskorištava u filmskoj praksi (prema Iveković-Martinis, 2013:57) i da je Žilnik jedan od retkih autora koji upravo demantuju takvu tvrdnju svojim radikalnom i doslednim poetikom politički i estetski subverzivnog karaktera. Osobine takvog stila (dominantne u autorovim dugometražnim dokudramama) koje presuđuju u dokazivanju ove konstatacije o Žilnikovom umeću korišćenja dokudramskog potencijala, prema, u ovom radu opisanim ranijim istraživanjima, čine:

1. funkcionalno kombinovanje posmatračkog dokumentarizma, dokudramatizacije (dramske rekonstrukcije stvarnih događaja, situacija) i fikcije
2. rad sa naturščicima - stvarnim ličnostima koji na filmu igraju sami sebe
3. rediteljsko - scenaristički postupak slobodnog kreiranja strukture kroz proces

Služeći se ovim zaključcima kao obrascem komparativne analize u ovom radu izveden je *paralelizam sa psihodramskim i sociodramskim diskurskom* koji je za cilj imao potkrepljivanje uvida iz tog analitičkog ključa.

1. Prva navedena Žilnikova strategija kombinovanja *indeksičnosti sadržaja* sa *fikcionalnom razradom* putem rekonstrukcije stvarnih događaja je ekvivalent *psihodramskom* prorađivanju sadržaja iz života protagonista dramskim sredstvima. Ovaj ekvivalent korespondira sa tvrdnjom da Žilnik funkcionalno koristi potencijal dokudrame kao granične forme između dokumentarnog i igranog filma kroz konstantno testiranje fleksibilnosti dokudramske forme u poigravanju sa korelacijom elementata dokumentarizma, dokudramatizacije i fikcije. Osobenost i kvalitet autorovog izraza ogleda se u metodu kojim istovremeno zadržava bitnu indeksičnost segmenta realnosti koji obrađuje filmom s jedne strane i iskorištavanja polja refleksivnosti dramske (fikcionalne) razrade tog sadržaja sa druge strane.

Žilnikov izrazito refleksivni pristup dokumentarnom sadržaju kojim ispoljava svoju stvaralačku slobodu korelira sa psihodramskim i sociodramskim metodom oslobađanja spontanosti u okvirima scenskog istraživanja važnih sadržaja iz posmatrane realnosti. Ovakav metodološki pristup, na primeru radova Želimira Žilnika, afirmiše značaj procesa stvaranja

značenja u filmskom mediju koja korespondiraju sa opštijim semiološkim i estetičkim pitanjima, odnosno sa njihovim širim kulturnim i političkim značajem, što je u pogledu ciljeva i efekata izraziti ekvivalent sociodramskim istraživanjima.

Putem, u ovom radu opisanih, autorskih strategija *reprezentacijskih* kodova, identifikovanih u studiji Žilnikovih radova koji su klasifikovani kroz: dokumentarne, dokumentarno - igrane i fiksijske prizore, možemo sagledati i forme odnosno stepene korelacije sa psiho - sociodramskim elementima. Dokumentarni kod korelira sa psiho - sociodramskim postupkom intervjua sa protagonistom gde on iznosi bitne elemente svojih psiholoških i situacionih sadržaja. Dokumentarno - igrani sa scenskim odigravanjem i obradom sadržaja dramskim sredstvima u psiho - sociodrami. Igrani prizori se mogu posmatrati kao ekvivalent psiho - sociodramskom slobodom izražavanja sadržaja u okviru scenskog odigravanja.

I u pogledu *referencijalnih strategija* koje smo sagledali u delu posvećenom karakteristikama Žilnikove metodologije u ovom radu, kojom se konstatuje da se gledaočeva interpretacija kreće na liniji dokudramskog i fiksijskog utiska, očigledna korelacija sa psiho - sociodramom se može uočiti kroz postupak gde dramska obrada protagonistinog sadržaja na sceni u okvirima tog metoda u toku procesa konstantno balansira između realnosti i doživljaja (fikcionalne razrade) te realnosti. Pupot psihodramskog načela da se indeksično stanje propušta kroz odigravanje protagonista bez rediteljevog (direktor PSD) uplitanja tumačenjem tog sadržaja, Žilnik u svojoj metodologiji filmski tretira zanimljive (odabrane) teme. Jedno od svedočanstava ovakvog principa možemo prepoznati u analizi Žilnikovog postupka na filmu *Marble ass* (1995): "To je poznata i poludokumentarna i poluigrana Žilnikova faktura *isledivanja života*, bez ikakvog moralizma iliti protivstava..." (Vlajčić, 1995, para 3.)

U ovom je radu prikazana klasifikacija Žilnikovih dugometražnih filmova obrascem različitih kombinacija reprezentacijskih kodova i referencijalnih strategija, prema objavljenim istraživanjima, u cilju sagledavanja zajedničkog imentitelja njegove specifične metodologije koja se u različitim stepenima i formama očituje u svim njegovim ostvarenjima. Prema zaključnim konstatacijama u ovom segmentu analize uočavamo da se ta metodologija ogleda u slobodi autorovog izraza kojom na autentičan način koristi fleksibilnost dokudramske forme kombinujući na različite načine elemente dokumentarnog i igranog filma čime relativizuje klasičnu podelu filmova na rodove. U tom se smislu ističe poseban i raznovrsan postupak kombinovanja indeksičnih *dokumentarnih i dokumentarno - igranih sadržaja* sa fikcionalnom radnjom i

junacima filma. Prema ovom uvidu tu autorsku slobodu sagledali smo u korelativnom ključu sa elementima *psihološko - sociodramskog metoda*. U tom kontekstu ovaj rad je imao za cilj da doprinese razumevanju stanovišta da Žilnik svojom specifičnom poetikom korespondira sa *filmom istine* Žana Ruša i stanovištem Džiga Vertova da je u svrhu iznošenja istine na filmu dozvoljeno korišćenje svih sredstava koja su na raspolaganju u okviru tog medija, što je analogno i načelo *psihološko - socio drame u njenim domenima*.

Žilnik ovako opisuje sopstveni pogled na tretman granica *dokumentarnog i igranog koda*, odnosno njegovog konstantnog stremljenja ka balansu između ta dva principa: "Kad se radi jedan film koji ima neku svoju priču i dramaturgiju onda tu mora da se poštuje određena disciplina, pošto je moj utisak da je u takvim strukturama oslanjanje na čistu improvizaciju gubljenje vremena. Kao što sa druge strane, kad praviš dokumentarni film, od njega nema ništa ako ti sad ljudima daješ neke dijaloge i govore koje si ti smislio..." (prilog 1.Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:295)

2. Druga strategija - rad sa *naturščicima* analogna je psihološko-sociodramskom podsticanju protagoniste (bilo koje profesije i iz bilo koje uloge iz segmenata socijalnog života) da na sceni odigrava ("glumi") svoj realni i imaginarni (doživljaj, predstavu o određenom sadržaju) život.

Za razliku od onih autora koji u *refleksivnom* filmu najčešće angažuju profesionalne glumce kako bi izbegli "etički problem iskorištavanja običnih ljudi u svrhu problematizacije pitanja koja nisu direktno vezana za njih i njihove živote" (Iveković - Martinis, 2013: 78) Žilnik u svojim filmovima hrabro ali odmereno i dosledno istražuje kritički domen dokumentarizma radeći sa *autentičnim ličnostima*. Ovakav je metod sam Žilnik označio sintagmom "samokritički realizam" kojim dokudramski pristup koristi u cilju dostizanja elemenata refleksivnosti ali neudaljavajući se pri tom od stvarnosti, odnosno svojih junaka i njihovih specifičnih iskustava, pogleda na svet i načina prezentovanja sopstvenih biografija.

3. Treća strategija *režiranja i kreiranja scenarija* u toku procesa, korelira sa spontanom saradnjom reditelja (direktora) psihodrame i protagoniste kroz razvoj situacije na sceni. Žilnik u značajnom meri koristi princip indeksičnosti koji podrazumeva dramsku rekonstrukciju stvarnih događaja. Dokumentarne i dokumentarno - igrane prizore autor uglavnom kreira kroz razgovore odnosno obične i prikrivene intervjuje, kao i kroz situacije dokumentarno igranih razgovora

(monologa i dijaloga) koji često nisu direktno povezani sa radnjom igranog dela filma. Žilnik u velikoj meri u svoje filmove unosi dokumentarizam što nije uobičajeno u klasičnoj dokudrami, čime kreira svojevrsnu mešavinu dokumentarnog filma i dokudrame odnosno dokumentarnog i igranog filma. Karakteristika ovakvog rediteljskog i scenarističkog postupka je da se postiže kako referencijalna tako često i vremenska dvojnost. U *komparaciji sa psiho - sociodramskim postupkom* ova se karakteristika očituje kao korelacija budući da se u tom metodu scenska rekonstrukcija događaja i doživljaja protagoniste sagledava u paralelno *referencom na stvarnost i na protagonistin doživljaj stvarnosti*, kombinujući slobodno *sva moguća vremena*.

Žilnikovo specifično tretiranje scenarija koje je u korelaciji sa *psihodramskim vođenjem akcije na sceni*, opisuje Prejdova: "Teme i njihove junake Žilnik lišava patosa i sentimentalnosti sopstvenom autorskom distancom i formalnom strukturom mozaika, često sa elementima provokacije, polemike i humora, koja, na prvi pogled, nipodaštava date situacije, hladno ih preispituje, a u konačnom obliku pojačava njihovu istinitost. Otkriva njihovu slojevitost. Konstantnim sumnjama i potvrđivanjima, razlaganjem pitanja, daje novu težinu početnoj tački filma i teškim egzistencijalnim situacijama koje su u fokusu filma." (Prejdova u Ćurčić i sar. 2009:71)

U aspektu Žilnikovog specifičnog scenarističkog postupka, u kom, na osnovu opisanog stvaranja različitog materijala (dokumentarnog, dokudramskog i igranog), konačan scenario - priča nastaje u studiju kombinovanjem snimljenog sadržaja odnosno montažom, možemo povući korelacijsku liniju sa psiho - sociodramom u kojoj se u završnoj fazi kroz šering i proces sklapanja mozaik u cilju sticanja uvida u suštinu tretiranog problema.

Žilnik: "...Ti onda, ustvari šta kreiraš? jedno artificijelno novo vreme i odnose koji bi morali da izgledaju kao parče stvarnosti da bi ljudi imali identifikaciju sa tim. Ako ne izgleda to kao stvarnost, onda se kaže da si napravio nešto falš. Da li ćemo mi nešto falš napraviti ili ne, to mi ne znamo. Bio si nekoliko puta kod nas kad si svratio u montažu (Žilnik se obraća autoru ovog rada), pa smo bili otprilike u poslednjoj trećini posla...ja nikad nisam siguran da li smo mi uspeli u tome da napravimo nešto...ja samo lično osećam kad sa montažerom formulišem sekvencu, da to je to što meni deluje autentično, to je to što meni na neki način temu rasvetljava, objašnjava i pokazuje mi u toj temi njen ljudski momenat, a ne ovaj momenat - racionalnog razmišljanja." (prilog 1.Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016: 286)

Tumačenje Žilnikovog stila iz ovog diskursa može da doprinese razumevanju opisanih istraživačkih stanovišta koja ističu njegovu umetnost briljantnog spajanja realizma i refleksivnosti čime uzdiže popularnu ali nedovoljno afirmisanu formu dokudrame na viši nivo - u red etabliranih ostvarenja dokumentarnog i igranog filma.

5.2.1. *Pududarnost - srodnost Žilnikove metodologije sa psiho-sociodramskim pristupom i pravilima*

Ako uporedimo Žilnikovu metodologiju sa osnovnim i specifičnim pravilima kojima se psihodramatičar služi u svom pristupu (prema kombinovanim sistematizacijama J.L. Morena u tumačenju Zerke Moreno i Blatnera), možemo uočiti određene podudarne elemente koji ukazuju na srodnost i korelaciju posmatranih koncepata. Putem analize Žilnikovog specifičnog autorskog pristupa prema ovim kategorizacijama pravila psihodramskog postupka možemo povući jasnu korelacijsku paralelu:

1. ***Odigravanje doživljaja.*** Prema Žilnikovom ključnom imperativu u njegovom autentičnom stvaralačkom procesu, kojim se on opredeljuje da sačini određeni dokument o ličnim pričama ljudi sa društvene margine ili o nekim zajednicama odnosno grupama putem filmskog medija, u igranoj (ili poluigranoj) formi, možemo ustanoviti paralelu sa prvim psihodramskim pravilom koje nalaže da *se subjekt* (akter - protagonist ili grupa aktera) *podstiče na odigravanje svojih važnih sadržaja* umesto da samo govori o njima odnosno da ih verbalno interpretira. Iako Žilnik koristi i verbalne ispovesti aktera kao filmski materijal, pre svega u dokumentarnim segmentima, kroz analizu njegovog dela uočavamo jasnu nameru da se takvi sadržaji, u kombinaciji ili izolovano, propuštaju kroz filmsku (scensku) konstrukciju u različitim vidovima odigravanja - akcije. U Žilnikovoj metodologiji, verbalni delovi su ponekad integrisani u finalnu verziju filma, a u velikom broju slučajeva oni se koriste kao istraživanje i *zagrevanje* u funkciji stvaranja igrane strukture.

Na osnovu analize Žilnikovog specifičnog metodološkog postupka potpuno sigurno možemo da konstatujemo da se jedno od njegovih najdominantnijih karakteristika ogleda u ***psihodramskom pravilu o važnosti ponovnog doživljavanja i odigravanja događaja*** na kome

protagonista zajedno sa ostalim akterima seanse istražuje sopstvene zadate sadržaje. Kao i u psihodrami, svo istraživanje teme za koju se Žilnik odluči, a koje se sprovodi kroz različite vidove intervjua, formalnih i neformalnih razgovora sa potencijalnim akterima (i dr.) usmereno je ka ustanovljavanju određenog sadržaja, pre svega doživljaja i ideja protagonista u vezi sa sadržajem, kao svojevrsnog potencijala scenarija za spontano odigravanje na sceni (u kadru). Ponekad je to u formi rekonstrukcije dešavanja iz prošlosti (pr. *Ustanak u Jasku*), ponekad pretežno imaginarne konstrukcije (pr. susret Kenedija sa potencijalnim nemačkim mladoženjom homoseksualne orijentacije u *Kenedi se ženi*, Pirikin susret sa imaginarnom ćerkom - *Pirika na filmu*, venčanje Sanele - transvestita sa body bilderom u *Marble ass*), kao i projekcije budućnosti (Kenedijev odlazak u Tursku, Pavle Hromiš postaje policajac - *Druga generacija*) i sl. Kao što u psihodrami direktor psihodrame daje uputstvo protagonisti i pomoćnicima da se događaj odigra, a ne da se samo rečima opisuje, tako i Žilnik *zagrejani* sadržaj do koga je došao preusmerava u scensku akciju (pr. Radnici ruše fabriku u *Stara škola kapitalizma* i druge akcije).

2. **Protagonista upravlja procesom.** U poređenju sa drugim pravilom koje ističe Zerka Moreno u svojoj sistematizaciji psihodramskog pristupa: *da je iznad svega bitno da subjekat iznosi na scenu isključivo njegovo lično - subjektivno mišljenje i doživljaj* u odnosu na aktivirani sadržaj, možemo izvesti jasnu analogiju sa Žilnikovim pristupom tretiranju aktera - autentičnih ličnosti kojima se bavi na filmu, što dokazuje činjenica da sav pokrenuti materijal, koji se (re) konstruiše kroz filmski proces, bazira na izlaganju (određene vrste ispovesti proistekle iz ankete, intervjua sa akterima) tih ličnosti. Žilnik se pri tome vodi uvek kriterijumom da ne izneveri ni u jednom segmentu osećanje protagoniste, već naprotiv, sve što čini kroz rediteljske intervencije "radi" u korist sagledavanja i izražavanja suštine protagonistine priče odnosno problema. "U komunikaciji biramo ljude koji prihvataju da sarađuju jer osećaju da je to snimanje, odnosno taj zapis, jedna platforma gde mogu da se izraze i da kažu nešto što na drugi način ne mogu da kažu... Mi polazimo od namera da se artikulišu problem, tema koja nas zanima i neki odnosi koji nas zanimaju. Znači, mi gledamo da artikulišemo nešto što će u pojedinim slučajevima kad je reč o učesnicima biti i u korelaciji sa njihovim iskustvima." - Žilnik (prilog 1.Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:293)

I u snimanju dokumentaraca koji su prethodili *Staroj školi kapitalizma*, očitovao se metod prepuštanja protagonistima da sami iznose svoje subjektivne stavove i doživljaje povodom

nastale situacije nakon sumnjivih privatizacija preduzeća, kao i da kreiraju čitavu (scensku) filmsku akciju: "U tim dokumentarnim filmovima, ja, snimatelj i tu okolo ako još bio neko sa nama, nismo inicirali ništa, prosto, mi smo pratili šta se tu dešava. Oni su: provaljivali, borili se, išli po preduzeću, otvorili kancelarije i ormane, pronalazili podatke o tim špekulacijama, diskutovali, dovodili nekog prijatelja - knjigovođu da im računa, zaključivali šta su dalje akcije, odlazili ulicama Zrenjanina da demonstriraju, da okupiraju sud, vrlo dramatično, našli su neki veliki lanac, pa su se lancem zavezali za sud, posle toga su rešili da idu u Beograd u Vladu, a da se smeste da spavaju u Dom sindikata, pa je tu čak jedan od demonstiranata umro, onda su organizovali sahranu. Mismo to sve registrovali."(prilog 1 .Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:295)

Sudeći prema jednoj od ključnih osobina Žilnikove filmske metodologije koja se bazira na konceptu *traganja za pokretačkim sadržajima iz života stvarnih protagonista*, bilo da se radi o pojedincu ili čitavim grupama - zajednicama odnosno određenim društvenim miljeima, koncepta koji se u procesu stvaranja filma razvija u strukturu scenarija (u nastanku), možemo povući korelativnu paralelu sa aspektom psiho - sociodramskog postupka u kome je osnovno pravilo da *direktor (psihodramatičar) vođen protagonistinom pričom i istraživanjem njegovog sopstvenog psihološkog sadržaja, samo posreduje i usmerava tok procesa ka otvaranju mogućnosti za scenskim odigravanjem i mogućim uvidima*. Razlika se stvara u razvoju procesa scenskog istraživanja u kome je osnovni cilj psihodramskog procesa sticanje korisnog uvida u suštinu problematike i otvaranja korektivnih mogućnosti, dok rediteljeva namera na primeru Žilnikove metode prema prirodi delatnosti vodi ka kreiranju višeslojnog umetničkog izraza. U različitim metodološkim modulacijama ovog, uslovno rečeno -pravila (jer Žilnik naglašava da njegova metodologija nije vođena nikakvim posebnim pravilima već je uvek to intuitivan čin autorske reakcije na određena dešavanja i sadržaje - probleme...), Žilnik se uvek trudi da svojim autorskim intervencijama posreduje između određenih potencijala za izraz iz životnih ispovesti protagonista i samog filmskog izraza. Za psihodramsko poimanje metode, kako je naglašeno u teorijskom pregledu u ovom radu, najefikasniji način za potpunu realnost, odnosno objektivnost u sagledavanju problema je neometano, spontano i autonomno vođenje postupka od strane samog protagoniste. U sagledavanju karakteristika Žilnikovog postupka možemo konstatovati da je ovakav kriterijum zastupljen u suštinskom smislu poverenja koje daje svojim protagonistima, kao i u nastojanju da ne naruši autentičnost njihove pojave i dejstva u filmu, ali je za razliku od

psihodramskog, njegovo usmeravanje radnje i povremeno konstruisanje situacija i filmske priče u konačnim verzijama ipak pod njegovim autentičnim rešenjima, koja su zapravo uvek, možemo slobodno zaključiti, stvaralački impulsi podstaknuti dokumentarnim sadržajem.¹⁸⁰

Ilustraciju za ovo stanovište nalazimo u Žilnikovom opisu procesa stvaranja filma Stara škola kapitalizma kada su nakon tri realizovana dokumentarca o dešavanjima u privatizovanim firmama radnici bili zadovoljni dejstvom filmova na razvoj njihove borbe za svoja prava, iskazali svoj stav i želju da se ne zaustave sa snimanjem: "...I kažu mi - nemoj da se rastajemo, ova priča koju smo radili nije kompletna, kažu, nema druge strane, tu si samo pokazao naše proteste, ali nema ovih špekulanata." - Žilnik (prilog 1.Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:291,292) Nakon ovoga Žilnik u sadejstvu sa protagonistima odlučuje da filmskim putem istražuje mogućnosti daljeg toka ovog započetog procesa u skladu sa realnim zbivanjima. Takva nota kooperativnosti i interakcije protagonista i reditelja produžila se tokom celog perioda rada na filmu.

Za ovo osnovno pravilo prema Blatneru veoma je važno voditi računa i o specifičnom **pravilu o diskreciji**. I pored toga što filmski medij predstavlja transparentno sredstvo izražavanja, a posebno u formi Žilnikovog umetničkog jezika koji se, iznad svega, bori za ispoljavanje istinitog u osetljivim društvenim temama kao i u individualnim ljudskim pričama, neporeciva je i moglo bi se slobodno reći fascinantna karakteristika njegovih rezultata na ekranu u kojima dominira izuzetno poštovanje i očuvanje ljudskog dostojantva tretiranih likova - stvarnih ličnosti. Žilnikovo pažljivo vođenje dramske radnje (čak i kada je ona u očiglednim improvizujućim situacijama) uvek je usmereno u kontekstu idejne težnje i umetničkog načina sagledavanja stvarnosti, kritike društva, upozoravanja na društvene devijacije, na opasnosti civilizacijskog toka, nebrige o običnim (sa margine) pojedincima i grupacijama i dr. Delikatnost u postupku mešanja sadržaja privatnosti i intime likova sa prezentujućom radnjom, kod Žilnika je, iako ponekad na samoj granici, uvek jasno kontekstualizovano sa evidentnim favorizovanjem i zaštitom ličnosti - likova kojima se u filmu bavi. U svom pripremnom istraživanju za film i neophodnom "dubljem" upoznavanju sa životnim situacijama autentičnih ličnosti, Žilnik je neminovno u poziciji, podudarnoj sa psihodramatičarevom pozicijom, da saznaje veoma

¹⁸⁰ Direktor psiho- sociodrame predstavlja stručni - sigurnosni faktor u sprovođenju autentičnog procesa koji vodi protagonista, u što neosetnijoj meri, on svojim intervencijama kontroliše efikasnost postupka. (prema teorijskom delu rada o pravilima psihodrame)

delikatne činjenice iz života svojih protagonista. Međutim, kroz praksu je razvio veoma istančan pristup radu sa akterima i filmskoj realizaciji toga sadržaja, da otvoreno govoreći o datim problemima ne prelazi nikada granice etičnosti, naprotiv, poigravajući se kontrolisano sa graničnim područjima postiže sjajne umetničke efekte očuvajući istovremeno potrebnu diskreciju. Takvim postupkom jasno korelira sa osnovnim pravilom o diskrecionom ugovoru psihodramatičara i aktera psihodrame. Potvrda o Žilnikovoj pažljivosti u ovom smislu su trajna i velika prijateljstva koja nakon svakog filma čuva i neguje sa svojim protagonistima u životu. Kroz svoj postupak Žilnik stiče pre svega veliko poverenje protagonista čime je omogućen spontan i iskren pristup radu svakog člana ekipe (kao što je i u psihodramskoj seansi), ***što ujedno i čini preduslov postizanja efikasnih rezultata i očekivane dobiti celog procesa.***¹⁸¹

Još jedno specifično pravilo (prema Blatneru) o kome se u vezi sa ovim osnovnim pravilom mora voditi računa je ***postupnost građenja emocionalnog doživljaja.*** Kao i u psihodrami Žilnikov postupak građenja scena sa autentičnim protagonistima u osnovi je vođen pravilom konstrukcije ili rekonstrukcije određenih važnih sadržaja iz protagonistinog života, bez posebnog insistiranja na emocionalnoj liniji. Ta komponenta emotivnih reakcija može da stigne samo kao posledica spontanog razvoja radnje, a najizrazitija je ona koja stoji u svojstvu dejstva celine delova ili celoga filma, kao ekvivalent psihodramskom emocionalnom uvidu, kako kod aktera tako i kod publike. Ovakva postupnost građenja emocionalnog utiska (uvida) karakteriše Žilnikovu metodologiju, što možemo da uočimo na primer u parodično struktuiranim filmovima u kojima humor kao dominirajući faktor dramaturškog razvoja i autentičnih dokumentarno - igranih scena, kao i melodramske epizode i sl. u kulminaciji ili završnoj numeri često prerastaju u gorčinu, tragičnost, setu i katkad šokantnost (i dr.) koja se predaje gledaocu - linku javnosti kao upereni prst u važne probleme društvene stvarnosti. Na tom principu imamo Merilinku koja (koji) ostaje u užasu simbolično prikazanog pakla poremećenih moralnih i drugih vrednosti Balkana devedesetih (*Marble ass*), oporost, tugu i nevericu koji zastaju u grlima gledalaca nakon *Pioniri maleni mi smo vojska prava svakog dana ničemo ko zelena trava*, led u žilama zbog uzaludnosti svake borbe za promenom klasnih razlika na kraju filma *Stara škola kapitalizma*, konfuznu nostalgичnost za prošlim vremenom nakon filma *Tito po drugi put među Srbima*,

¹⁸¹ Iz pravila o diskreciji iz poglavlja *Osnovni elementi psihodrame* u ovom radu

ogorčenost besmislenim političkim "osvežavanjima" nacionalnih razlika i netrpeljivosti na Balkanu s kraja osamdesetih godina dvadesetog veka povodom filma *Bruklin - Gusinje*¹⁸² itd.

3. Svojim postupkom Žilnik nastoji da, kroz otvaranje mogućnosti za *spontano* delovanje protagonista pred kamerom, kao i konstrukcijom niza situacija kojima osvaja scenarijski okvir svake priče (ovo se pre svega odnosi na filmove sa naturščicima - poluigranim i igranim formama), podstakne protagoniste na što izrazitiju akciju i ispoljavanje sopstvenih sadržaja, što je ekvivalentno i sa psihodramskim pravilom koje Zerka Moreno naglašava kao zadatak psihodramatičara da *ohrabruje klijenta - aktera* na maksimalnu ekspresiju kroz potpunu scensku akciju.

Ovim je osnovnim pravilom prema Blatneru implicirano i specifično pravilo o *izrazitosti ekspresije i akcije*. *Poput pozorišnog izraza na sceni, u cilju jasnog razaznavanja akcije, akteri psihodrame se podstiču na izrazitost ekspresije doživljaja i scenske radnje. Time se ujedno i ispituju granice realnosti u kojoj je smešten aktuelni sadržaj*. Uvideli smo kroz analizu Žilnikove metodologije da ovo pravilo, koje svakako u načelu pripada osnovama dramskog stvaralaštva, zauzima veoma važno mesto i u njegovom postupku, ali ponajviše iz značenja koju postavlja *psihodramska paradigma*. Kriterijum kojeg se Žilnik drži se odnosi na njegovu nameru da od aktera dobije u kadru što autentičnije i istinitije reakcije na stvarnost, proživljene kroz akterovo poimanje te stvarnosti kao i poimanja glumačkog izražavanja. Reprezentativni primer za to je proces biranja protagonista za njegov film, u ovom radu okarakterisanog kao svojevrsnog sociodramskog eksperimenta: *Stare škole kapitalizma*. Tu je vidljiva Žilnikova istančanost i opreznost u izboru aktera.

Pri ovom pravilu o podsticanju aktera na izrazitost akcije treba voditi računa (prema Blatneru) o specifičnom psihodramskom *pravilu o nepovređivanju*. Budući da su sve tretirane teme u Žilnikovim filmovima, kao i njegov metod kojim aktere stavlja u situacije - improvizacije koje pokreću upravo one goruće sadržaje iz njihovog doživljaja stvarnosti, života, psihodramski rečeno pravi "okidači" koji razvijaju skrivene emocije, u procesu snimanja on je konstantno u

¹⁸² Kada je Žilnik na konferenciji za štampu na smotri televizijskih ostvarenja "Input 89" povodom filma *Bruklin - Gusinje* upitan o njegovoj nacionalnoj opredeljenosti, odgovorio je: "Ja sam Papuanac", čime je jasno dao svoje provokativno i upozoravajuće kritičko viđenje destruktivnih društveno - političkih klima koje su osvajale prostore SFRJ, konkretno na relaciji Srbija - Kosovo. (Dufgran Boričić, 1989 u Ćurčić i sar. 2009, DVD - ROM)

poziciji (psihodramatičara) da kontroliše granice scenske radnje pred kamerom. Kako u pogledu emocionalnog, moralnog tako i fizičke sigurnosti svih aktera. Primer za mnogobrojne izazove pred kojima se autor nalazio je scena iz filma *Rani radovi* kada je grupa seljana (naturščika) imala zadatak da fizički maltretiraju glumicu Milju Vujanović u blatu, gde je moralo da se interveniše i Žilnik je zaustavio radnju jer je njena bezbednost u trenutku bila ugrožena. Akteri su svedočili o tome momentalnim dubokim izvinjavanjem glumici, jer kako kažu ponela ih emocija. U filmu *Tito po drugi put među Srbima* Žilnikovo poverenje je u najboljoj meri opravdao gluma Dragoljub Ljubičić u ulozi Tita, jer je u neizvesnim dijalozima sa slučajnim akterima veoma pažljivo i inteligentno preusmeravao i vodio temu ka suštinski bitnom otklanjajući svaku zamku da to postane dnevno politička uiderma i kao takva mogla da bude plasirana kao direktna provokacija i povređivanje kako međusobno suprotstavljenih tako i prozivanih javnih političkih ličnosti, što bi umanjilo snagu i univerzalnost cele ideje. U psihodrami: *Sve tehnike kojima se rukovodi psihodrama garantuju kontrolu i bezbednost sprovođenja emotivnih stanja i njima impliciranih akcija unutar jedne seanse.*¹⁸³

4. Predstavljeni primer iz pravila br. 2 iz *Stare škole kapitalizma* potvrđuje metodološku podudarnost koja se tiče sledećeg pravila psihodrame: da ***protagonista sam odabira vreme, mesto i način odigravanja akcije kao i pomoćne likove*** (iz stvarnosti ili pomoćnih ega). Žilnik naglašava da i u nekim drugim filmovima, kao što je na primer *Marble ass*, iako se snimanje vršilo prema određenom scenarističkom planu, protagonisti su uvek unutar te strukture imali otvorenu slobodu inicijative, što ukazuje na srodnost poređenih principa i prema ovom pravilu.

Pri sprovođenju ovog pravila kao što smo videli iz opisa psihodramskih tehnika da je važno voditi računa o specifičnom prailu označenom sa ***ovde i sada (here and now)***. Možemo slobodno konstatovati da je ovo pravilo jedno od ključnih elemenata po kojima se Žilnikov autentični stil razlikuje od dokumentarističkog postupka i stavlja ga u red dokudramatičara, odnosno stvaralaca koji realnost i dokumentarna saznanja pretapaju u igranu ili poluigranu

¹⁸³ Sa ovim vezano je i pravilo ***Kontrole i granice ponašanja***. Ovo pravilo se koristi u situacijama kada je narušena kontrola ponašanja kod protagoniste ili nekog drugog aktera u toku seanse. Direktor ima mogućnost i obavezu da procenjuje granicu ponašanja aktera u svakom trenutku i da određenim tehnikama (poput tehnike zamena uloga) utiče na promenu problematičnog ponašanja učesnika. Ovakvim pravilom se obezbeđuje sigurnost cele grupe, kao i kontrola funkcionalnosti sprovođenja celokupnog psihodramskog postupka.

strukturu. Žilnik poput psihodramatičara pravilom upućivanja aktera na odigravanje situacija, uvek nastoji u svom postupku da približi autentičnost tretiranog sadržaja iz njihovih života, sa ključnom indikacijom da se situacija, ono što je ustanovljeno kao problemska materija, istraženo i ispričano u pripremnom zagrevanju, odigrava u sadašnjem trenutku na scenski oformljenom prostoru. Primer je ponovo scena iz *Ustanka u Jasku*, gde je prethodnim snimljenim dokumentarističkim postupkom koji je ostao i u finalnoj verziji filma, zagrejao aktere i prepustio ih kretanju po stvarnoj stazi njihovog početka ustanka u selu, kao i mnogi drugi primeri. Ovo pravilo se primenjuje u svakom psihodramskom postupku, nezavisno o toga da li aktualizirani događaj pripada prošlosti, sadašnjosti ili budućnosti, odnosno realnosti ili imaginaciji. Na taj način se obezbeđuje i potkrepljuje neposrednost iskustva doživljaja samih aktera, kroz aktivno učešće.

U vezi sa ovim osnovnim pravilom (prema Blatneru) egzistira specifično pravilo označeno kao ***sagledavanje stvarnosti iz ugla značajnih drugih i značajnih elemenata tretiranih okolnosti***. Kao što smo iz uvodnog teorijskog dela o psihodrami ustanovili da se jedno od važnih pravila kojima se rukovodi psihodramski postupak odnosi na činjenicu da protagonista, sa ciljem potpunijeg sagledavanja realne slike sopstvenog doživljaja određenog važnog segmenta iz svog života tehnikama zamene uloga sagledava sve važne aspekte istraživanog doživljaja, kroz analizu Žilnikovog metodološkog postupka smo uočili određene podudarnosti i korelacijske elemente i na ovoj liniji. Takva zapažanja se pre svega odnose na neke aspekte autorove pripreme faze u radu na filmu. Primer za ovu vrstu postupka nalazimo u pripremi filma *Stara škola kapitalizma* kada su radnici, nakon realizacije dokumentarnog materijala o njihovoj pobuni, zahtevali od reditelja da sagledaju čitavu situaciju i kroz odnos sa drugom stranom, tj. sa novim vlasnicima firmi:

"... nemoj da se rastajemo, ova priča koju smo radili nije kompletna, kažu, nema druge strane, tu si samo pokazao naše proteste, ali nema ovih špekulanata. Kažem - pa ne možeš ti njih sada naći... Kažu - hajde, naćićemo nekoga ko će da ih igra, te razne špekulante, a koji su ti neki prijatelji, mali privrednici..." (prilog 1. Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:292).

Na osnovu doživljaja radnika, njihove predstave o tome kako oni vide ponašanje tih "špekulanata", Žilnik je uveo te nove likove u scenario. Iako su te uloge tumačili novi ljudi koje je reditelj predložio, suština njihove akcije je bila formirana prema toj predstavi radnika - aktera o

tim ulogama iz njihovog "gorućeg" okruženja, dakle, psihodramski posmatrano: radnici su na određeni način kroz svoju akciju doživeli i tu drugu stranu i predali te uloge drugim akterima.¹⁸⁴

Ovakve primere nalazimo u svakom Žilnikovom filmu koji za predmet ima stvarnu sadržinu vezanu za pojedince ili čitave grupe. U filmu "Tvrđava Evropa", na primer, dok je upoznao mnoge "izbegličke" priče ljudi na granici sa Evrposkom novom zajednicom (EU), naišao je na Ruskinju koja mu je iznela svoj slučaj, situaciju u kojoj je zatečena: čekala je svoga muža za koga ne zna da li će i kako stići do nje i deteta. Opisujući svoju ličnu dramu, ona se stavljala u poziciju muža, i na takvu ispovest, reditelj je ponudio da tu ulogu - muža igra jedan od naturščika, na šta je žena i pristala. Niz je sličnih primera koji potvrđuju tezu vezanu za prisustvo ovog pravila u Žilnikovom radu.

5. Određeni različiti rezultati u stepenu spontanog izražavanja protagonista u Žilnikovim filmovima ukazuje na nenametljivo autorovo sprovođenje samog snimanja, što bi se moglo izvesti kao ekvivalent i sledećem navedenom psihodramskom pravilu kojim se dozvoljava svakom akteru na sceni onoliko ***slobodno i spontano izražavanje za koliko je u datom trenutku on spreman.***

Specifično pravilo vezano za ovo osnovno prema Blatneru je označeno kao ***mera spontanosti i izražajnosti.*** Uvideli smo kroz analizu Žilnikove metodologije da je njegova orijentacija u istraživačkom procesu pripreme filma kao i u samoj realizaciji bazirana na autentičnom dokudramskom pristupu, kao funkcionalnom paradigmom kojom autor permanentno nastoji da prenese realnost i istinite sadržaje iz života svojih likova (autentičnih ličnosti) u dramski (igrani) izraz. Postupkom dokumentarnosti (intervju, anketa) Žilnik nastoji da obezbedi put autentičnog izražavanja svojih aktera implementacijom tog sadržaja u (re) kontruisanu - filmsku stvarnost koju gradi u kontekstu akterovih okolnosti iz života, odnosno protagonistinih poimanja odnosa koji egzistiraju u njihovom svetu (miljeu - socijalnom atomu). Ovakvim principom Žilnik otvara put spontanog ulaska aktera u (re) konstruisane situacije, koje u mnogim

¹⁸⁴ Zerka Moreno u svojoj sistematizaciji ključnih pravila psihodrame naglašava: " The protagonist must learn to take the role of all those with whom he is meaningfully related, to experience those persons in his social atom, their relationship to him and to one another." (Guimaraes, 2009). Protagonista mora da bude sposoban da preuzme ulogu svih važnih likova sa kojima je logično povezan, kako bi iskusio odnos sa tim osobama iz njegovog socijalnog atoma - njihov odnos prema njemu kao i međusobne odnose tih osoba.), prevod autora.

slučajevima postaju funkcionalna spona između realnosti i fikcije. Na ovo pravilo ukazuju scene u kojima gledalac zapravo ne razanaje pouzdano da li je u pitanju dokumentarni ili igrani - fikcionalni materijal. Ostvarivanjem uslova u kojima akteri počinju spontano da odigravaju njihov lični psihološki sadržaj, ukazuje na sposobnost reditelja da se na sugestivan i kreativan način poigrava sa ovom granicom dokumentarnosti i igranog, čime često dolazi do impresivnih rezultata koji usmeravaju pažnju gledalaca na važne aspekte društvene i psihološke stvarnosti iz života njegovih likova. Kao i u psiho-sociodrami, spontanost je u korelativnoj vezi sa kreativnošću i kao takva, stepen njenog ispoljavanja uslovljava doživljaj istinitosti prikaza odnosno autentičnosti koja osvaja gledaočevo interesovanje. U analitičkom delu ovog rada ukazano je na neka reprezentativna mesta ovog principa u Žilnikovim radovima: To se odnosi na sve scene u kojima se prisustvo kamere gotovo i ne primećuje, prevashodno dokumentarne scene u funkciji igranog (pr. štrajk radnika u *Stara škola kapitalizma*) ili scene poluigranog u kojima se dokumentarni sadržaj odigrava (pr. scene ženama u filmu *Cosmo girls* o raspravi o muškarcima) i dr. Podsetimo da se u psiho - sociodrami ovo pravilo primenjuje a otvaranju procesa protagoniste i usmerava se od strane direktora ka oslobađanju spontane akcije u dinamici koja je primerena emocionalnom stanju protagoniste. Paralelu sa ovim psihodramskim pravilom možemo pronaći još u prvim Žilnikovim kinematografskim koracima, na primeru *Crnog filma* u kome je dokumentaristički postupak na početku filma - (samo) predstavljanje slučajno okupljenih beskućnika, dovođenjem u njegov privatni stan, neosetno pretvorio u poluigranu strukturu jer su učesnici krenuli spontano da reaguju i da komentarišu ove nove neočekivane okolnosti:

"Što nas više zadržite, za nas...zimsko doba...najbolja, razumete...nismo na ulici, ne zebemo..."

Supruga (rediteljeva) pita: "Kolko će ostati, kolko dana ćete ostati?"

Beskućnik 1: "Nećemo...mi idemo našim putem, gde smo i bili..."

Dalje se razvijao spontani razgovor kroz poluotvoreni intervju, odnosno izjave koje su davali akteri bile su isprepletane sa spontanim dijalozima, monolozima. Takav metodološki princip otvaranja mogućnosti za spontano svedočenje o životu i odigravanju sopstvenog života aktera u poludokumentarnim okolnostima Žilnik je razvijao kroz svoju filmsku praksu do danas.

6. Ako posmatramo psihodramsko pravilo koje nalaže: *da, iako imamo verbalnu interpretaciju određenih sadržaja datu od strane protagonista, nju koristimo kao impuls kojim se podstiče scensko odigravanje kao primarno sredstvo za sticanje dubljeg uvida u problematiku*, možemo utvrditi korelaciju sa Žilnikovim metodom, pogotovo na filmovima u kojima su delovi *intervjua* ostali zabeleženi u konačnoj verziji ali su kasnije na određeni način nadograđeni scenskom (filmskom) *akcijom* kao što je na primer u filmovima: *Žurnal o omladini na selu zimi, Pioniri maleni..., Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa, Stanimir silazi u grad, Vera i Eržika, Stara škola kapitalizma* i drugim.

7. U kontekstu ove komparativne analize zanimljivo je povući korelaciju Žilnikove metodologije i sa pravilom psiho i sociodrame koje naglašava da postupak *zagrevanja* za scensko istraživanje treba da *bude fleksibilan i da psihodramatičar uvek mora da sagleda pažljivo date okolnosti u kojima se tretirana grupa aktera nalazi*. Te okolnosti su ponekada veoma specifične, za šta možemo pronaći niz primera u Žilnikovoj praksi, kao što smo videli u ovom radu.

Ilustrativan primer za ovu tvrdnju je recimo u pripremi za film *Destinacija Srbistan* gde su potencijalni akteri (koji su se smenjivali gotovo svakodnevno u toku višemesečnog autorovog traganja za "spremnim" protagonistima) konstantno iskazivali nelagodnost, strah i nespremnost za nuđenu akciju u kojoj bi izrazili sopstvenu imigrantsku situaciju, iz jednostavnog razloga što nisu hteli da ni na koji način budu registrovani u Republici Srbiji:

"Uvek je važno na samom početku razjasniti potencijalnom protagonistu da će biti gledan od ovih koji će biti motivisani temom koju on izlaže ili situacijom koju izlaže, a nikome se neće nametati jer je i televizijsko i filmsko gledanje jednostavno gledanje po sopstvenom izboru. Recimo sada kad razgovaramo sa ovim Afrikancima, oni pitaju - šta ti hoćeš? Ja kažem - ja bih pre svega hteo da prvo da upoznam vas koji ste tu sad u Srbiji, jer imam utisak da ste vi predstavljeni samo jednim fragmentom svog života, tim mučenjem, rizikom, opasnošću itd., a da vas niko ne pita kakvi ste vi zaista ljudi, u smislu sistema vrednosti, familija, obrazovanja, emocija, odnosa sa recimo, specifičnim kulturnim tradicijama zemlje iz koje vi odlazite u šoku sa ovim zemljama kroz koje vi sad prolazite itd. A njihova reakcija je, u polovini slučajeva ovakva: "...ja bih tu svoju ličnu priču i ličnu sudbinu da ne izlažem nikome i da ostavim skrivenu i da se prosto šematski predstavim kao taj neki migrant, izbeglica...". (prilog 1.Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 1016:297)

Ekstreman primer nalazimo u Žilnikovom svedočenju (Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 1016) kada je radeći film u centralno - afričkoj zemlji Gabonu (*Naš čovek u Gabonu, priča Momčila Radunovića*, 2014) pokušavao sa filmskom ekipom da zabeleži izvesna dešavanja na ulicama, ritualni plesovi i sl. zapadao u veoma rizične situacije zbog tamošnjih kulturoloških zakonitosti kojima se strogo kažnjava snimanje kamerom. Prema tumačenju autora, činilo se da je grubo negodovanje snimanja od strane zatečenih stanovnika, opravdano time što se u njihovoj kulturi (očigledno u primitivnijim slojevima) upotreba takvih sprava kao što je kamera tretira kao pokušaj "*uzimanja duše*" snimanom čoveku (neformalno tumačenje).

8. **Direktor psihodrame je arbitar i vođa procesa.** I ovo psihodramsko pravilo može da se na određeni način pripíše i Žilnikovom atorskom vođenju procesa rada na filmu. Dok sa jedne strane on sprovodi istraživanje u vezi sa temama iz društvene stvarnosti i života pojedinaca sa margina društva, koje su ga isprovocirale, pri čemu crpi materijal dokumentarne istine sa kojom se može stupiti u uzbudljivo snimanje, sa druge strane kao autor ima vodeću reč u kreiranju filmskog sadržaja čime preuzima odgovornost za razradu celokupnog materijala koji se na kraju predstavlja širem auditorijumu. Ovakvim metodološkim putem Žilnik sav dokumentarni sadržaj predstavljen od strane protagonista, usmerava, selektuje i trnasponuje u autentičnu (polu) igranu filmsku priču, dajući joj u konačnoj verziji svoj autentični autorski pečat, što je u velikoj meri ekvivalentno ulozi psihodramatičara koji arbitrira i vodi proces psihodramskog scenskog istraživanja, sa razlikom u tome što je u psihodramskoj verziji produkt namenjen terapijskom (ili bilo kom drugom funkcionalnom) uvidu, dok je u konkretnom filmskom slučaju taj produkt dat kao umetnički čin koji sagledava, kritikuje i ukazuje na neke važne aspekte društvenog života.

5.2.2. *Analogija Žilnikovog procesa stvaranja sa karakteristikama psiho-socidramske strukture procesa*

Psiho-sociodramsko pravilo koje možemo u određenom kontekstu da pripíšemo i Žilnikovom kreiranju procesa rada na filmu podrazumeva trodelnu strukturu: specifično *zagrevanje* (priprema za film: intervju, ankete, provođenje vremena sa svojim akterima,

upoznavanje miljea i dr.), *scensko odigravanje* (snimanje filma) i *deljenje utisaka* (sharing). S toga u pogledu strukture samo procesa možemo povući i jasnu korelacijsku paralelu između poređenih koncepata:

- ***Zagrevanje - priprema za snimanje***

Opis uvodnog dela metodološkog postupka stvaranja scenarija kao i rada sa glumcima na primeru stvaralačkog procesa autora Želimira Žilnika podudaran je u svojim ključnim postavkama sa opisanim postupkom sprovođenja zagrevanja psihodramske seanse.¹⁸⁵ Kao što je to ulogom direktora psihodrame uspostavljeno u psihodramskom postupku *zagrevanja*, Žilnik sprovodi autentičan postupak pripreme, putem neposredne komunikacije sa potencijalnim akterima, stavljajući ih u autentične situacije iz njihovog života, trudeći se da zadovolji konkretne okolnosti, vodeći određenu vrstu provocirajućeg intervjua sa njima, i tim putem istražuje stvarne i važne unutrašnje sadržaje njihovih ličnosti, motive, namere, prepreke – probleme i dr., sa namerom da ih oslobodi ograničavajućih faktora, svakako vođen kriterijumom poštovanja njihovih etičkih granica i dostojanstva. Takođe, paralelno sa ovim procesom, autor se trudi da zajedno sa aktuelnom grupom ostvari (u nekim slučajevima i samo sa jednim akterom) inspirativnu i rasterećenu atmosferu, otvarajući mogućnost akterima da u predstojećoj filmskoj akciji iskažu osveščene unutrašnje sadržaje, čime se ujedno, na prirodan način, stvara i sadržaj radnje (scenarija u nastanku).

Primeri na osnovu kojih možemo doći do ovakvih zaključaka u Žilnikovoj bogatoj filmskoj praksi ima mnogo. Najizrazitiji primeri su u filmovima koji su zahtevali specifičan "ulazak autora" u život određene socijalne formacije, kao što je od samog početka njegovog stvaralaštva bilo u procesu rada na kratkom filmu *Crni film* u kome je autor proveo nekoliko dana sa beskućnicima da bi otvorio put njihovom celovitom učešću u procesu, bez spoljne konstrukcije radnje na filmu, sa jednim usmeravanjem intervjua koji je bio otvorenog tipa, bez prisile. Sličan postupak je evidentan i u filmu "Ustanak u Jasku" gde je Žilnik sa akterima i svojom filmskom ekipom bio uključen u život tamošnjeg stanovništva i anketnim putem inspirisao ljude na akciju, rekonstrukciju događaja i doživljaja njihovog ustanka protiv okupatora u Drugom svetskom ratu, izazivajući autentične iskaze i emocije. Ista zapažanja metodoloških postavki koje u suštinskom

¹⁸⁵Komparacija sprovedena u odnosu na opis dela o *zagrevanju* u procesu psihodrame iz ovog rada

pristupu imaju jasnu korelaciju sa pažljivim i postupnim tretmanom aktera pri uvođenju u odigravanje važnih životnih scena u psihodrami i sociodrami nalazimo u nizu Žilnikovih filmova, pre svega onih sa socijalnim temama određenih grupa - aktera: *Žurnal o omladini na selu, zimi; Pioniri maleni mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava; Nezaposleni ljudi*; zatim, u gotovo celom nemačkom opusu; pa sve do filma *Tvrđava Evropa* i među najnovijim *Destinacija Srbistan*.

U sagledavanju procesa rada na filmu *Destinacija Srbistan*, sudeći po autorovim rečima razaznajemo jedan paralelan proces u kome se s jedne strane sam autor "zagreva" za gorući društveni problema koji je stigao i na naše prostore, koji ga opsega: "Dakle, ja u čitavu priču ulazim opet zainteresovan, zapravo, ne toliko za njih nego zainteresovan za nas. Za mene je bilo samo pitanje: dobro, mi smo sve to proživeli, samo desetak petnaest godina ranije i u našim familijama gotovo da nema neki rođak ili prijatelj koji i sam nije išao u izbeglištvo, pa me je zanimalo da li od razumevanja i od neke empatije na tu temu išta ostalo? A zašto me je to zanimalo? Zanimalo me je zato što poslednje dve decenije jedna od tih najintrigantnijih tema koja me ključa u mozak, to je kako zapravo istorija i proteklo vreme nam ne ostavlja nikakvo fiksirano znanje da bi se na neki način moglo u životu da stalno napreduje sa nekim racionalnim rešenjima? Ne, dešava se nešto obrnuto, da mi zaboravljamo ono što je prošlo i da neki zaboravljaju i ono što su bili i pre deset godina i da prosto se uvrede kad ih ti podsetiš na to: za šta si se zalagao i šta je bilo?! Znači, to je jedna tema koja me sada, u starosti i velikoj blizini smrti, kopka u tom smisli što sam se uvek pitao jel moguće da čovek na kraju kaže: slušaj, to sve što sam radio, to sve što sam prošao i sve što sam naučio, to je uzalud. To ne mogu ni svojoj deci ni svojim unucima da prenesem jer niko o tome ne mari, a izgleda da se to tako u istoriji i dešava. Izgleda da je istorija jedan pakleni krug iz koga se gotovo ništa ili strašno malo uči, a ono što je pisana istorija to je izgleda u velikom procentu neka vrsta "whisheble thinking", znači nekog biranja iz tog istorijskog nasleđa nečega što deluje kao da će služiti nekoj sadašnjoj toj političkoj paradigmi. I mi odlazimo na snimanje..."; (prilog 1. Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013-2016:287)

Sa druge strane provođenjem zajedničkog vremena sa imigrantima postupnim putem "zagreva" i potencijalne aktere u smislu volje i spremnosti da iskažu svoj doživljaj problema kroz akcionu tehniku - odigravanja sadržaja pred kamerom kao što smo videli iz Žilnikovog prikaza

tog segmenta procesa na filmu Destinacija Srbistan o sociometrijskim elementima na 247. strani ovog rada.

U istraživačkom postupku reditelj Žilnik često koristi i metod snimanja intervju sa potencijalnim akterima filma, stavljajući ih ponekad u situacije odigravanja određenih situacija koje su prepoznate kao inicijatori važnih emocionalnih doživljaja iz kojih, kao što je to svojstveno funkciji direktora psiho i sociodrame, crpi esencijalno usmerenje ka proističućim sadržajima koji čine osnovu za izgradnju daljih scena – scenarija.¹⁸⁶

U funkciju *zagrevanja* - pripreme aktera za snimanje, može da se podvede i Žilnikov često korišćeni postupak probnog snimanja u kome zadate situacije vezane za problemski sadržaj podstiču potencijalne aktere na ispoljavanje njihovih ličnih doživljaja, emocija i spremnosti za rad na filmu. Reprezentativni primer za to je probno snimanje za film "*Stara škola kapitalizma*" gde je u jednoj lokalnoj bioskopskoj sali (u selu Turija) Žilnik izvodio na scenu zainteresovane radnike koji žele da se iskažu i u filmskom mediju, odnosno na taj način da se bore protiv nepravde koja im se u realnosti događa. (Prilog 1. Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013-1016).

Psihodramskim diskursom prikazano, ovakva situacija je analogna jednom vidu vođenog zagrevanja, u kome akter ima mogućnost da ispolji svoje doživljaje podstaknut zadatim tematskim okvirima.

Istovetan metodološki postupak evidentan je i u Žilnikovom radu sa samo jednim protagonistom oko kojega se obrazuje cela filmska priča. Primera u Žilnikovom radu je mnogo, oni se odnose na filmove gde je glavna naracija vezana za pojedinačne likove (autentičnih ličnosti) kao što su: Bora Joksimović (*Komedija i tragedija Bore Joksimovića*), Buda Brakus (*Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa*), Vera i Eržika (*Vera i Eržika*), Dragoljub i Bogdan (*Dragoljub i Bogdan: struja*), Pavle Hromiš (*Prvo tromesečje Pavla Hromiša, Druga generacija*), Stanimir (*Stanimir silazi u grad*), Merilin i Sanela (*Marble ass*), Đuzepe (*Kud plovi ovaj brod*), Kenedi (*Trilogija o Kenediju*), pa sve do Pirike (*Pirika na filmu*).

Primere Žilnikove autentične metode sprovođenja pripreme za određeni film koja u mnogome nalikuju na psihodramski i sociodramski postupak zagrevanja za odigravanje životnih situacija, a koji ujedno odlučuje o sadržini i putevima razvoja scenarija za film, kao što smo iz

¹⁸⁶ Budući da je opisani postupak prepoznat kao sastavni deo pripreme faze filmskog autora, a u iznetim elementima se očituje podudarnost kako sa psihodramskim delom „zagrevanja“ tako i sa delom „odigravanja“, ravnopravno bi mogao da bude smešten i u opis pod podpoglavljem *Odigravanje - snimanje scene*.

analize segmenata njegovog stvaralaštva mogli da vidimo, ima mnogo. Kao što je, na primer, u tom poglavlju opisani proces pripreme za film *Stara mašina* gde je upečatljivo usaglašavanje situacionih faktora u zemlji vezanih za "krizna" dešavanja (mitinzi - "antibirokratska revolucija") i pronalazak protagoniste u Ljubljani, kao i njegovih ličnih stvari iz života, i mnogi drugi primeri.

- ***Odigravanje – snimanje scene***

Sadržaj koji je zabeležen u istraživačkom (pripremnom) delu rediteljske aktivnosti svoje dalje uobličavanje zadobija u narednoj fazi metodološkog procesa koji podrazumeva snimanje scena. Poput postupka psihodramske dinamike koja se nakon definisanog materijala ustanovljenog u procesu zagrevanja produžava odigravanjem psihodramskih scena sve dubljeg sadržaja upućujući na pozicije u kojima je stvoren sadašnji problem protagoniste, u postupku Žilnikovog rada se rađaju okolnosti kojima se određuje scena ***sada i ovde***.

Kada je u pitanju upotreba rediteljske intervencije povremenog spontanog ulaska u snimanje određene scene koja je svojstvena Žilnikovoj metodologiji rada, evidentnu podudarnost tom principu sadrži model psihodramskog ulaska u direktno odigravanje scene u slučaju procene direktora psihodrame o visokom stepenu ***zagrejanosti*** kako protagoniste tako i njega samoga u pogledu spremnosti za izražavanje bitnog unutrašnjeg sadržaja koji je sam protagonista izneo u prvom delu psihodramske seanse – zagrevanju.¹⁸⁷

Žilnik svojom metodologijom omogućava akterima (naturščicima) da u kontrolisanim okolnostima što spontanije odigravaju važne sadržaje iz sopstvenih socijalnih (ponekad i psiholoških) uloga iz realnog života. Žilnik o svojoj metodologiji rada sa akterimagovori "...ja im pomažem da prepoznaju sopstvenu situaciju..." (Jončić, 2002:34) O ovakvom postupku svedoči niz primera koji su izdvojeni u studiji slučaja u ovom radu. Uvideli smo takođe i da se takva vrsta pristupa, koji u suštinskim elementima evidentno korespondiraju sa ***otvorenim pristupom psihodramatičara u radu sa akterima psihodrame***, odražava i na celokupni kreativni razvoj filmske priče koju autor svojim impresivnim talentom za oslušivanje autentičnosti u svojim likovima i njihovim životnim pričama kao i rediteljskim sposobnostima i veštinom, ume da pretopi uvek u toplu i impresivnu priču koja gledaoca ne ostavlja ravnodušnim.

¹⁸⁷ Komparacija sprovedena u odnosu na opis dela o odigravanju u procesu psihodrame - Osnovni delovi psihodramske seanse

- **Zatvaranje procesa sa gledaocem (sharing)**

Ako bismo pokušali da zaokružimo komparativnu analizu Žilnikove metodologije sa psiho-sociodramskom u okvirima delova procesa, mogli bismo izvući zaključak i o jasnoj paraleli zatvaranja (sharinga) iz psihodramskog koncepta sa uticajem filma na samog protagonistu, druge aktere i filmsku ekipu tako i sa reakcijom javnosti koja, kako smo videli na nizu primera, u gotovo svakom ostvarenju analiziranog autora igra jednu od "glavnih uloga".

Protagonisti u svojoj realnosti (životu) postaju značajne figure u svom okruženju - *socijalnom atomu*, životi im se menjaju. O ovome svedoče primeri: o Pirikinju životnoj priči u realnosti nakon filma (*Pirika na filmu*), o radnicima koji ustanovljavaju nakon filma veoma istaknuto jačanje zajedništva (*Stara škola kapitalizma*), "Meni je važno da oni (protagonisti, Pirika, Vjeran- Merilinka, Dika i drugi) to prihvataju i da osećaju da su tom alatkom, tim medijem filmskim, dobili jedno dodatno sredstvo izražavanja koje njima, zapravo, stvara jedno samopouzdanje i jednu dalju sigurnost, da kažemo, u poimanju sebe." - *Žilnik* (Vojnović, Intervju sa Žilnikom, 2013 - 2016:290)

Sa samim psiho-sociodramskim postupkom *razmene (sharing)* u slučaju različitih Žilnikovih filmova jasnu analogiju možemo pronaći i u nekim snimljenim sekvencama od kojih je autor sačinio osnovnu liniju scenarija, kao što je na primer dijaloška scena između žena u *Cosmo girls* kada raspravljaju o ulogama muškaraca u njihovim životima. Primer za ovo pravilo su i sekvence filma *Stara škola kapitalizma* kada radnici jedni druge bodre u nastojanju da istraju sa započetom akcijom - pobunom.¹⁸⁸

Analizom metodološkog postupka rada na filmu autora Želimira Žilnika u ovom radu uvideli smo jasne metodološke konture vođenja celokupnog procesa stvaranja filma koje koreliraju sa metodom psiho-sociodramskog procesa. Ovi uvidi najizrazitiji su u autorovim filmovima koji za osnovnu imaju sociodramsku strukturu.

¹⁸⁸ Sa ovim korespondira pravilo koje ističe Zerka Moreno: "The protagonist should never be left with the impression that he is all alone with this type of problem in this group." (Protagonista ne bi trebalo nikada da bude usamljen u svom osećanju određenog problema...)- prevod autora. (prema: Guimaraes, 2009.)

6. Implikacije istraživačkih uvida u scenskoj praksi i metodologiji rada na obuci dramskih stvaralaca

Putem definicija i opisa ključnih konceptualnih elemenata iz kojih se sadrže oblasti psihodrame i sociodrame kao pravaca socijalne psihologije i psihoterapijskog rada sa ljudima s jedne, i filmske metodologije odnosno šire gledano - dramske delatnosti sa druge strane, kao i teorijskim istraživanjem i izvodom selektovanih stanovišta koja utvrđuju specifičnost pristupa procesu rada na filmu Želimira Žilnika, mogu se izvesti funkcionalne implikacije u polju obuke dramskih stvaralaca i rada na scenskom delu potvrđenih nizom primera iz stvaralačke prakse. U ovom radu je ukazano na primenljivo korelativno prožimanje tih dveju oblasti.

Kako na ovim tako i na primerima većine Žilnikovih filmova možemo uočiti analogiju psihodrame i dokudrame u kontekstu **scenarističkog pristupa, postupka režije oslobođenog interpretativnih momenata u cilju obezbeđivanja spontane akcije aktera, kao i fenomena igranja uloga**. Ovi primeri ukazuju na mogućnost uvođenja ekvivalentnog metoda u polju dramskog stvaralaštva. Glumac je kao ličnost uvek u procesu rada na liku u poziciji protagoniste psihodrame. Otvarajući lična važna polja (*ranjivosti*) može nizom postupaka (kao što je recimo empatija u određenom segmentu sa likom iz dramskog dela, pa i poistovećivanjem lične predstave o tom segmentu sa osećanjem lika i dr.) da stvori **autentičnu perspektivu** koja će u sebi sadržavati ukrštene karakteristike dramskog rekonstruisanja stvarnosti i ličnog iskustva - u korespondenciji sa njegovim **socijalnim i psihološkim ulogama**. Iako se slične metode mogu sresti u scenskoj praksi i scenskoj pedagogiji, ovakvim istraživačkim okvirima može se inicirati put ka sistematizaciji, odnosno kompleksnijim usavršavanjima scensko - dramskih metodologija.

Rezultati ovog teorijskog istraživanja ukazuju na potrebu i mogućnost usmeravanja daljih istraživanja na ovom polju u cilju proširenja paradigmatičkih okvira kako u pogledu pedagoškog pristupa radu na obuci dramskih stvaralaca tako i u novim vidicima i pristupu kreativnom procesu rada na delima scenske umetnosti.

7. Zaključak

Na osnovu sagledavanja predložene teorijske osnove kao i celokupnog istraživačkog postupka u ovom radu, možemo doći do uvida u novu paradigmatiku bazu kojom se postupak umetničkog procesa može u funkcionalnoj i, iznad svega, primenljivoj meri osloniti na naučno - praktične modele kakav je psiho - sociodramski koncept.

Uzimajući u obzir sve obrađene celine na kojima je strukturiran rad: teorijska razmatranja i pregled ključnih elemenata psiho - sociodramskog koncepta, ukazivanje na korelativne ključne tačke dramskog polja sa psihodramskim, uvidi u dominantne aspekte specifične filmske forme - (dokumentarnog podžanra) dokudrame, poređenje metodoloških karakteristika sa tim pravcem putem primera filmskih ostvarenja najistaknutijeg našeg stvaraoča u tom polju, Želimira Žilnika, kao i konačnim uvidom u najuočljivije korelirajuće aspekte tretiranih metodologija, možemo sveobuhvatno zaključiti sledeće: da nas istraživanje korelacijskih elemenata u metodologijama različitih disciplina kao što su u ovom radu tretirani koncepti psihodrame i sociodrame iz polja psihologije s jedne strane i dokudrame iz filmološke oblasti sa druge, dovodi do konstatacije o korisnosti i funkcionalnosti prepoznavanja ključnih korelativnih alata i njihove primene u obe sfere. Na taj način moguće je obogatiti i produbiti metodološke okvire kako u terapijskom radu sa ljudima tako i u stvaranju umetničkog dela u scenskoj odnosno filmskoj delatnosti.

Na primeru radova Želimira Žilnika, jednog od najznačajnijih filmskih autora sa našeg područja, analitičkim postupkom sprovedenim u ovom radu, uočena je jedna od ključnih karakteristika metodološkog određenja njegovog autentičnog i jedinstvenog stila, koja se ogleda u istančanom pristupu tretiranja važnih društvenih tema i postupku rada sa akterima kroz filmski medij, izraženim u dokudramskoj formi. Otvarajući širok dijapazon mogućnosti kroz dokudramsku osobinu refleksivnosti prikaza tema iz realnog života, čime doprinosi vešedimenzionalnom sagledavanju tog sadržaja, Žilnikova kreacija koja se ogleda u specifičnoj filmskoj poetici, odiše impresivnim kvalitetom i rezultatima prepoznatim u vodećoj filmskoj javnosti.

Analizom Žilnikove metodologije rada sa akterima kao i njegovog autentičnog stila tretiranja osetljivih društvenih tema i delikatnih ispovesti ljudi sa društvenih margina, iz psiho - sociodramskog diskursa, stiče se uvid u podudarnost poredbenih koncepata koja se ogleda u osnovnom načelu da svako ljudsko biće, putem pažljivo vođenog scenskog odigravanja - kakvo

je u psihodrami, odnosno filmskog izraza - kakav je Žilnikov, može da stekne neprikosnovenu šansu za ispoljavanjem svoje ličnosti i važnog psihološkog sadržaja koji suštinski obeležava njegov život. Specifičnost ovakve autorske orijentacije je da kroz kreiranje imaginarne filmske priče principom dramske rekonstrukcije stvarnosti akcentuje ono što u realnom svetu ima za podlogu faktografsku proverljivost. Kroz proces istraživanja u ovom radu možemo konstatovati da Žilnik svojim specifičnim autorskim diskursom film tretira kao svojevrsnu platformu kojom akteri (autentične ličnosti iz stvarnosti - naturščici) imaju priliku da izraze ono za šta u realnosti svakodnevice nisu u mogućnosti, i time oslobode određeni *teret svoje patnje* ili borbe za pravdu i sl. Gledaocu u takvoj konstelaciji ovaj diskurs omogućava poziciju u kojoj zajedno sa akterima može da proživi određene sadržaje koje u krajnjem sagledavanju ljudskog bića poprima dimenziju univerzalnosti. U svojim filmovima Žilnik kroz takve metodološke platforme istražuje sudbine kako pojedinačnih (srodnost sa psihodramom) tako i marginalizovanih društvenih kategorija u misiji iskazivanja socijalne i psihološke empatije odnosno solidarnosti kao ključnog motiva njegovog umetničkog angažmana. Ovi uvidi stoje, kao što smo videli u radu, u jasnoj korelaciji sa psihodramskim odnosno sociodramskim načelima, procesom i celokupnom suštinom tih metoda čime je ukazano na opravdanost hipoteza ove disertacije:

Da postojanje evidentnih korelativnih elemenata psiho i sociodrame u metodologiji rada na filmu Želimira Žilnika predstavlja važno uporište autorovog specifičnog metodološkog postupka kojim, na impresivan način u svojim delima, koristi reflektivni potencijal dokudramske forme u balansu između indeksičnosti dokumentarizma i fikcijske razrade igranog koda.

Da koncepti i metode psihodrame i sociodrame mogu biti primenljivi u funkciji metodološkog postupka u procesu stvaranja filmske priče, čime se postiže temeljnost, verodostojnost i sistematičnost istraživanja odabrane tematike na filmu.

Jasnim razgraničenjem terapijske od nekliničke primene psihodrame, analogija elemenata ova dva metoda, na koju je kroz kvalitativnu komparativnu analizu ukazano u radu, pruža mogućnost razvoja metodoloških korelacijskih smernica kako u psihodramskom radu sa ljudima s jedne, tako i u pogledu raznovrsnijeg pristupa stvaranju filma prevashodno dokudramskog pravca.

Budući da je u stručnim analizama dokudramski izraz u određenim aspektima još uvek osporavana kategorija, rezultati ovakvih istraživanja kojima se dokazuje da taj metodološki pristup ima utemeljenje i u naučnim konceptima, mogu doprineti učvršćivanju ove filmske forme kao efikasnog izražajnog sredstva sa širokim mogućnostima.

Kroz niz primera u radu kojim je ovaj kompleksan analitički proces ukazao na potvrdu hipotetičkog polazišta o jasnoj korelacijskoj sprezi poređenih metodologija, otvara se mogućnost daljim istraživanjima na tom polju. U tom kontekstu kao poseban aspekt rezultanti u ovom radu ističe se mogućnost veoma funkcionalne primene korelacijskih elemenata dveju tretiranih oblasti u metodologiji rediteljsko glumačkog rada kao i u metodologiji rada na obuci scenskih stvaralaca, specifičnije gledano, u polju obuke glumaca.

Autor je u radu bio inspirisan uverenjem do koga je došao kroz svoju stvaralačku i pedagošku scensku praksu¹⁸⁹ s jedne, i istraživačku aktivnost sa druge strane, da se adekvatna naučna saznanja i dokazi u polju metodologije rada sa ljudima, kakve po svojim ključnim karakteristikama psiho - sociodramski model sadrži, na najbolji način mogu primeniti u metodologijama umetničkih procesa. Na osnovu izvedenih ključnih zaključaka koji potvrđuju navedeno motivacijsko polazište kao i hipotezu na kojoj je baziran istraživački postupak ovog rada, autor smatra da takvi uvidi pouzdano mogu da daju poseban funkcionalan doprinos razvoju kompleksnih metodoloških zahteva kakvo je scensko stvaralaštvo.

¹⁸⁹ Između ostalog i sam je direktno sarađivao sa rediteljem Želimirom Žilnikom na filmu *Marble ass* (1995), kao profesionalni glumac u ulozi Bakija (IMDb, Miljan Vojnović).

8. Prilozi

8.1. Prilog 1. Intervju sa Žilnikom

U svrhu istraživanja u ovom radu autor (Miljan Vojnović u daljem tekstu *MV*) je u nekoliko etapa sproveo niz intervju sa rediteljem Želimirom Žilnikom (u daljem tekstu *ŽŽ*) u periodu 2013 - 2016 godine. U ovom prilogu su prikazani izvodi iz intervju koji su korišteni kao istraživačka paradigma.

MV: Morenova definicija psihodrame govori o tome da je to metoda (nauka) koja istražuje istinu dramskim sredstvima. Ona se bavi interpersonalnim relacijama i ličnim svetovima. Da li i u kojoj meri u ovim načelima prepoznajete svoju autorsku paradigmu?

ŽŽ: Moram da budem iskren, prvo, ja tu literaturu nisam čitao, drugo, ni jedan od tih projekata, dokumentarnih, igranih i na neki način poluigranih koje sam radio, nikad nisam počinjao sa nekim unapred zadatim metodama ili nekom drugom motivacijom, sem da oko teme koja me zanima, pronađem priču i pronađem učesnike, ili da napišem priču, gde bi se otprilike u komunikaciji sa gledaocima, ta tema mogla na izvestan način da izloži. Tako da ni jedan od ovih silnih filmova koje sam radio, ja nisam radio unapred imajući neki drugi cilj do samo da više saznam i upoznam temu koja mi je intrigantna. Otuda, sama metodologija rada i postupci, koji su doveli do finalnog rezultata, su često veoma, veoma hibridni i u tom smislu drukčiji od onog inicijalnog pokušaja, da recimo, u momentu kad to nešto što me zanima vidim, da otprilike sagledam i njegovu realizaciju u pokretnim slikama. Na primer, daleke osamdeset osme godine, na leto u julu, slučajno mi je neko ko je bio na pijaci rekao - Slušaj, ovaj, po Novom Sadu ide nekoliko stotina protestanata sa parolama i slikama i uzvikuju neku vrstu protestnih i provokativnih formulacija na temu rušenja pokrajinske vlade i ukidanja autonomije (Vojvodine). To kad sam čuo, odmah sam izašao da čujem o čemu se radi. Zašto? Zato što sam prethodnih godina, apsolutno svojim radom, bio jako utopljen u nešto što je bilo formiranje tog "post - titovskog" političkog sistema, gde su republike i pokrajine jako težile nekoj vrsti suverenosti i samostalnosti, tako da je, bez obzira što smo svi živeli u jednoj državi, bilo i na političkim, na ekonomskim i na partijskim platformama tih međusobnih konflikata, a mi u kulturi, smo na neki

način te stvari koristili tako što, kada bi...recimo ja, u Novom Sadu uradio neki dokumentarni film ili dramu, a ona ovde izazvala neku političku reakciju, ja bih otišao u beogradsku televiziju ili ljubljansku i tamo bi bila čak klima - A, ovi te tvoji u Vojvodini kritikuju, evo dođi kod nas da radiš, daćemo ti veći prostor. Ja bih onda uradio jedan TV film u Beogradu. To sve nisu bili mali poduhvati, raditi u ono vreme televizijski film, to je devedeset minuta programa, sa ekipom od trideset, četrdeset i pedeset ljudi, znači radi se po pet, šest meseci, i sećam se, to mi je uvek bilo, može se reći, zabavno i komično, da kad bi se taj recimo beogradski film pojavio na jugoslovenskom televizijskom programu, jer takav je sistem još uvek bio...tad su recimo TV filmovi i TV drame bili emitovani na celom JRT-u, onda bi se desilo da neki ti kulturni zvaničnici, vojvođanski, krenu da pokušaju sa mnom da kontaktiraju ili čak da me moljakaju: "Pa dobro, nemoj otići u Beograd, evo vidimo, za njih si uradio i bolji komad nego za nas, dođi ovamo da radiš itd...", i ja sam, dakle, koristeći tu klackalicu, tih iracionalnih političkih trvenja, u osamdesetim godinama, dakle, od 80-te do 89 - te uradio deset do dvanaest filmova, više nego ikad u životu. E sad, znajući te tenzije i znajući koliko, zapravo ta grupa inferiornih post-titovskih rukovodilaca republika i pokrajina, drži do svoje "prćije", bilo mi je intrigantno da vidim kako se desilo da je sad taj kordon novouspostavljenih granica probijen i da petsto - šesto ljudi ide kroz Novi Sad vičući protiv pokrajinskog rukovodstva. Izašao sam napolje da prosto vidim taj fenomen, i ispred vojvođanske skupštine, ta grupa je već sedela na travi, ja ih oblazim, vidim da se policija ustručava da reaguje bilo kako, mada, to što je ta grupa radila, to je bilo eklatantno kršenje važećih zakona u Jugoslaviji. U kom smislu? To je bilo širenje, zapravo nacionalne mržnje. Tu su bile slike i fotografije Tita i Miloševića, a u isto vreme Svetog Save i Cara Dušana i tako dalje, a i nekih rukovodilaca iz Hrvatske, Slovenije i Kosova. Na primer, sećam se oni su vikali - Azem i Smole, obojica dole! Kiša pada, Priština propada! - itd... što je u redovnom pravosudnom sistemu bivše Jugoslavije, mislim, bilo prosto kažnjivo delo. I, u toj grupi je bilo nekoliko poznatih lica... i ja vidim jednog dramaturga iz Prištine, Srbina, koji je dolazio na Sterijino Pozorje, pozovem ga - hajde, hoćeš da te odvedem na pivo? Sednem sa njim u obližnji mlečni restoran i dakle, čujem neočekivane činjenice. Prvo, čujem da su to sve zaposleni iz javnih ustanova ili administracije ili drugih ustanova uglavnom sa Kosova i da njih predvodi neki penzionisani pukovnik policije... i da su oni bili kod nekih beogradskih partijskih rukovodilaca...ne znam da li kod Miloševića ili kod Čkrebića, i da su oni kontaktirali, Beograđani, novosadsko rukovodstvo i da su rekli - Morate dozvoliti slobodu mišljenja i

izražavanja. - i da su tako dotle došli bez ometanja lokalne policije. Sad ja s ovim čovekom razgovaram...pa to meni liči, mislim, na pokušaj nekog lokalnog puča ili državnog udara. A ovaj čovek kaže sa otvorenim razumevanjem - Pa i razlog je našeg dolaska da primoramo pokrajinsko rukovodstvo na ostavke jer praktično Milošević i njegova grupa hoće da ukine autonomije, jer Vojvodina je model koga se Kosovo pridržava i tako valja. Tog momenta pomislim, pred očima mi se dešava jedna stvar koja potpuno menja jedan milje u kome živimo i bilo bi zgodno napraviti jednu zabelešku kamerom, tim pre što je taj čovek sa kojim sam razgovarao i ovi okolo su pomalo delovali kao jedna putujuća pozorišna grupa koja je i te parole već imala spremne, a po džepovima imala i pesmice, uzvike koje bi grupno uzvikivale na nečiji znak itd...I dakle, moja ideja nije bila ništa drugo nego da se dokumentarno zabeleži šta se dešava i da će jednostavno sama ta beleška po prirodi stvari pokazati koliko je događaj insceniran, a koliko je lišen neke stvarne protestne i opozicionarske delatnosti s obzirom da su ih organizovali ljudi iz hijerarhije vlasti. I dakle, u ono vreme nije bilo privatnih kamera i nije bilo digitalne tehnologije tako da ja se javim novosadskoj televiziji, direktoru... i rekoh - Eno nešto se dole zanimljivo dešava i došao sam da mi se da jedna ekipa da pravimo dokumentarne snimke i dobio sam odgovor da svemu tome pridajem preveliku važnost, da je to samo događaj koji će biti zaboravljen za samo nekoliko dana, a u ostalom televiziji Novi Sad je zabranjeno da to snima i da je na koordinaciji direktora televizija dogovoreno da to radi ekipa iz Beograda. Zamolio sam da mi nazovu direktora iz Beograda...jer ja sam mesec dana ranije za tu televizijsku kuću iz Beograda uradio jedan od tih filmova...*Beograde, dobro jutro*, i oni me vrlo dobro znaju...dobio sam odgovor - Žilnik, ostavi se ti tih stvari, to nema veze sa kulturno - umetničkim programom, to rade specijalne neke ekipe! I sad, videvši da nemam alata sa kojim bih to snimao, spustim nos, odem kući i setim se da me je mesec dana ranije zvao urednik kulturno - umetničkog programa televizije Ljubljana, filmski kritičar Toni Tršar ... i ja ga pozovem... - Evo Toni, sad se dešava nešto u Novom sadu, da li ti imaš šanse da mi pošalješ ekipu? Pozvao me je da dođem u Ljubljanu da bi mi dao ekipu, ali da smislim da to što sam video i to što mislim da je važno nekako bude spojeno sa nekakvim slovenačkim miljeom... Sednem na voz koji ide jedno sedam sati i razmišljam koga ja od ovih filmadžija i glumaca znam kako bih mogao da konstruišem priču. I tu mi dakle, padne na pamet neka situacija koju sam par puta video kad sam davao intervjuje slovenačkim medijima...zvali su me i u njihov "Radio Študent"...video sam da oni tamo imaju koškanje između direktora...i novinara koji su jednim procentom posthipici, a drugim procentom Maoisti itd...i po dolasku u

Ljubljani kažem uredniku Toniju Tršaru - Slušaj, smislio sam da ću napraviti priču koja počinje sa jednim konfliktom u "Radio Študentu" gde otpuštaju jednog od novinara, znam jednog koji mi se učinio vizuelno interesantan, napraviću probu, da vidim da li je talentovan za glumu, to jest sa Mariom Ogrincem...napravićemo jednu priču gde Ogrinc posle tog konflikta i otpuštanja sa televizije, ustvari prolazi kroz celu zemlju (SFRJ), kroz Bosnu, malo Slavonije i dolazi u Vojvodinu i onda tu prolazi kroz te zborove antibirokratske revolucije, onda njih na neki način komentariše, a ja mislim da ih treba komentarisati kritički sa prezirom, a i pokazuje prirodni sled svih tih stvari...tu ćemo uključiti još neke rukavce njegove priče. - I Toni Tršar odluči, i dakle, jedna velika ekipa, sa dva kombija i jednim automobilom krene...Kada se sad taj film gleda, on deluje kao da je pun nekih značenja i simbola, recimo, taj Ogrinc, novinar, on se vozi na jednome starom motorciklu, i taj stari motorcicl mi je poslužio i da metaforički na neki način vežem njegovo prisustvo u filmu i za naslov filma *Stara mašina*. Ali kako je uopšte do tog došlo? Ne tako što sam ja koristio bilo kakve, na primer, elemente nekog istraživanja...da kažem, taj Mario Ogrinc je slabašan i mali i on je sa tim motorciklom hteo na neki način da deluje moćnije i snažnije, ne! Nego kad sam sa njim razgovarao i pravio probne snimke video sam da on ima dakle, glumački talenat, a ja taj glumački talenat niti objašnjavam niti doživljavam, niti ga vidim drukčije nego kao jedan talenat veoma sličnom muzičkom talentu, dakle, to je jedna iracionalna stvar. Ja se uvek pitam, baš bih voleo i od tebe da čujem (obraća se autoru rada), kako vi možete taj talenat da stavite u neki sistem učenja? Ja bih rekao da on samo može da se malo profiliše, ili da se tehnika nauči, ali kao što svaki čovek kad ide na muzičku akademiju, on mora pre nego što se upiše da pokaže da je on muzički talenat i mora prijemni ispit da polaže i to veoma težak, gde on praktično mora da prođe i kroz sve muzičke žanrove..ja mislim da je isto tako i na prijemnom ispitu i za glumca...dakle, čovek mora da u sebi ima taj prirodan talenat, koji nije ništa drugo, do Božiji dar ili prirodan talenat, a to što se može da nauči, to su, razume se, usavršavanja, tehnički elementi, sa druge strane to su ta ogromna znanja kad je reč o literaturi, vrstama, žanrovima itd... I dakle, Marjan Ogrinc, na temu da učestvuje kao glavni junak kaže - Slušaj, ti vidiš da ja imam neku nervozu, od tog silnog sedenja u radiju i slušanja muzike itd, ja imam prosto neku vrstu čak i drhtavice u rukama i nosim tu neko srebrno prstenje jer sam to pročitao da može da koristi, tako da bi mi zgodno bilo da imam neku rekvizitu... Šta misliš da nosim neki pištolj? - To je apsolutno isključeno, ne dolazi u obzir. Onda me je pitao - Da smo neki izletnici sa šatorima? Rekoh - Ni to ne dolazi u obzir, meni treba neki čovek koji je na putu i koji se nigde ne zadržava i treba da

prođeš kroz nekih desetak gradova...i sad čitam u novinama i slušam na TV - u da se ovih dana ti mitinzi dešavaju jednog dana u Pazovi, drugog dana u Kikindi, trećeg dana u Vrbasu, četvrtog dana u Kanjiži i tako dalje -" I predlažem ti, ako znaš da voziš automobil, da nađemo neki manji automobil koji će ti biti rekvizita ili neki motor. Na to on skoči i kaže - Jao motor, pa to mi je san da vozim motor! - Pa evo vozićeš motor. - Ali, ja ne znam da vozim motor! - Ajd, da bude neki instruktor sa tobom, pa da krenemo... - I dakle, od onoga što sam ja video ispred Skupštine Vojvodine, za četiri pet dana se formirala jedna priča i formirala se jedna forma koja je bila totalno drukčija od one sedeće forme koju sam ja posmatrao. Pretvorila se u neki *Road movie*...i sad, ja nemam ništa protiv da je takav proces, zapravo, podložan tim raznoraznim uticajima elemenata iz života. Apsolutno, jer to je tako uvek u umetnosti. Svi znaju za onu veliku sliku koja se zove "Noćna straža". Čuli smo gomilu objašnjenja i priče...kao ona pokazuje stvaranje građanske klase u Holandiji, one koji su svoje gradove uspeli da oslobode pa sad zarađuju ogromne pare trgovinom, i sad stvaraju svoju sopstvenu stražu...i tu se vide ti najinteresantniji likovi...Ali ima zabeleška umetnika (Rembrant) kad su ga pitali. Umetnik kaže: to su portreti samo onih koji su platili...a bili su mi mnogo zanimljiviji neki koji nisu imali para. Kad su ga pitali šta je sa tom idejom Holandije, Amsterdama...on je rekao - Pa ja živim u Briselu, ne živim uopšte u Holandiji, ja sam tamo išao samo da slikam! - I to je sasvim u redu, da, ja mislim u umetničkom, ako uopšte dosegemo do nekog umetničkog izraza ili u našem pisanju ili u našem filmu, ili u našoj glumi, ja bih rekao da tu uvek više od pedeset posto ima iracionalnog. Razume se da su tu sad sva naša iskustva prisutna. Ja sad putujući do te televizije Ljubljana, razgovarajući sa njima, imajući ovo ovde u vidu šta sam doživeo, ja, razume se, sada na neki način kroz svoju svest u toku 24 sata provučem stotine i stotine svojih iskustava, od studentskih demonstracija u Beogradu šezdeset i osme pa na dalje...i na bazi tih iskustava ja znam snimatelju da kažem otprilike...mi smo to radili sve na brzinu...pa sam dobio vrlo mladog snimatelja sa kojim nisam nikad radio, pa mu kažem - Ne brini, ovo mi nije prvi put da snimamo demonstracije, reći ću ti i koje objektivne da koristiš, koje uglove da koristiš, kako komuniciramo s ljudima...Dakle, ja bih mogao od svojih trideset do četrdeset naslova uvek da ispričam ovakve procese koji dovode do finalnog rezultata i koji u sebi apsolutno imaju raznih uticaja, ali ti uticaji nisu nikad diktirani samo nekom šemom koju imam unapred. Ali ovo što je moje iskustvo to apsolutno ne mora da bude iskustvo ni svakog trećeg, a možda i nijednog filmadžije.

MV: Proces naspram efekta?

ŽŽ: Mi sad gledamo ove moćne televizijske serije iz Amerike kao što je *Rej Donovan* ili na primer *House of Cards*, to su serije sa najplaćenijim svetskim glumcima, koje su napravljene komplet u studiju. Recimo *House of Cards* se dešava pola u kongresu a pola u Beloj kući, tako da je to definitivno u nekom ogromnom studiju napravljena scenografija...i razume se sa takvim žanrovima i u takvoj strukturi, tu sigurno racionalno planiranje i neki finalni efekat je moguće postavljen ne samo na naučno - psihološkoj osnovi nego možda i na matematičkom, ekonomskom proračunu. Jer kad pomisliš ta serija *House of Cards* se približava investiciji od sto miliona dolara...toliko je potrebno da napraviš fabriku ili avion ili brod, ti prosto to sve moraš da staviš u kompjuter. Ali to nisu moja iskustva, delimično jer za takva iskustva nisam imao prilike u našoj maloj kinematografiji, a drugo, možda i većim procentom što mene ta vrsta stvari ne interesuje, ona mi postaje dosadna... to kad bih ja video šemu mog budućeg filma konkretno pre nego što bih ga počeo, ja bih rekao - Ljudi, za to nisam potreban ja, vi napravite taj film, ja sam prošao već kroz njega dok sam napravio šemu. Ono što mene magnetski privlači da volim da okupljam ekipu i da izlazim na teren, to je zapravo: neizvesnost, to je rizik i to je jedan zajednički poduhvat te dve u interakciji s jedne strane sa okolnostima, a onda finalno, najviše sa učesnicima. Ti onda, ustvari šta kreiraš, jedno artificijelno novo vreme i odnose koji bi morali da izgledaju kao parče stvarnosti da bi ljudi imali identifikaciju sa tim. Ako ne izgleda to kao stvarnost, onda se kaže da si napravio nešto falš. Da li ćemo mi nešto falš napraviti ili ne, to mi ne znamo. Bio si nekoliko puta kod nas kad si svratio u montažu (*Žilnik* se obraća autoru ovog rada), pa smo bili otprilike u poslednjoj trećini posla...ja nikad nisam siguran da li smo mi uspeli u tome da napravimo nešto...ja samo lično osećam kad sa montažerom formulišem sekvencu, da to je to što meni deluje autentično, to je to što meni na neki način temu rasvetljava, objašnjava i pokazuje mi u toj temi njen ljudski momenat, a ne ovaj momenat - racionalnog razmišljanja.

A šta je ljudski momenat? Znamo mi svi kad razmišljamo o ljudima... taj **opšti milje** i podaci. Kad smo krenuli da snimamo o ovim azilantima i migrantima priču, znamo da su ti ljudi u teškoj mucu, u tenzijama, u riziku, da su neki od tih ljudi sa velikom nevinošću u čitavu ovu stvar ušli da ne uđu u rat, da spasu svoju decu, ali znamo isto tako da je veliki procenat ljudi u tu priču ušao tako što je bio u nekoj od vojnih formacija koja je bila poražena, pa sad on beži da ne bude kažnjen i ubijen... i sad može se desiti ako se nešto od te teritorije povrati, da ovde dođe

neko iz suprotnog tabora i onda će među njima da izbiju sukobi...to se dešavalo i sa našim izbeglicama. I dan danas, dvadeset godina posle rata, s vremena na vreme vidimo u novinama: "Uhapšeni Srbi, Uhapšeni Hrvati u Kanadi zbog ratnih zločina", a oni su otišli tamo kao ratne izbeglice, rekli su - Mi smo iz Bosne, mi smo stradavali, a u nekom periodu svog bivanja u Bosni su učestvovali u nekim stranama rata i možda počinili ratne zločine...

Dakle, ja u čitavu priču ulazim opet zainteresovan, zapravo, ne toliko za njih nego zainteresovan za nas. Za mene je bilo samo pitanje: dobro, mi smo sve to proživeli, samo desetak - petnaest godina ranije i u našim familijama gotovo da nema neki rođak ili prijatelj koji i sam nije išao u izbeglištvo, pa me je zanimalo da li od razumevanja i od neke empatije na tu temu išta ostalo? A zašto me je to zanimalo? Zanimalo me je zato što poslednje dve decenije jedna od tih najintrigantnijih tema koja me kljuca u mozak, to je kako zapravo istorija i proteklo vreme nam ne ostavlja nikakvo fiksirano znanje da bi se na neki način moglo u životu da stalno napreduje sa nekim racionalnim rešenjima? Ne, dešava se nešto obrnuto, da mi zaboravljamo ono što je prošlo i da neki zaboravljaju i ono što su bili i pre deset godina i da prosto se uvrede kad ih ti podsetiš na to - Za šta si se zalagao i šta je bilo?! Znači, to je jedna tema koja me sada, u starosti i velikoj blizini smrti, kopka u tom smislu što sam se uvek pitao jel moguće da čovek na kraju kaže - Slušaj, to sve što sam radio, to sve što sam prošao i sve što sam naučio, to je uzalud. To ne mogu ni svojoj deci ni svojim unucima da prenesem jer niko o tome ne mari, a izgleda da se to tako u istoriji i dešava. Izgleda da je istorija jedan pakleni krug iz koga se gotovo ništa ili strašno malo uči, a ono što je pisana istorija to je izgleda u velikom procentu neka vrsta "whisheble thinking", znači nekog biranja iz tog istorijskog nasleđa nečega što deluje kao da će služiti nekoj sadašnjoj - toj političkoj paradigmi.

I mi odlazimo na snimanje isključivo zainteresovani zato da vidimo kako naš svet od crnogorske granice do Subotice reaguje na taj neki novi elemenat koji tuda prolazi, mislio sam koji će mi biti tu kao ogledalo. I tek prolaskom vremena počeli smo da snimamo, pa ne ide jednog meseca, ne ide drugog meseca, ljudi su uplašeni, zabrinuti, i naši a naročito stranci, beže od kamere, pre svega beže od bilo kakvog registrovanja da su u Srbiji da ne bi mogli biti vraćeni u Srbiju i to se tako odvija. Zatim, ono što me uopšte nije interesovalo, naša administrativna procedura po tim domovima, ja sam mislio da je to jedna stvar koja liči na neku vrstu, da kažemo, tih poluzatvorskkih ustanova...tu će biti discipline, tu će biti možda šikanacije, ponašanja iz straha itd... Ali, od tih naših ljudi koji rade u tim azilskim centrima sam počeo da slušam neke

sasvim neočekivane emocije i raspoloženja. Pre svega ti ljudi, svako od njih, ukupno bude, što pomoćnog osoblja, što administracije, što policije, kuvara, jedno tridesetak, četrdeset, oni su beskrajno srećni. Kažu da su bili u ferijalnom savezu i petnaest godina ovde nije bilo plate, nije se radilo, to je bilo zapušteno, nema ko više da dolazi, nema tih omladinskih grupa - Al evo sada su nas pozvali, Crveni krst...UNHCR...mi smo upalili šporete ponovo, oprali smo naše radne mantile... - I okolo su prodavačice srećne, kažu - Evo ove bedne naše radnje sad su pune stranaca, kupuju koka kolu, kupuju telefonske kartice, sir, naročito ovčiji i tako. I lekari su srećni, kažu - Nama je naređeno da moramo da primamo te izbeglice i danju i noću, da dežuramo, nismo imali po pet - šest dana u tim malim mestima pacijenata - kažu - interesantno, novi svet...mi tu i dobijamo, pošto je sve to na neki način na skromnom finansiranju, što od opštine, što od UNHCR-a.. jer je Srbija morala ili je htela da prihvati te neke evropske standarde, što znači da izlazi u susret onima koji zatraže azil pred policijom, znači smesti ih i da im hranu, i čak ih medicinski malo potpomogne...e sad razume se, to se i ne kaže, ali državna politika je očekivala da niko od njih neće i da ostane u Srbiji trajno nego samo da prođe...pa to je i faktička situacija, jer 99 posto ljudi kad ih pitaš zašto neće da ostane kažu - Pa vidimo na internetu da je prosek plata ovde triput manji nego u Austriji, četiri puta manje nego u Nemačkoj, šest puta manje nego u Holandiji, deset puta manje nego u Švedskoj, mi idemo prema tim zemljama...

Dakle, sabirajući, prebirajući i prerađujući te informacije sa terena mi sad počnemo da formulišemo neku drugu priču od one sa kojom smo počeli. Postalo je interesantno da vidimo sad ko su ti ljudi? Jer oni nikad u tom svom školovanju, životu, znanju, ukusima, miljeu, u entitetima u kulturi, nisu imali prilike da komuniciraju. A ja kad ih pitam - Pa dobro, jel vas iko o tome išta pita? Kažu - Praktično ne. - A na te teme o kojima bih ja voleo da čujem, s kim vi razgovarate? - Samo međusobno, jer ja sam iz Malija, ovaj iz Senegala, sedimo i pričamo o fudbalskim timovima, posle toga pričamo o muzici, o modi, žene pričaju o frizurama... - I čuvši to od njih, ja dolazim do zaključka da moram da biram praktično dijaloške partnere među njima i da probam da snimim priču.

MV: Da li nam možete navesti neki primer iz istraživanja i pripremnog rada sa grupama potencijalnih aktera pred kamerom, kada je bilo različitih pogleda na tematsku odrednicu, na primer: ko se boji sukoba sa vlašću (ili pretpostavljenima), ko ne, ili ko je za akciju a ko nije i sl.?

ŽŽ: Krenemo mi u priču sa imigrantima, ali 90 posto ljudi neće da budu registrovani i snimani, a deset posto ljudi, naročito kada čuje da smo mi sa severa Srbije i da ćemo ih voziti besplatno i da ćemo ih još ponuditi sa jelom i pićem, sa spavanjem...oni krenu. Međutim, šta je bio najnezgodniji momenat na snimanju? Dakle, mi smo iz južne Srbije, posle razgovora, dogovora i odabira učesnika bar jedno desetak puta kretali sa dvojicom, trojicom ili četvoricom ljudi i u prvih sat - dva naša komunikacija bi se potpuno pretvorila u prijateljstvo, mi bismo se predstavili, pokazali bismo im na tabletima i kompjuterima nešto od tih filmova što smo ranije radili...objasnili bi im da to što bismo snimali potencijalno može da izađe u javnost i da se sa tim slože..ali oni su imali svoju motivaciju koja je veća od bilo čega što mi njima nudimo: da odu dalje preko granice u Budimpeštu ili Beč...ljudi su nas napuštali. Da bi se taj film napravio mi smo tu prosto imali taj problem, i kažem mojoj ekipi - Slušajte ljudi, sve ovo što smo videli, to nema konzistentnu priču koja će otići dalje od onoga što se vidi u reportažama na televiziji. Ali eto, tu nas je izvadilo nešto što je u dokumentarnom filmu prosto zakon, a to je strpljenje, dakle traganje, tako da smo mi to snimanje imali tokom cele godine...bili smo i na drugim poslovima u međuvremenu... izlazili smo trideset do četrdeset puta, ali u periodu od marta do decembra, ali imali smo i taj problem kada svaki naredni put izađemo, da se tamo populacija kompletno promeni, dođu drugi ljudi...

Tako da, da li ja u tome što radim imam neka pravila kojih se striktno držim, imam. Jedno pravilo, a to je, ako me pitaš **za koga zapravo ja te filmove snimam?** Oni nemaju čak ni televizijski standard a nemaju ni bioskopski standard. Ja te filmove snimam pre svega za ekipu učesnika i za ekipu koja mi pomaže.

MV: Filmski medij kao mogućnost da protagonista izrazi ono za šta nema mogućnost da izrazi u životu?

ŽŽ: U komunikaciji biramo ljude koji prihvataju da saraduju jer osećaju da je to snimanje, odnosno taj zapis, jedna platforma gde mogu da se izraze i da kažu nešto što na drugi način ne mogu da kažu, a možda i da očekuju neku komunikaciju sa prijateljima i rođacima, pogotovo kad im kažeš da ove naše stvari dođu neki put na televiziju. Tako da snimamo sa ljudima koji žele da budu snimljeni, to je prva stvar, a druga stvar koju ja sa ovim velikim iskustvom imam, kao i moji snimatelji, snimamo sa ljudima za koje mi procenimo da imaju to što zovemo glumački

talenat, a šta je to? To je ta performativna sposobnost da zapravo iskomuniciraju svoja osećanja, svoja znanja, svoju situaciju, tako da ustvari te njihove emocije, ili nekad njihove ukuse, mogu da prenesu, prvo nama, pa gledaocima. Ja znam, koliko mi slušajući - snimajući osobu osetimo to što se može nazvati autentičnost, ti kažeš neka istina ili što jednostavno možeš da kažeš u muzici: prosto da neko ima sluha, apsolutan sluh, da ne falšira, ja znam da će, nekako samo po sebi, se desiti da ti filmovi nađu put i do televizije i do festivala, i do čak časopisa, knjiga itd. To znam iz iskustva.

Uvek kad napravimo neku grubu montažu, a sad sa elektronikom samo kad pravimo snimke, mi ne krijemo te snimke, sa učesnicima, mi prvo što radimo kad večeramo, gledamo sve što smo tokom dana snimali. To je drukčije od onoga što su bila nekad pravila kao - ne pokazujte glumcima, naročito ne pokazujte ovima naturšćicima snimljeni materijal - ja kažem: prvo, mnogo je važnije da se oni sa tim slože nego da im ja to krijem...a da kasnije se tu stvaraju neki repovi kad neko od tih ljudi to vidi na televiziji, da počne da protestuje, da kaže - Ti si nam obećao da ovo nećeš snimiti a snimio si itd. Meni je važno da oni (protagonist, Pirika, Vjeran- Merilinka, Dika i drugi) to prihvataju i da osećaju da su tom alatkom, tim medijem filmskim, dobili jedno dodatno sredstvo izražavanja koje njima, zapravo, stvara jedno samopouzdanje i jednu dalju sigurnost, da kažemo, u poimanju sebe.

Stalno nam se to dešava, u ovom filmu (*Destinacija Srbistan*) smo kao prevodioca angažovali jednog mladića koji se zove Brajan. Znao sam da on odlično govori Francuski, Engleski itd. Vidim da on ima nešto od te ekspresije i kažem mu - Brajane, ja bih voleo da ti ideš sa nama, a možda i da uzmeš neku ulogu, recimo kad nam treba neki komunikator s obzirom da govoriš Francuski i Engleski jezik, a imamo tu i jednog starijeg čoveka Gia, pa da mu ti budeš sin kao u filmu. Oni jedini nisu dokumentarni likovi. Rekoh, i jedan i drugi nam pomažete. I sad, Brajan je bio totalno nesiguran. Te on meni kaže - Slušaj Želimire, ti znaš, mene svi smatraju tako malo cirkusantskim tipom koji ima poteškoća u izražavanju, ne znam dovoljno dobro Srpski itd. Ja mu kažem - Pa da, tvoja uloga će biti da si ti sin jednog Francuza, nije to problem. A on kaže - Pa, ja se bojim, da nisam dovoljno ekspresivan. Ja kažem - Ne, odakle ti to, koliko sam ja video, ti si vrlo ekspresivan, ti si tako ekspresivan da na malom prostoru ti ustvari možeš da kažeš i svoje raspoloženje i emociju i svoj stav itd. On kaže - Kako misliš na malom prostoru? Kažem mu - Ti bi bio prenaporan recimo, da imaš neku ulogu od dvadeset minuta jer si tako pun te energije. Sad on mene gleda i kaže - Jel ti mene kritikuješ? - Ne kritikujem, čekaj. - I mi

snimimo dakle, neke kratke sekvence sa njim, on je totalno očajan, kažem mu - Brajjane, ne budi očajan, dođi u montažu da vidiš. On dolazi u montažu i vidi, razume se, da tokom tih replika uvek ima neki početak i kraj. Sad to njega počinje da nervira, ja kažem - Sedi, videćeš, uzećemo samo ono gde je zaista ta ekspresivnost tvoja potpuno razgovetna. I vidimo posle, on se na tom daljem snimanju tako smirio, tako postao sigurniji.

MV: Ako uzmemo za primer film *Stara škola kapitalizma* u kome su akteri pred kamerom preživljavali aktuelna dešavanja u stvarnim okolnostima štrajka, pobune, borbe za golu egzistenciju i sve implikacije, zaplet, koliki je i kakav bio udeo grupe ili pojedinaca na tok priče, utvrđivanja i pronalaženja prirode konflikata koji su pokrenuli događaje, da prepoznaju motivaciju i da traže moguća rešenja? Drugim rečima, koliko su i kako oni uticali na razvoj scenarija te "sociodrame"?

ŽŽ: Mi smo *Staru školu kapitalizma* snimili takođe u nekom procesu koji je počeo radom par dokumentarnih filmova o zrenjaninskim fabrikama koje su bile zauzete od strane otpuštenih radnika, bile su privatizovane...i onda u nekim fabrikama, kao što je "Šinvoz" ge je bilo 890 radnika ili "BEK" ge je bilo 550 radnika, desilo se da su se oni okupili i provalili u preduzeće, sa namerom kako kažu - Da vidimo o čemu se radi, naše su firme bile uspešne, otkupili su ih neki anonimni špekulanti, oni gledaju da ih zatvore, da naprave neke aranžmane sa političarima, da mašine pretope u staro gvožđe, a da zemlju prodaju kao građevinsko zemljište. Mi ćemo sada da upadnemo u fabriku, da pronađemo dokumente, te njihove špekulacije. - I tako smo i napravili tri dokumentarca u Šinvozu u Beku i u Jugoremediji u Zrenjaninu, koji su bili i prikazivani čak malo i na televiziji. Oni su tih meseci napravili i jednu političku partiju u Zrenjaninu koja se zove "Ravnopravnost", pa su dobili i nekoliko mesta u lokalnom parlamentu, tako da je onda ta njihova javna debata postala legitimna. U svakom slučaju, ja sam sa njima nastavio da se družim, kao što se i inače družim sa mnogo tih svojih junaka. Pitao sam ih - u tom malom izbornom uspehu koji ste imali jel su vam pomogli i filmovi? Kažu - Pa da, mi to nismo imali da pokažemo, ali da mi nismo gledali ne bismo bili dovoljno hrabri da nastupamo na pozornicama i na zborovima kad smo agitovali za izbore...videli smo prosto u filmu ko najbolje govori, ko ima najmanje tremu... - I kažu mi - Nemoj da se rastajemo, ova priča koju smo radili nije kompletna - kažu - nema druge strane, tu si samo pokazao naše proteste, ali nema ovih špekulanata. Kažem -

Pa ne možeš ti njih sada naći... Kažu - Hajde, naćićemo nekoga ko će da ih igra, te razne špekulante, a koji su ti neki prijatelji, mali privrednici, al već propali i oni...I kažem - Pa to sada što vi hoćete, to je sada već igrani film! Ne mogu ja sada da snimam vašu akciju, ta se akcija mora napisati i izmisliti, a od vas moram da odaberem ko je pre svega spreman, a drugo, sposoban za igrani film. Napravićemo probno snimanje...

MV: Da li možete da nam opišete na koji način je detektovan određeni vođa u grupi sa kojom ste radili? (najzagrejaniji)

ŽŽ: Na početku probnih snimanja za Staru školu kapitalizma, okupim radnike i kažem - Ja ću vam dati neke male zadatke, a mi ćemo onda gledati na televizijskom ekranu, pa će svi reći - Evo ovaj je pogodio, a ovaj nije pogodio taj zadatak koji smo mu dali, sad mi njemu verujemo da je u toj situaciji. - I mi dva dana snimamo te probne snimke i polako odabiramo, kažem jednom - Ti ćeš sad da vodiš proces, a drugom kažem - Ti ćeš biti nezadovoljan, da niste dovoljno radikalni, trećem kažem - Ti ćeš sa svojim humorom da situaciju olakšavaš. - I sedimo u jednom starom pozorišnom klubu u Turiji, izređa se njih jedno stotinak, ali ovi koji sede u poslednjem redu neće da priđu do kamere, kažu - Neka, mi ćemo samo tu biti ako treba neki da prolaze kao statisti i nećkaju se...Ja vidim jednog jako vizuelno interesantnog i pozovem ga, kao i ovog što sedi pored njega, kažem im - Daću vam jedan zadatak pa ćemo gledati...On kaže - nemoj ti meni, ja malo sporije govorim, imao sam neku nesreću, pao sam tu na glavu, povredio kičmu, i od onda baš nisam sasvim punog kapaciteta, naročito nekako u govoru sam postao sporiji. Ja rekoh - Pa jel ti razumeš o čemu se radi? On kaže - Vidiš, oni brbljaju, ja ne umem tako da brbljam i ne pričam viceve. Kažem - Pa nije sad o vicevima reč, već da ti dam neku situaciju da vidim dal ćeš ti u njoj sebe da vidiš. I mi napravimo probno snimanje i vidim ja da je odličan i pustimo na ekran, svi mu se smeju. Kažu - Vidi kako je spor, kako oteže! Rekoh - Jeste gledali vi Kopolu, jeste gledali Kuma? - Gledali smo. - Pa jel vidite da glumi ko Marlon Brando? Doneću vam ja sutra ujutru Marlon Branda, on je kao Marlon Brando! - Mi sutra donesemo, ovi svi se ukipe. Ali i on se ukipi! Kaže - Au, bogati, izgleda da sam ja, otkad sam pao na glavu, da sam pogodio taj filmski ritam govora! Ja kažem - Ti ćeš igrati glavnu ulogu. A njemu je bilo jako neprijatno, kaže, ja se bojim. - Ne treba ništa da se bojiš - kažem - Jel gledaš ti emisije Ja imam talenat, izađe neka debela pa počne da peva, pa je bolja od svih ovih tankih i lepih. Ti si taj spor

koji je bolji od ovih. I ja njemu dam glavnu ulogu. On se...on se promenio u tom smislu da je postao samouvereniji, a drugo, u tom selu gde je on bio predmet potsmeha, njega ljudi drukčije sada gledaju. I znači on je, ustvari, na filmu sebe prepoznao.

MV: Zerka Moreno kaže da je zadatak psihodrame da pomaže ljudima da probaju različite načine rešavanja problema (oslobađanja) bez straha od kazne za učinjene greške. Da li po Vama filmski medij može biti jedna vrsta takvog uporišta?

ŽŽ: Ako gledamo medij psihodrame i ovoga što mi radimo na filmu, može se reći da tu postoji jedna velika razlika, a to je da mi nikada ne polazimo recimo od nekih namera koje su terapijske. Mi polazimo od namera da se artikulišu problem, tema koja nas zanima i neki odnosi koji nas zanimaju. Znači, mi gledamo da artikulišemo nešto što će u pojedinim slučajevima kad je reč o učesnicima biti i u korelaciji sa njihovim iskustvima. I sad, moguće je da u nekim pričama koje smo snimili su iskustva pojedinaca toliko prisutna da ih to na neki način oslobodi. Ovo što ti kažeš da psihodrama radi.

MV: Budući da poput Morena srećete svoje protagoniste na ulici, u njihovim domovima, u njihovim prirodnim uslovima, Vi ih kroz film podstičete da ispolje svoje konfliktne uloge i na određeni način im pomažete da sastave svoje delove (kako to opisuje Moreno). Da li nam možete ukazati na određeni, Vama među najimpresivnijim, primer rada sa protagonistom u nekom od Vaših filmova, i ukratko nam opisati proces, za vreme istraživanja a potom i u samom rezultatu na traci? Priča o Piriki?

ŽŽ: Kad je reč o Piriki, tu ima jedna mistifikacija ili misterija u njenoj životnoj priči, ali je ta misterija njoj jako bitna, a to je da predstavlja poznanicima ili osobama koje upozna, da je ona majka jedne ćerke. I sad kada smo se mi sreli posle četrdeset godina, ona mi je o svom životu ispričala veoma dramatične stvari, ali stvari u kojima se ona pokazala i hrabrom i odlučnom i spremnom na sve rizike, ali je uvek imala i jednu tugu, kaže - Jedino ćerka neće sa mnom da komunicira, a do nje mi je najviše stalo i volela bih sad u starosti i da vidim dvoje unuka i da pokažem komšijama te unuke... Ćerka joj je - kaže - u Italiji. Ja nazovem tu osobu u Italiji, ona je socijalni radnik, ima recimo trideset osam godina, ali je rekla da neće da dolazi u Novi Sad...-

Naročito neću ako hoćete da me snimate... - I ja sad to kažem Piriki, ona se opet rastuži. Rekoh - Eto, sad to što smo planirali da napravimo sećanja, možda i neke konstrukcije o ovom proteklom vremenu, to očigledno neće moći. I kroz jedno petnaest dana ona meni dođe i kaže - Znaš šta, hajde možda da nađemo nekog, jelda, koji bi možda mogao da se predstavi kao moja ćerka, a ja ću onda o odnosima sa njom, koji nisu laki, ispričati to što bih volela prosto da kažem, da se oslobodim. I tek za mesec, dva, ja pronadem Teodoru Tabački i to u sred Berlina, u nekoj diskusiji mi se učini da liči na Piriku, i pitam je hoće li da igra u mom jednom filmu, ćerku jedne Pirike. Imao sam sa sobom DVD filma Pioniri maleni...gde je Pirika igrala kao dete, a i probne snimke sam imao. Ja njoj pokažem. Ona kaže - zanimljiva žena...I sad mi pokušamo da ih spojimo i vidimo da to na filmu dobro funkcioniše, izvanredno funkcioniše...I sad vidim, oko Pirike se tu sad jedna atmosfera stvara, sa tim komšijama - Jeste, nisi nas slagala da si kao dete glumila, vidimo i filmsku ekipu, ali nekolicina tamo žena kaže - Ne, nema ona svoju ćerku, to je dete koje je jedan od njenih muževa doveo...A opet, tu činjenicu zna samo par žena a većina ovih komšija kaže - Jao bila ti je ćerka, divna je... Žilnik (pričajući dalje o velikom preobražaju koji je doživela Pirika nakon snimanja filma i njegove projekcije, pogotovo u Berlinu..) kaže - Tamo se ponašala superiorno..prava diva...kao Žan Moro...U svakom slučaju, njen se život ponovo rodio, gotovo da je vaskrsela...film ju je revitalizovao...Sada ona sedi sa svojim prijateljima i raspravljaju o njenoj ćerki (sa filma).

MV: I o realnosti koja je izjednačena sa realnošću na filmu kao da razrešava tu svoju psihodramu. I ona sada nekako razrešava, radi dalje tu svoju psihodramu. Vi ste joj, zapravo, filmom pomogli da otvori tu psihodramu?

ŽŽ: Film joj je u tome pomogao, ali pomogla joj je u krajnjoj liniji i njena inicijativa. Ja sam imao obzira. Ja ne bih imao hrabrosti da joj kažem - pa dobro, vidiš da te ova tvoja ćerka ne podnosi, hajde da ti nađemo neku drugu osobu da ti bude ćerka...To je toliko intimna stvar.

MV: Prema Kelermanu psihodramskom metodom klijenti se podstiču da nastave i upotpune svoje postupke (akcije) kroz dramatizaciju, igranje uloga i dramsku self-prezentaciju. Različite scene se odigravaju opisujući, na primer, uspomene na određene događaje u prošlosti, nedovršene situacije, unutrašnje drame, fantazije, snove, pripremanje za prihvatanje budućih

rizičnih situacija, ili neiskazana stanja svesti. Da li nam možete ukazati na određene primere iz svoje stvaralačke prakse koji referiraju na pomenute procese?

ŽŽ: Kao što sam rekao povodom *Stare škole kapitalizma*, mi smo uradili tri dokumentarna filma. U tim dokumentarnim filmovima, ja, snimatelj i tu okolo ako bi još bio neko sa nama, nismo inicirali ništa, prosto, mi smo pratili šta se tu dešava. Oni su: provaljivali, borili se, išli po preduzeću, otvorili kancelarije i ormane, pronalazili podatke o tim špekulacijama, diskutovali, dovodili nekog prijatelja - knjigovođu da im računa, zaključivali šta su dalje akcije, odlazili ulicama Zrenjanina da demonstriraju, da okupiraju sud, vrlo dramatično, našli su neki veliki lanac, pa su se lancem zavezali za sud, posle toga su rešili da idu u Beograd u Vladu, a da se smeste da spavaju u Dom sindikata, pa je tu čak jedan od demonstiranih umro, onda su organizovali sahranu. Mismo to sve registrovali. A kada smo došli do ovog zaključka kada su oni rekli - Hajde da idemo korak dalje da pokažemo celovitu priču, praktično sam ja morao da uzmem inicijativu u svoje ruke, to je sad bila igrana struktura koja je snimana kompletno, u situacijama koje su zapravo recimo i *Marble ass* kad smo radili, koje su predviđene nekim redosledom scena ili scenarijom, ali unutar toga, razume se da su učesnici imali neku slobodu inicijative. E sad, čak i scene koje deluju kao čisto dokumentarne, kao što je scena na jednom velikom protestnom sindikalnom zboru na Trgu Nikole Pašića, ona se zaista odvijala bez naše organizacije. Mi smo nju sačekali, jer smo pročitali mesec dana ranije da su zakazali taj događaj, ali smo u Zrenjaninu i u Turiji pripremili naše učešće tamo. Pa sam ja dao zadatke - Ti ćeš da zapodeneš diskusiju jedne vrste, ovaj drugi će da zapodene diskusiju druge vrste. - Pa smo onda na teren doveli i neke epizodne glumce kao što je Ratibor Tribunac koji je u filmu bio sa grupom anarhosindikalista itd. Za svaku sam scenu pisao jedan kostur i događanja i dijaloga, iz njih se vidi koja je razlika onoga što je predviđen tok scene i onoga što se vidi u filmu.

Kad se radi jedan film koji ima neku svoju priču i dramaturgiju onda tu mora da se poštuje određena disciplina, pošto je moj utisak da je u takvim strukturama oslanjanje na čistu improvizaciju gubljenje vremena. Kao što sa druge strane, kad praviš dokumentarni film, od njega nema ništa ako ti sad ljudima daješ neke dijaloge i govore koje si ti smislio...

Oni (učesnici, naturščici, konkretno u filmu *Stara škola kapitalizma*) imaju, razume se, hiljadu svojih motiva i pitanja, al ja nemam kraj (za film). I sad, pošto je tu bila velika ekipa...ja kažem - Slušajte deco, ja sad idem da spavam ali moram da smislim kraj. I ne znam ja kako...ne

mogu ja sad da ti kažem kako...ja lepo ležim, sedim i pišem, mislim na kraj...kraj...i ne znam kako sam ja to video, al ja vidim: plug koji ore, ja vidim ovoga da je gurnut pod plug...i sutra dođem, kažem - Smislio sam kraj, nađi čoveka koji će da napravi lutku...ne znam ja sad zašto.

Kada me polaznici filmskih radionica koje vodim, pitaju - a šta da radimo? Kažem - samo radite ono što vi hoćete. Oni kažu - A šta Vi predlažete? To što sam rekao - Idi i zaključi, a ko ne može da zaključni to nije problem, pridruži te se drugoj ekipi pa gledaj ili pomaži, drži mikrofoni... A onda dođe jedan iz jedne grupe i kaže - Ja sam video japanske turiste, šta Vi mislite, jako su mi interesantni, pa su se okupili oko jednog automata za kravlje mleko? Ja kažem da mislim da je to sjajna tema, velika tema...potencijalno velika tema...Idi vidi, malo je to za jedan film, idi vidi možda ćeš još nešto naći. On dolazi popodne i kaže - Oni ne znaju u kom su gradu. Međusobno razgovaraju pa se svađaju: jedan kaže, mi smo u Salzburgu, a drugi kaže u Ljubljani...Kažem - Dobra je stvar, a kako se svađaju? On kaže - Kad već treba da krenu onda jedan drži mape Graca, jer su tu bili... Znači, ja nemam taj metod "treba ići ovim pravilom", ja ne znam...Ako me pitaš kako su oni (protagonisti) doživeli celu stvar, ja mogu da kažem kako ja vidim da su oni doživeli...dok oni to doživljavaju na svoj način, meni je u tom momentu najvranije da ja pokušam da sledim neki taj jezik simbola, slika, pokreta itd. za ono što ja vidim.

MV: Ali preko Vas, toga kako Vi vidite, ja kao gledalac ću da doživim.

ŽŽ: Gledalac će da doživi ne samo ono što je reditelj smislio kao neki svoj sud o stvarima, nego će da doživi ono što se u tim slikama iracionalno desilo kao skup elemenata koji popunjavaju ekran i što je pobudilo, na kraju krajeva u meni, neki moj sadržaj.

MV: Ako je u psiho-sociodrami uvod u odigravanje scena označen kao postupak warming-up (zagrevanja) koji podrazumeva niz aktivnosti kojima se akteri uvode u poziciju da imaju potrebu da ispolje određeni sadržaj - problem koji zaokuplja njihovu unutrašnju energiju, sigurno da je tome analogno Vaše angažovanje u detektovanju određenih aktuelnih tema, izbor učesnika - aktera, kao i istraživanje koje vršite putem intervjua i drugih aktivnosti. Na koji način vršite zagrevanje Vaših protagonista da biste stigli sa njima u aktivan kadar - sekvencu? Kada je u pitanju grupa kako to izgleda na primeru nekog Vašeg filma? Kao i kada je u pitanju individua, takođe, ako možete da iznesete određeni primer zagrevanja?

ŽŽ: Uvek je važno na samom početku razjasniti potencijalnom protagonistu da će biti gledan od ovih koji će biti motivisani temom koju on izlaže ili situacijom koju izlaže, a nikome se neće nametati jer je i televizijsko i filmsko gledanje jednostavno gledanje po sopstvenom izboru. Recimo sada kad razgovaramo sa ovim Afrikancima, oni pitaju - Šta ti hoćeš? Ja kažem - Ja bih pre svega hteo prvo da upoznam vas koji ste tu sad u Srbiji, jer imam utisak da ste vi predstavljeni samo jednim fragmentom svog života, tim mučenjem, rizikom, opasnošću itd., a da vas niko ne pita kakvi ste vi zaista ljudi, u smislu sistema vrednosti, porodica, obrazovanja, emocija, odnosa sa recimo, specifičnim kulturnim tradicijama zemlje iz koje vi odlazite u šoku sa ovim zemljama kroz koje vi sad prolazite itd. A njihova reakcija je, u polovini slučajeva ovakva - Ja bih tu svoju ličnu priču i ličnu sudbinu da ne izlažem nikome i da ostavim skrivenu i da se prosto šematski predstavim kao taj neki migrant, izbeglica... Druga polovina pita hoće li to neko gledati, to što mi sada snimamo? Kažem im da u najvećem broju slučajeva, svi ti naši filmovi se ili gledaju na televizijama, ili na nekom od festivala, u kulturnim centrima itd. Onda, kao u toj psihodrami gde ljudi hoće da dođu do komunikacije koja je direktna, ti sad osetiš da oni imaju utisak da im je ponuđena jedna platforma gde će nešto uspeti da prezentuju od onoga što je u njihovim životnim lavirintima skriveno, a što oni osećaju kao nešto duboko univerzalno, što oni nose iz tih ratnih situacija ili eksploatisanih masa ljudi, dalekih predela itd. i onda oni osete jednu motivisanost koju ustvari mi kao ekipa, a bez njihovog učešća nikako ne bismo mogli da kreiramo. Jer mi njima nemamo ništa spolja da ponudimo, recimo kao što profesionalan film može da ponudi jednom glumcu, recimo veliku produkciju, honorar, da bude u novinama...Dakle, moraš tada da ponudiš neki prostor u kome će on da se izrazi. Za mene koji sam u tim ekipama neki koordinator, kako ovo radim već decenijama, sve više glavna motivacija i reakcija ustvari koji prostor slobode i prostor izražavanja je tim ljudima dat. Definitivno najveća motivacija mi je to kada vidim da su se oni pre svega nama, ekipi koja smo oko njih, predstavili tako da nas fasciniraju. Ako me pitaš za koga ja uopšte to radim, ja bih rekao prvo, za učesnike koji su pred kamerama, drugo, za tu našu ekipu koja se dogovorila da ćemo u projekat da uđemo. Ta naša ekipa je za mene, izrazila najveću vrstu zainteresovanosti da potroši jedan broj meseci ili stotine časova oko ulaženja, približavanja i razumevanja te generalne teme, odabrane grupe ljudi ili naselja...

Tehnike (psihodrame), metodologija (rada na filmu)

MV: Da li, kao reditelj primenjujete princip dubliranja protagoniste, da odigrate određeni scensku radnju kako biste pokrenuli protagonistu na akciju? Ili u nekim slučajevima za to angažujete profesionalnog glumca ili nekog drugog aktera? Primer grupnih scena kada je neko od aktera uticao da se pokrene cela grupa?

ŽŽ: Sa kamerom, ja sam ispred, recimo, ti i ja sad glumimo (pokazuje telom), sad Miša (kameraman) slika odavde (Žilnik zauzima jedan ugao, pokazuje na aktera naspram kamere koji govori sa drugim akterom koji je pored kamere, Žilnik stoji na njegovom mestu), i kažem - E sad ti reci meni šta ćete uraditi sad ako vam ovo propadne? (aludira na neki prizor iz svojih filmova). A ovaj recimo kaže - Ako ovo propadne...idemo da iskopamo rupu...Sad, ako ja vidim da je on bio dobar, pozovem ovog drugog aktera i kažem stani tu na moje mesto, kažem Miši - sad snimaj ovog, i kažem drugom akteru - Sad ti njemu odgovori - Ne može se ta rupa kopati jer je kamenito...

MV: Da li nam možete ukazati na primer iz Vaše prakse kada je određeni sadržaj i razvoj događaja kao i usložnjavanje sadržaja, neminovno dovelo do određene projekcije (lične priče protagoniste ili cele grupe) u budućnosti, što je manifestovano kasnije kroz dramaturšku intervenciju, odnosno završetak priče (finale filma)?

ŽŽ: Kenedi nije mogao da prati tu sopstvenu želju koju je rekao, da bih ja odmah mogao da počnem da je realizujem. Kaže - Dobro, ja nemam ništa protiv da se oženim za nekog čoveka sa pasošem EU pa da mogu da idem, čuo sam da toga ima... - Hajde - reko - nemam ništa protiv. I pošto sam išao tako po tim festivalima, našao sam i doveo jednog takvog čoveka, međutim on se nije sa njim sporazumeo, ali smo snimili jedan veliki deo stvari i reko - Kenedi, ovaj čovek neće da se ženi, neće da ide pred konzula nemačkog i ambasadora, propala stvar. On kaže - Nemam ništa protiv, pronađi nekog glumca i da izgleda kao da sam ja njega "smuvao"... I onda ja razmišljam kako bi dosadnji deo od dve trećine filma sa ovim mogao da se zaokruži i onda napišem sve te stvari, morao sam da napišem tekstove do poslednje reči jer sam doveo tri glumca iz Nemačke. I oni su mogli da dođu samo na tri dana jer smo bili sa jako malim budžetom, i in

sam morao da smišljam kako sada da se to završi s jedne strane. A sa druge strane reditelj - autor misli malo i u nekim globalnim dimenzijama, dakle, koja je tu glavna tema? Glavna tema je Kenedi i njegov identitet! Jel on sad Ciganin, jel on Evropljanin, jel on Musliman, jel je on sad Nemač, šta je? Zato su ti filmovi tako magnetični i zato dan danas taj film ide svugde po svetu, uvršten je među dvadeset najvećih filmova o Romima ikad. I tu ima devetnaest koji koštaju svaki po milion dolara do pedeset miliona dolara. A Kenedi trilogija je proglašena kao treći po vrednosti film u toj selekciji. To je napravio Engleski filmski institut. To je Istanbul. A kada sam ga pitao - A kako se ti najbolje osećaš? Sad vidiš u Nemačkoj ne možeš, ovde ne možeš, onda mi je on rekao - Pa eto, čuo sam, taj Istanbul - kaže - u njemu ima mnogo gastarbajtera, imaju dosta i Roma, pa ja bih tamo mogao i kao taj koji je i prošao kroz zapadnu Evropu, a njih je tamo već trideset miliona prošlo.

MV: Znači, podudarila se Vaša sa Kenedijevom idejom?

ŽŽ: Da, a on nikad nije ni bio tamo. Hajde da se okrenemo tom pitanju ispitivanja te njegove dileme, identitetske dileme.

sociodrama

MV: Sociodrama kao grupni akcioni metod okuplja učesnike koji su se saglasili da spontano odigraju određene društvene situacije i da otkriju alternativne načine za rešavanje problema. Ako ovakvu definiciju uzmemo kao korelativnu paradigmu Vašeg autorskog pristupa određenim filmovima u kojima je osnovni protagonist grupa, možete li nam ukazati na neki primer takve vrste uvođenja grupe u akciju i na to kakav je bio rezultat na filmu u odnosu na njihovu poziciju i problem u kome se nalaze? priča o Emigrantima? Izbor aktera?

ŽŽ: Proces odabiranja glumaca za film je jedan od vrlo važnih procesa u pripremi filma, jedan od najvažnijih, to smatram kao izbor scenarija, jer glumci su ti zapravo ljudi koji nose i tvoju ideju i tvoju vizuelnost. Oni praktično govore priču - scenario umesto tebe. Kod rada sa neprofesionalnim glumcima i u jednom metodu kad se koriste i upotrebljavaju u scenariju i iskustva ljudi iz njihovih sopstvenih života, onda je taj proces, ja bih rekao, duplo složeniji. Prvo,

ti nemaš već gotove glumačke likove koje onda možeš da raspoređuješ u postojeći scenario, nit znaš njihove metodološke ni kreativne sposobnosti, već moraš da pronalaziš ljude koji će na dva načina da se uklape u tvoju ideju. Prvi način je da nešto od teme koju bi hteo da ispričaš oni imaju u svojim sopstvenim životima, a druga vrlo važna stvar je da proveriš da li imaju sposobnost reinterpretacije. Jer ustvari, bez obzira što je čovek nešto proživeo, kad se on pojavi posle pet meseci, godinu dana ili pet godina da to napravi u jednoj glumi koja je zapravo rekonstrukcija onih njegovih emocija ili sećanja ili susreta, on mora da ima taj kreativni glumački potencijal koji ne znači ništa drugo nego jedna kreacija tog novog momenta, da kažemo, života koji je već prošao, neka vrsta vaskrsnuća tog ponovnog momenta u strukturi mog filma. Dakle, to su sve prilično složene stvari o kojima, razume se, nema nikakvog razloga pričati pred publikom, kao što ni slikari ne objašnjavaju pred publikom kako mešaju boje ili kako zatežu platno, ili ustvari kojim metodama dolaze do figura, da li gledaju žive likove ili fotografije ili to gledaju u svojoj mašti i tako dalje. Dakle, ovo je jedna stvar iz naše tehnike. U ovom filmu Tvrđava Evropa, takođe je bio jedan veoma složen proces konstruisanja podele. Počeli smo od toga, da producent koji me je pozvao kaže - ja imam ugovor sa slovenačkom televizijom da napravimo jedan dokumentarni film o ovim izbeglicama koji prolaze kroz Sloveniju 1999. godine, sa istoka - i kaže - mi ne znamo šta ćemo sa njima jer mi nemamo neki zakonski sporazum, sistem za azil i tako dalje, pa ih onda kad ih uhvatimo zatvaramo u azilne centre - to su neki kao poluzatvori - i kaže - ja sam dobio dozvolu od šefa policije da odemo u te azilske centre i počnemo da snimamo. Mi odemo u te azilske centre i počnemo da snimamo sa ljudima koji žele da govore, a to je mali procenat ljudi, veliki procenat ljudi se skriva. I ja kažem producentu Toniju Tršaru, koji je inače jedan pametan filmski kritičar, kažem da kako stoji - ovo nije uopšte dobar metod rada jer su ti ljudi praktično pod paskom policije i u jednom osećanju totalne kontrole i tako dalje, tako da imamo problem da verovano najdramatičniji deo tih njihovih preživljenih priča neće hteti da pričaju, a s druge strane i neće da govore neke svoje sopstvene motivacije koje su ih navele da beže iz Rumunije, Rusije, Bugarske, Čečenije ili Avganistana a tako smo imali i ljude iz Ex Jugoslavije. Ja kažem - odustajem, jer neću da radim dokumentarni film u zatvoru. Predlažem da pređemo s druge strane granice, u Italiju, jer sam čuo da u Italiji jedan broj njih dobija privremene papire relativno lako, jer Italijanima treba svakog proleća da rade poljoprivredu oko 250 hiljada ljudi, da se bogati ta italijanska poljoprivreda...I mi odemo preko u Trst u policiju, javimo se zapravo šefu policije sa pitanjem da li možemo da dobijemo podatke o ljudima kojima

su dali poslednjih nedelja boravak i pasoše, pa da ih pitamo da li bi koda nas hteli da učestvuju u ovom filmu gde će pričati o motivima da se upute na taj ilegalan dolazak u Evropu - Italiju, na privremeni rad. I taj šef policije, jedan stariji čovek, primi nas kao najrođenije, smeje se i kaže - pa slušajte, ja imam oko 250 - 300 policajaca na granici, od njih bar oko šezdeset se u poslednjih dve godine oženilo sa Ruskinjama i sa Ukrajinkama, jer su nalazili te divne žene, koje su ne samo lepotice nego i obrazovane, i da su manipulisane u tom sex trafikingu, i razume se, hvatale su te njihove šlepere koji ih dovlače. Devojke su dovodili na registraciju da ih vrate nazad kući, ali su ipak videli da te žene, devojke, žele da ostanu, pa se u njih pozaljubljuvale, i kaže mi imamo snaha šezdeset ovde. I sad ćemo pitati te policajce, da li bi uopšte te žene, neke od njih, sa vama da porazgovaraju. Mi se popodne nađemo u nekoj njihovoj kafani - klubu, to sve vri od jednog dobrog raspoloženja, to su te Ruskinje i Ukrajinke, gde je poznato da je uopšte status umetnika sa filma eto tako pomalo i mistifikovan...neke od njih koje su pametne i lepe kažu - pa da, mi bismo da glumimo. I moj prvi proble je bio kako da izbegnem da nemam čitavu jednu reviju tih lepotica i manekenki, pa sam rekao, znate šta, mene interesuju neke vaše priče koje su najdramatičnije i tako dalje. I onda jedna, da kažemo pomalo i neugledna, debeljuškasta ustane i kaže - moj problem je što sam ja ostavila muža i ćerku, a muž je ljut na mene i odbija da dovede ćerku al je obećao će je dovesti, ja sam dobila papire i imam mogućnosti i njega da prihvatim - i kaže - ako hoćete da moju priču saslušate, pa da mi pomognete u tom dovođenju tog mog muža i ako on pristane da se snima u filmu...I meni se ta njena priča učini vrlo interesantna, dakle, to je familija, to je žena, to je ćerka i rekoh ajde mi možemo da se uključimo, gde je on, gde stanuje? Kaže - on stanuje tamo negde blizu Volgograda, Staljingrada...Ona sa njim razgovara telefonom, međutim on ni govora, neće da se privoli, kaže - sad ti si ne samo otišla da radiš nego se sad još provociraš sa našim mukama i tako dalje...Ja kažem, eto vidimo da ne možemo to, na to ona skoči i kaže - imam jednog prijatelja, on je traktorista, dobio je kao što sam i ja dobila papire ovde da uđem i da radim na carini za registrovanje ruskih kamiona koji nose robu, tako je i on dobio da radi na jednoj farmi kod starog seljaka, da vozi traktor i da se bavi tim mašinama. Ja ću ga sad pitati,. I pojavi se taj Emil, sutradan i ja ih probam i vidim da su oboje vrlo talentovani. I uzmem tu priču, te žene, kao osnovu i zapravo napravimo kao jedan polufikcijski film, koji nije igran od glumaca (profesionalnih) jer bi to zahtevalo, razume se i drugačiji budžet, drugačije vreme, rokove i tako dalje, nego je urađano, kao što kažem, poludokumentarno. Nije taj neki metod sad bogzna kako nov, jer u današnjim filmovima, pogotovo u onim filmovima koje viđamo po festivalima, ti imaš

tih metodološki sličnih pristupa, sad već trideset do pedeset posto u filmovima. Samo ja sam u poslednjih pet meseci na raznim festivalima, bio predsednih žirija, evo na primer u Korbusu, dali smo prvu nagradu jednom mađarskom filmu, koji ima za priču sudbinu jedne žene, koja je u mladosti bila drag edikt, pa se od toga malo oporavila, pa je otvorila neku malu radnjicu, pa je našla nekog muža, pa je rodila dete, međutim ispostavilo se da je taj njen muž takođe pokušavao ponovo da je uvuče u neku senku droge i tako dalje. I sad tu je sudbina tog deteta, mi vidimo film dramatično snažan, u smislu da govori o tom vremenu tradicijskih godina u mađarskoj, ali čujemo, razume se, da nije glumljen od profesionalnih glumaca, od jedno deset uloga u toj podeli ima jedno sedam koji su naturščici i koji delimično u filmu glume ili rekonstruišu ono što su preživeli pre godinu ili dve. Ili recimo film u Batumi u Gruziji, kojem smo takođe dali jednu nagradu, zove se Zemlja Kartela (Cartel Land), o jednoj situaciji na meskičko - američkoj granici gde su ti karteli dilerama zavladao čitavim prostorima i običan narod se diže i diže bunu i tako dalje, i to predvodi jedan lekar, izgleda ko kauboj. I sad, kamera prati možda jedno devet meseci do godinu dana te njihove sukobe i pokušaje da suzbiju uticaje tih kartela i tako dalje, i oni uspevaju. E sa tog što bih ja rekao da je specifičan način na koji ja radim, viđam takve filmove, svaki reditelj u krajnjoj liniji, koji radi sa glumcima i najvećim, tu ima uvek različitih pristupa...Imaš ti tih režijskih metoda gde se filmovi, kad je reč o tekstu, snimaju da krajnjih granica, obraćajući pažnju na svaku zapetu, imaš tih filmova, i velikih filmova gde se recimo pruži uvek neka prilika glumcima da jedan deo tog teksta reinterpreтираju u svakom pogledu na svoj način.

MV: Otvoreni pristupi?

ŽŽ: Da, da. Dakle, kad je reč o filmu Tvrđava Evropa, to je bio jedan složen proces, međutim se pokazao kao jedan film velikog efekta, prošlo je dvadeset pet godina od kako se on prvi put prikazao, a evo svake godine ide bar na tri četiri televizije po Evropi i na jedno desetak festivala i tako dalje, to je prosto jedan od tih tridesetak najznačajnijih filmova na temu imigracije u svetu.

MV: Jedno retoričko pitanje za kraj. Kao glumac, a samim tim i istraživač u toj kompleksnoj oblasti, zastupam stav da koliko profesionalni glumac može da ukaže na određene veštine osobi koja nije iz te profesije a ima određeni zadatak glumačkog tipa na određene veštine

samog postupka, toliko i sam može od te osobe da nauči nešto drugo, za čim stalno traga - autentičnost - istinitost - uverljivost u trenutku sada i ovde. Oslanjam se na jednu Vašu opasku kada ste, govoreći o ljudima koji lažu i onim drugima - vašim akterima, tj običnim ljudima kojima verujete, rekli da taj sjaj u njihovim očima počiva na njihovoj iskrenosti. Kako da i profesionalni glumac dođe do tog sjaja?

ŽŽ: Mislim da profesionalni glumci, ti koji zaista poseduju i taj, prosto unutrašnji talenat koji ustvari i nije neka racionalna stvar, to je nešto i kao muzički talenat i slikarski koji dođe prosto sa osobom, njenom rasudom, rasudom prirode i Boga, i ti glumci koji su školovani, faktički ako imaju taj snažno izražen talenat, oni apsolutno uspeavaju da dođu do jednog vrlo autentičnog rekreiranja ili vaskrsnuća te emocije ili situacije ili odnosa koji je zadat scenariom. Zato i ti veliki svetski glumci i mogu da igraju više uloga u toku jedne godine. Ti njima veruješ toliko kao da su te preneli u neke realne likove. E sad, ono što ja znam glumaca, mogu da kažem, jedna od tehnika koju oni stalno koriste, rekao bih i nesvesno, to je opservacija, opservacija oko sebe. Opservacija, ne samo mehanike i ljudi nego i emocija, opservacija tog neprimetnog komuniciranja pogledima, pokretima, načinom prilaska kad se pozdravljaš ili kad prilaziš nekakvoj tezgi da bi nešto kupio i tako dalje. Tako da ja imam utisak, često nisam imao mogućnosti, da sa ekipom dobrih glumaca, bih verovatno uspevao da gotovo iste efekte, a nekada i impresivnije i snažnije u filmovima da postignem. Jedino, razume se, da do nekih veština, koje već ovi odabrani ljudi poseduju (misli na naturščike) kao što je poznavanje nekoliko različitih jezika, ili u nekim filmovima ti sad imaš čoveka koji nešto treba da otpeva i tako dalje, ili imaš filmova gde prosto treba da bude ljudi raznih izgleda i raznih rasa, znači, ne možeš ti sad reći hajde Mira Karanović će da igra neku Somalijku, razumeš? Ili, ne možeš reći da Miki Manojlović igra nekoga iz Centralne Afrike gde su Pigmeji, i tako dalje. Tako da je u tom smislu uputnije da se podela izvrši ovako, i racionalnije je i jednostavnije, ali kad je reč o samom tom kreativnom činu ispred kamere, razume se da nikad za neke stvari koje su noseće u filmu ja ne bih odabrao čoveka za koga bih samo rekao - e, on je uzet zato što je on taj koji baš bio sedam meseci hapšen pa će dobro i autentično da igra, i tu nema iluzije. Mi kad pravimo film, bez obzira da li je dokumentarni ili igrani, mi smo u jednom poslu kreiranja tog novog vremena i prostora gde će u roku od devedeset minuta pokušati da se stvori atmosfera koja će nam preneti činjenice, ali i dileme, pitanja te teme koju iznosimo.

8.2. Prilog 2. Filmski opus Želimira Žilnika

Sa ciljem sticanja uvida u kompletan filmski opus kao i evidentnu respektabilnu stvaralačku dinamiku autora Želimira Žilnika, čija dela sačinjavaju predmet naučnog istraživanja ovog rada, u prvom delu poglavlja ćemo sagledati filmove ovog autora u hronološkom redosledu, da bismo se u nastavku pažnju usmerili ka određenim kategorizacijama odnosno selektivnom izboru filmova koji su relevantni za konceptualni okvir teze istraživačkog postupka.

Autorski rad Želimira Žilnika obeležili su sledeći filmovi:

1. *Žurnal o omladini na selu, zimi*

godina: 1967.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Mihajlo Jovanović - Ciga

montaža: Dragan Mitrović, Slobodan Mladenović

zvuk: Dragan Stanojević

produkcija: Neoplanta, SFRJ

tehnički podaci: 15 min, 35mm, crno-beli

2. *Pioniri maleni mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava*

godina: 1968.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Miodrag Jakšić Fando

montaža: Dragan Mitrović

zvuk: Dragan Stanojević

produkcija: Neoplanta, SFRJ

tehnički podaci: 18 min, 35 mm, crno-beli

3. *Nezaposleni ljudi*

godina: 1968.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Petar Latinović

montaža: Milica Poličević

produkcija: Neoplanta, SFRJ
tehnički podaci: 13 min, 35 mm, crno-beli

4. *Rani radovi*

godina: 1969.
režija: Želimir Žilnik
scenarij: Želimir Žilnik, Branko Vučićević
glume: Milja Vujanović, Bogdan Tirnanić, Marko Nikolić, Čedomir Radović...
kamera i montaža: Karpo Aćimović - Godina
produkcija: Neoplanta, Avala film, SFRJ
tehnički podaci: 87 min, 35 mm, crno-beli

5. *Lipanjaska gibanja*

godina: 1969.
scenarij i režija: Želimir Žilnik
snimatelj: Dušan Ninkov
montaža: Miodrag Petrović Šarlo
zvuk: Bogdan Tirnanić, Branko Vučićević
produkcija: Neoplanta, SFRJ
tehnički podaci: 10 min, 35 mm, crno-beli, SFRJ

6. *Crni film*

godina: 1971.
scenarij i režija: Želimir Žilnik
snimatelj: Karpo Aćimović - Godina
montaža: Kaća Stefanović
zvuk: Dušan Ninkov
produkcija: Neoplanta, SFRJ
tehnički podaci: 14 min, 16 mm (transfer na 35 mm), crno-beli

7. *Žene dolaze*
godina: 1972.
scenario i režija: Želimir Žilnik
snimatelj: Dušan Ninkov
produkcija: Neoplanta, SFRJ
tehnički podaci: 16 mm, crno-beli
8. *Sloboda ili strip*
godina: 1972.
režija: Želimir Žilnik
scenario: Želimir Žilnik, Branko Vučićević
glume: Alenka Zdešar, Milja Vujanović, Dragana Đurić, Ilija Bašić...
snimatelj: Karpo Aćimović - Godina
montaža: Eva Vekas
tehnički podaci: 35 mm, kolor - nedovršen
9. *Ustanak u Jasku*
godina: 1973.
scenario i režija: Želimir Žilnik
snimatelj: Milivoje Milivojević
montaža: Katarina Kaća Stojanović
produkcija: Panfilm, SFRJ
tehnički podaci: 18 min, 35 mm, crno-beli + kolor
10. *Antrag (molba)*
godina: 1974.
scenario i režija: Želimir Žilnik
snimatelj: Andrej Popović
produkcija: Alligator films, SR Nemačka
tehnički podaci: 10 min, 16 mm (transfer na 35 mm), kolor

11. *Offentliche Hinrichtung (Javno pogubljenje)*
godina: 1974.
scenario i režija: Želimir Žilnik
snimatelj: Andrej Popović, Vlada Majić
produkcija: Vlada Majić, SR Nemačka
tehnički podaci: 9 min, 35 mm, crno-beli
12. *Ich weiss nicht was soll es bedeuten (Ne znam šta bi to trebalo da znači)*
godina: 1975.
scenario i režija: Želimir Žilnik
snimatelj: Andrej Popović, Thomas Mauch
produkcija: Vlada Majić KG, SR Nemačka
tehnički podaci: 10 min, 35 mm, kolor
13. *Abschied (Rastanak)*, (SR Nemačka)
godina: 1975.
scenario i režija: Želimir Žilnik
snimatelj: Andrej Popović
tehnički podaci: 9 min, 16 mm, kolor
14. *Inventur Metzstrasse 11 (Inventar)*
godina: 1975.
scenario i režija: Želimir Žilnik
produkcija: Alligator film, SR Nemačka
tehnički podaci: 9 min, 16 mm, kolor
15. *Unter Denkmalschutz (Pod zaštitom države)*, (SR Nemačka)
godina: 1975.
scenario i režija: Želimir Žilnik
tehnički podaci: 11 min, 16 mm, crno-beli,

16. *Hausordnung (Kućni red)*, (SR Nemačka)

godina: 1975.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Andrej Popović

tehnički podaci: 12 min, 35 mm, crno-beli,

17. *Paradies. Eine imperialistische Tragikomodie (Raj. Jedna imperialistička tragikomedija)*,

godina: 1976.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Andrej Popović

muzika: Peđa Vranešević i Sparifankel

produkcija: Alligator film, SR Nemačka

tehnički podaci: 90 min, 16 mm, kolor

18. *Placmajstori*

godina: 1977.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Ljubomir Bečejski

montaža: Slobodan Jandrić

produkcija: TV Novi Sad, SFRJ

tehnički podaci: 30 min, 16 mm, kolor

19. *Komedija i tragedija Bore Joksimovića*

godina: 1977.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Ljubomir Bečejski

produkcija: TV Novi Sad, SFRJ

tehnički podaci: 30 min, 16 mm, kolor

20. *Naše zvezde sa ekrana duševna su naša hrana*

godina: 1978.

scenario i režija: Želimir Žilnik
snimatelj: Ljubomir Bečejski
produkcija: TV Novi Sad, SFRJ
tehnički podaci: 10 min, 35 mm, kolor

21. *Sedam mađarskih balada*

godina: 1978.
režija: Želimir Žilnik
scenario: Erne Kiralj
snimatelj: Arpad Nemet
montaža: Margita Nemet
produkcija: TV Novi Sad, SFRJ
tehnički podaci: 30 min, 16 mm, kolor

22. *Dobrovoljci*

godina: 1979.
scenario i režija: Želimir Žilnik
snimatelj: Ljubomir Bečejski
montaža: Katarina Kišlovska
produkcija: TV Novi Sad, SFRJ
tehnički podaci: 30 min, 16 mm, kolor

23. *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa*

godina: 1980.
scenario i režija: Želimir Žilnik
snimatelj: Arpad Nemet
montaža: Slobodan Jandrić
zvuk: Karli Stano
glume: Buda Brakus, Spasoje Ilić...
produkcija: TV Novi Sad, SFRJ
tehnički podaci: 78 min, 16 mm, kolor

24. *Vera i Eržia*

godina: 1981.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Arpad Nemet

montaža: Margita Nemet

glume: Vera Miladinović, Jakab Eržebet

produkcija: TV Novi Sad, SFRJ

tehnički podaci: 75 min, 16 mm, kolor

25. *Dragoljub i Bogdan: struja*

godina: 1982.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Ljubomir Bačejski

montaža: Milica Paličević

glume: Bogdan Bostanović, Dragoljub Nikolić

produkcija: TV Novi Sad, SFRJ

tehnički podaci: 85 min, 16 mm, kolor

26. *Prvo tromesečje Pavla Hromiša*

godina: 1983.

režija: Želimir Žilnik

scenario: Želimir Žilnik i Miroslav Mandić

snimatelj: Ljubomir Bačejski

montaža: Slobodan Jandrić

glume: Vladimir Sinko, Petar Bosančić, Dragan Sokoljanski...

produkcija: TV Novi Sad, SFRJ

tehnički podaci: 85 min, 16 mm, kolor

27. *Druga generacija*

godina: 1984.

režija: Želimir Žilnik

scenario: Želimir Žilnik i Miroslav Mandić
snimatelj: Ljubomir Bačejski
montaža: Slobodan Jandrić
glume: Vladimir Sinko, Petar Bosančić, Dragan Sokoljanski...
produkcija: Art film, TV Novi Sad, SFRJ
tehnički podaci: 90 min, 16 mm (transfer na 35 mm), kolor

28. *Stanimir silazi u grad*

godina: 1984.
scenario i režija: Želimir Žilnik
snimatelj: Ljubomir Bačejski
montaža: Ivanka Pravica, Vladimir Milenković
glume: Stanimir i Grozdana Vračarić, Spasoje Ilić
produkcija: TV Novi Sad, SFRJ
tehnički podaci: 90 min, 16 mm, kolor

29. *Beograde, dobro jutro*

godina: 1985.
režija: Želimir Žilnik
scenario: Želimir Žilnik i Miroslav Mandić
snimatelj: Ljubomir Bačejski
glume: Snežana Nikšić, Bogoljub Kahrman, Nedeljko Vopelka...
tehnički podaci: 70 min, 16 mm, video, kolor

30. *Lijepa žena prolaze kroz grad*, SFRJ,

godina: 1986.
režija: Želimir Žilnik
scenario: Želimir Žilnik i Miroslav Mandić
snimatelj: Ljubomir Bačejski
montaža: Branko Nesković
muzika: Dušan Kojić Koja

glume: Ljuba Tadić, Milena Dravić, Rahela Ferari...

produkcija: Art film, SFRJ

tehnički podaci: 100 min, 35 mm, kolor

31. *Posrnule ovčice*

godina: 1986.

scenarij i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Dragan Jovetić

glume: Damjana Černe, Dušanka Dakić, Stevan Pavlov, Sever Sazdanić...

produkcija: TV Novi Sad, SFRJ

tehnički podaci: 70 min, Beta video

32. *Vruće plate*, trodelna tv serija

godina: 1987.

režija: Želimir Žilnik

scenarij: Želimir Žilnik i Ljubomir Bečejski

snimatelj: Ljubomir Bečejski

montaža: Dragan Jovetić, Ivanka Pravica

zvuk: Ištvan Koletar, Aleksandar Mitrović

glume: Dušan Polovina, Milenko Pavić Dika, Lidija Stevanović...

produkcija: TV Novi Sad, SFRJ

tehnički podaci: 220 min, Beta video

33. *Bruklin - Gusinje*

godina: 1988.

scenarij i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Dragoljub Mančić

montaža: Vladimir Milenković

glume: Ivana Žigon, Lidija Stevanović...

produkcija: TV Beograd, SFRJ

tehnički podaci: 85 min, 16 mm, kolor

34. *Tako se kalio čelik*

godina: 1988.

režija: Želimir Žilnik

scenarij: Želimir Žilnik i Branko Andrić

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Slobodan Jandrić

glume: Lazar Ristovski, Tatjana Pujin, Ljiljana Blagojević, Relja Bašić...

produkcija: Terra film, SFRJ

tehnički podaci: 101 min, 35 mm, kolor

35. *Stara mašina*

godina: 1989.

scenarij i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Andrej Lupinc

montaža: Sonja Peklenk

zvuk: Marko Tajić

glume: Boris Nin, Rahela Mačić, Andrej Rozman...

produkcija: TV Ljubljana, SFRJ

tehnički podaci: 81 min, 16 mm, kolor

36. *Crno i belo*

godina: 1990.

režija: Želimir Žilnik

scenarij: Želimir Žilnik, Laslo Vogel

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Dara Arsenov

zvuk: Vladimir Stanojević

glume: Reuben Ojejel, Saša Delić, Vladimir Janković, Dušica Žegarac...

produkcija: TV Novi Sad, SFRJ

tehnički podaci: 90 min, Beta video, kolor

37. *Silos Dunav, Vukovar* (SR Jugoslavija)

godina: 1993.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Siniša Reljin

montaža: Margita Nemet

tehnički podaci: 1 min, 35 mm, kolor

38. *Tito po drugi put među Srbima*

godina: 1994.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Dara Arsenov

zvuk: Zoran Prodanović

glume: Dragoljub Ljubičić, Milan Pavlović...

produkcija: B92, SR Jugoslavija

tehnički podaci: 43 min, Beta video

39. *Marble Ass*

godina: 1995.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Vladimir Milenković

zvuk: Vladimir Stanojević

muzika: Love Hunters, Zbogom Brus Li, Dejan Kijevčanin

glume: Vjeran Miladinović, Nenad Milenković, Nenad Racković, Lidija Stevanović,

Miljan Vojnović...

produkcija: B92, SR Jugoslavija

tehnički podaci: Beta video (transfer na 35 mm), kolor

40. *Do jaja*

godina: 1996.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Nikola Majdak, Nenad Mladenović, Aca Kostić

montaža: Slavica Lalić

produkcija: B92, SR Jugoslavija

tehnički podaci: 12 min, Beta video, kolor

41. *Za Ellu*

godina: 1997.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Dušan Ninkov

montaža: Aleksandar Komnenović

produkcija: Terra film, SR Jugoslavija

tehnički podaci: 10 min, Beta video, kolor

42. *Kud plovi ovaj brod*

godina: 1998.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Reza Kralj

muzika: The Tiger Lillies

glume: Đuzepe Pastorčić (Giuseppe Pastorich), Jovan Kiselički, Gordana Kamenarović...

direktor filma/ izvršni producent: Sarita Matijević

produkcija: Teresianum b.t. - Mađarska, VP kregar - Slovenija, Terra film, Kvadrat - SR Jugoslavija, TV Crna Gora

tehnički podaci: 91 min, Beta video (transfer na 35 mm)

43. *Tvrđava Evropa*

godina: 2000.

režija: Želimir Žilnik

scenarij: Želimir Žilnik, Toni Tršar

snimatelj: Radovan Cok

montaža: Matjaž Janković, Vojko Polić

glume: Emil Tchouk, Hannah Nortman, Svetlana Zajceva...

produkcija: Toni Tršar - Low Budget Production - Ljubljana, RTV Slovenija

tehnički podaci: 80 min, Beta video, kolor

44. *Cosmo girls*

godina: 2000.

scenarij i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Miodrag Milošević, Jovan Milinov

montaža: Siniša Bokan

zvuk: Vladimir Stanojević

producent: Sarita Matijević

produkcija: Teresianum bt. Budimpešta, Mađarska

tehnički podaci: 27 min, Beta video, kolor

45. *EXIT ujutro*

godina: 2002.

scenarij i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Jovan Milinov

montaža: Marin Malešević

zvuk: Vladimir Stanojević

realizacija: Marko Cvejić, Marko Kačanski, Branislav Klašnja, Bora Zlatković

produkcija: Terra film, Radio 021, SR Jugoslavija

tehnički podaci: 12 min, DV cam, kolor

46. *Kenedi se vraća kući*

godina: 2003.

scenarij i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Marko Cvejić

učestvuju: Kenedi Hasani, Denis Ajeti, Džemšit Buzoli, Sabaheta Alijević

produkcija: Terra film, Multiradio, Novi Sad, Srbija i Crna Gora

tehnički podaci: 75 min, DV cam, kolor

47. *Evropa preko plota*

godina: 2005.

scenarij i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Miodrag Milošević, Jovan Milinov

montaža: Marin Malešević

muzika: Robert Tili

dizajn zvuka: Marko Cvejić

učestvuju: Roko Babičković, Suzana Vuković, Ana Vilov, Slavica Vračarić, Ištvan Levai,
Tereza Cetina

produkcija: Terra film, Novi Sad, Srbija i Crna Gora

tehnički podaci: 60 min, DV cam, kolor

48. *Gde je dve godine bio Kenedi*

godina: 2005.

scenarij i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Želimir Žilnik

montaža: Marko Cvejić

učestvuju: Kenedi Hasani, Denis Ajeti

produkcija: Terra film, Novi Sad, Srbija i Crna Gora

tehnički podaci: 26 min, DV cam, kolor

49. *Dunavska sapunska opera*

godina: 2006.

koncept, umetnički direktor i mentor video radionice: Želimir Žilnik

koautori i učesnici video radionice: Ljilja Dinić, Sofija Petaković, Zdravko Pranjčić,
Ljubiša Astepanović, Muhamed Eljšani, Vitomir Pucar, Salji Hasani, Zoran Borovac,
Fjurim Eljšani, Vladimir Savčić, Aljuš Heljšani, Muhamed Maroti, Bojan Grčić, Senad
Mutapi, Milan Janić

učestvuju: Marko Zličić, Ana Tenji, Željko Kapić, Kamer Hasani

izvršna produkcija: Terra film, Novi Sad, Srbija i Crna Gora

tehnički podaci: 70 min, video, kolor

50. *Kenedi se ženi*

godina: 2007.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Vuk Vukmirović, Branislav Klašnja

učestvuju: Kenedi Hasani, Salji Hasani, Beni Halitii, Max Steiner, Philipp Eisenmann,
Slađana Pavlica, Maksut Huma, Ethem Saygieder

produkcija: Terra film, Novi Sad, Srbija i Crna Gora

koproducent: Jet Company - VK, TV Kikinda

tehnički podaci: 80 min, DVcam, (transfer na 35 mm), kolor

51. *Stara škola kapitalizma*

godina: 2009.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Vuk Vukmirović

učestvuju: Živojin Popgligorin, Robert Paroci, Zoran Paroški...

produkcija: Playground produkcija, Novi Sad, Srbija

producent: Sarita Matijević

tehnički podaci: 122 min, dv + hdv, kolor

52. *Jedna žena jedan vek*

godina: 2011.

scenario i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Vuk Vukmirović

zvuk: Filip Vlatković

učestvuju: Ljiljana Đakanović, Dragica Srzentić - Vitolović

produkcija: Playground produkcija, Novi Sad, Srbija

producent: Sarita Matijević

tehnički podaci: 110 min, color HD, kolor

53. *Pirika na filmu*

godina: 2013.

scenario i režija: Želimir Žilnik

asistent režije: Biljana Tutorov

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Vuk Vukmirović

muzika: Gabriella Benak

zvuk: Filip Vlatković

učestvuju: Pirika Čapko, Teodora Tabački, Gabriella Benak...

produkcija: Playground produkcija, Novi Sad, Srbija

producent: Sarita Matijević

tehnički podaci: 53 min, color HD, kolor

54. *Naš čovek u Gabonu: Priča Momčila Radunovića*

godina: 2014.

scenario i režija: Želimir Žilnik

asistent režije: Luka Popadić

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Vuk Vukmirović

zvuk: Filip Vlatković

produkcija: Playground produkcija, Novi Sad, Srbija

producent: Sarita Matijević

tehnički podaci: 70 min, color HD, kolor

55. *Destinacija Srbistan*

godina: 2015.

scenarij i režija: Želimir Žilnik

snimatelj: Miodrag Milošević

montaža: Vuk Vukmirović

produkcija: Playground produkcija, Novi Sad, Srbija

producent: Sarita Matijević

tehnički podaci: 94 min, color HD, kolor

9. Literatura

Knjige

1. Arto, Antonen. (1992). *Pozorište i njegov dvojniki* – Novi Sad: Prometej.
2. Barnouw, E. (1993). *Documentary: a history of the non - fiction film*, Oxford - New York: Oxford University Press.
3. Belton, J. Rutgm. (2006). *Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*, Middletown, USA: American Library Association dba CHOICE
4. Blatner, A. & Blatner, A.(1997). Applying sociodramatic methods in education Chapter13, pp. 124-133, in *The Art of Play: Helping adults reclaim imagination and spontaneity*. New York: Brunner/Mazel.
5. Blatner, A. (1996). *Acting-In: Practical Applications of Psychodramatic Methods*. New York: Springer Publishing,Inc.
6. Blatner, Adam. (2000). *Foundations of Psychodrama: History, Theory, and Practice*. New York: Springer Publishing,Inc.
7. Bruk, Piter. (1995). *Prazan prostor*. Beograd: Lapis
8. Buden, Boris. Žilnik, Želimir. (2013). *Uvod u prošlost*. Novi Sad: Centar za nove _kuda.org.
9. Čehov, Mihail. (2005). *O tehnici glumca*. – 2. dopunjeno izdanje, Beograd: NNK Internacional.
10. Corner, Jonathan. (1999). *British TV Dramadocumentary - Origins and Developments*, u: Rosenthal, Alan. (1999). *Why Docudrama?: Fact - Fiction on Film and TV*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
11. Ćurčić, Branka. Dimitrijević, Branislav. Gržinić, Marina. Levi, Pavle. Meden, Jurij. Prejdova, Dominika (2009). *Za ideju – protiv stanja, analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Ž. Žilnika*, Novi Sad: Playground produkcija. + DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
12. Drašković, Boro. (1980). *Lavirint, rediteljske beleške*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
13. Drašković, Boro. (1985). *Ogledalo*, Sarajevo: Svjetlost.

14. Drašković, Boro. (1996). *Kralj majmuna*, Novi Sad: Prometej; Novi Sad: Sterijino pozorje.
15. Drašković, Boro. (2012). *Rečnik profesije*, Kragujevac: Knjaževsko – srpski teatar Kragujevac.
16. Đilas, G., Mamula, N. (2004). *Tribina mladih 1954 - 1977, Građa za monografiju Kulturnog centra Novog Sada*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
17. Đurić, Z. Veljković, J. (1998). *Psihodrama i sociodrama*, Beograd: BMG, Biblioteka bolesti veka.
18. Džokić, Zvonko. (2009). *Moć psihodrame, teorija i praksa psihodrame*, Novi Sad: Psihopolis.
19. Erić, Ljubomir. (2001). *Psihoterapija*. Beograd: Medicinski fakultet u Beogradu
20. Fox, James. C. (2008). *Introduction in The Essential Moreno, Writings of Psychodrama, Group Method and Spontaneity by J.L.Moreno, M.D.* New Paltz New York: Tusitala Publishing.
21. Fox, J.(ed) (1987): *The Essential Moreno*, Springer Publishing N.Y.
22. Gilić, Nikica. (2007) *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: ADM.
23. Gocić, Goran.(1996), *Andy Warhol - strategija POP - a*, Novi Sad: Prometej
24. Grotovski, Ježi. (1976). *Ka siromašnom pozorištu*, Beograd: ICS.
25. Holmes, Paul; Karp, Marcia; & Watson, Michael (Eds.) (1994). *Psychodrama Since Moreno: Innovations in Theory and Practice*. London: Routledge.
26. Holmes, Paul Karp, Marcia;; & Bradshaw-Tauvon, Kate (Eds.) (1998). *Handbook of Psychodrama*. London: Routledge.
27. Jončić, Petar (2002). *Filmski jezik Želimira Žilnika*, Beograd: Studentski kulturni centar.
28. Kellermann, Peter Felix. (1992). *Focus on Psychodrama: The Therapeutic Aspects of Psychodrama*. London: Jessica Kingsley Publishers.
29. Kipper, David A. (1986). *Psychotherapy Through Clinical Role Playing*. New York: Brunner/Mazel.
30. Klajn, H. (1979). *Osnovni problemi režije*. – 2. Izd. Beograd: Univerzitet umetnosti Beograd.
31. Lazić, Radoslav. (1991). *Rasprava o filmskoj režiji, Yu film danas*, br. 7, Novi Sad: Prometej.

32. Lipkin, Steven, N. (2002), *Real Emotional Logic: Film and Television Docudrama as Persuasive Practice*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
33. Ljubojev, Petar (1997). *Etika i estetika ekrana*, Beograd: Prosveta
34. Lousada, Olivia. (1998): „The Three-layered Cake“, in *The Handbook of Psychodrama*, eds M. Karp, P. Holmes and K. Bradshaw Tavou. London&New York: Routledge. (213 - 235)
35. Lukić, Radomir. (1962), *O Morenovoj sociometriji*, predgovor za knjigu Jakoba L. Morena *Osnovi sociometrije*, Beograd: Savremena škola.
36. Milivojević, Z. (2000). *Emocije: psihoterapija i razumevanje emocija*. – 3. Prošireno i dopunjeno izdanje, Novi Sad: Prometej.
37. Milošević, V. (2001): Psihodrama; u Lj. Erić: *Psihoterapija* (313-324). Beograd: Medicinski fakultet u Beogradu.
38. Miltojević, Branislav. (1992). *Rani radovi Želimira Žilnika (1967 – 1972)*, Niš: Sirius.
39. Moreno, Jakob, Levi. (1937). *Sociometry in Relations to other Social Sciences, Sociometry I*, Beacon House, Inc, Beacon, NY.
40. Moreno, J. (1962). *Osnovi sociometrije*, Savremena škola, Beograd, Moreno, J.L. (1946-1969). *Psychodrama, Vol.1, 2 & 3*. New York: Beacon House.
41. Moreno, J.L.(1961), *The Role Concept, A Bridge Between Psychiatry and Sociology*, in Fox, J., (2008), *The Essential Moreno*, New Paltz, NY: Tusitala Publishing.
42. Moreno, Zerka. Toeman. Blomkvist, Leif, D, & Rützel, T. (2000). *Psychodrama, Surplus Reality, and the Art of Healing*.New York: Brunner/Routledge.
43. Moreno. Z. T. (1982). *Psychodramatic Rules, Techniques and Adjunctive Methods*. New York: Beacon House Inc. Horsham Foundation Ambler, Pa.
44. Nichols, Bill. (2010). *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
45. Nichols, Bill. (1991). *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press.
46. Omon, Žak. (Jacques Aumant) (2006). *Teorije sineasta*. Beograd: Clio.
47. Omon, Žak. Bergala, Alen. Mari, Mišel. Verne, Mark. (2006). *Estetika filma*. Beograd: Clio.
48. Paget, Derek. (2004). *Codes and Conventions of Dramadoc and Docudrama*, u: Allen, Robert C. i Hill, Annette, *The Television Studies Reader*, London: Routledge.

49. Petrić, Vladimir, (1971). *Osmo sila, televizija kao komunikaciono i izražajno sredstvo*. Beograd: RTV Beograd.
50. Ređep, Draško. u Arsenjev, A. i dr., (2010), *Ime i prezime Novi Sad*, Novi Sad: Prometej. (str. 212)
51. Rosenthal, Alan. (1999). *Why Docudrama?: Fact - Fiction on film and TV*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
52. Stanislavski, Konstantin, Sergejevič. (1996). *Sistem*. Akademija umetnosti Beograd.
53. Stjepanović, Boro. (2005). *Gluma III - Igra*, Podgorica: Univerzitet Crne Gore i Dom omladine "Budo Tomović", Cetinje: Fakultet dramskih umjetnosti.
54. Sprague, Ken. (1998): *Permission to interact*, in *The Handbook of Psychodrama*, eds M. Karp, P. Holmes and K. Bradshaw Tavon. London & New York: Routledge. (253 -267)
55. Šekspir, W. (Shakespeare William). (1978) *Kako Vam drago*, Beograd: Nolit
56. Taylor, S. (1998) *The warm-up* in *The Handbook of Psychodrama*, London, Routledge
57. Vukmanović, Lj. (2013), *Ruka na srcu*. Novi Sad: Gradska biblioteka.
58. Wenders, Wim. (1990). *La Logique des images, essais et entretiens*, L'Arche. Pézenas, France: Librairie les mains dans les poches (str.10), u Omon, Žak. (Jacques Aumant) (2006). *Teorije sineasta*. Beograd: Clio.
59. Wiener, R. (1997): *Creative Training*, Jessica Kingsley
60. Želimir Žilnik, (2003). *Iznad crvene prašine – above the red dust*, Beograd, Institut za film.

Članci u časopisima

1. A.J. *Filmski protest Želimira Žilnika*, *Filmski svet*, 25.04.1968 u: Ćurčić i saradnici. 2009.
2. Babić, J. *Ne trebaju nam disidenti*, *Polet*, br. 341. 17.01. 1986.
3. Boglić, M. *Život u dokumentu*, *Vjesnik*, Zagreb, 15.10.1981.
4. Deichmann, Thomas. *Interview mit dem Filmemacher Želimir Žilnik*, Frankfurt: Frankfurter filmschau. 05.12.1997.
5. Dufgran Boričić, Lj. *Jeste li vi Srbin?* Beograd: Borba. 31.05.1989.
6. Đurđević, Miloš. *Novi spski film*, br.6, *Filozofski fakultet u Beogradu*, 2001.

7. Iveković - Martinis, Anja. (2013). *Refleksivnost dokudrame na primjeru dugometražnog opusa Želimira Žilnika*. Hrvatski filmski ljetopis, 57-80.
8. Journal: Close Up, 1927 - 1933, *Cinema and modernism*, edited by James Donald, Anne Friedberg and Laura Marcus, London: British Library Cataloguing - in - Publication Data, 1998.
61. Kalezić, Vasilije. *Tri pristupa stvarnosti*. Dnevnik, Novi Sad, 19.05.1968. u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
9. Lazić Radoslav, *Rasprava o filmskoj režiji*, JU film danas, br.7, Prometej, Novi Sad, 1991.
10. Marić, M. *Rani radovi*, Zagreb: Start, 17.04.1984. u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
11. Matijević, Jadran. *Filmsko-ideološki sinopsis iz Novog Sada*, Zagreb: Telegram, 24.03.1972. u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
12. Pašić, Zorica. Razgovor sa sopstvenom prošlošću, Beograd: TV novosti, 18.05.1994. u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
13. Pejić, Dragan.. *Bajka i stvarnost*. Novi Sad: Komunist, 26.05.1989, u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
14. Polinac, Nenad. *Opus Rerum: Želimir Žilnik*, Zagreb: Start, 19.06.1982. u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
15. Ređep Draško, *Berza na kojoj se ništa ne prodaje*, Politika, Beograd, 8.8.1972. u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
16. Rešin, Vujica. *Ni film ne trpi transplantaciju glave*, Zagreb: Telegram, 15.09.1972. u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
17. Šehović, Muharem. *Glume sami sebe*, Beograd: Politika ekspres, 01.03.1987.
18. Stojanović Lazar, *Nekoliko najboljih*, Student br.11, Beograd, 1967 u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
19. Stojanović Vladimir, *Odjek*, br 3, Sarajevo, 1969

20. Studentski list, Zagreb, 1969, 1970 u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
21. Talović, M. *Jedino se bojim ogovaranja*, Radio TV revija, 30.03.1995.
22. Tirnanić Bogdan, *18. Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma*, NIN, Beograd, 14.3.1971.
23. Tirnanić Bogdan, *Filmska umetnost me ne interesuje*, Beograd: Susret, 05.04.1968.
24. Tirnanić Bogdan, *Želimir Žilnik – prvi put*, Filmska kultura, br.54, Zagreb 1967
25. Tirnanić Bogdan, *Žurnal o životu filmskog reditelja*, NIN, Beograd, 16.5.1982.
62. Urban, V., *Moji filmovi su optimistički*. Novi Sad: Dnevnik, 14.04.1968 u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
26. Vlajčić, M. "Dvostruki obrtaj" Harvija Kajtela, Beograd: Politika, (para 3) 20.02. 1995 u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
27. Vreme, časopis, *Žilnik u Berlinu*, 13.02.1995. u Ćurčić i saradnici. (2009). Material - Press. DVD - ROM: Zemun - Beograd: Pink Digital System.
28. Zubac, Pero. *Ne postoji crni film*, Novi Sad: Indeks, 25.04.1968.

Elektronski izvori:

1. Bergson, Henri. Preuzeto 15.06.2014.sa: <http://plato.stanford.edu/entries/bergson/>
2. Camp cinema: russian style, 2012 - preuzeto 13.09.2012. sa <http://www.rusfilm.pitt.edu/2012/Happiness.html>
3. Cinema Verite (franc.). Preuzeto 08.08.2013. sa <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/118029/cinema-verite>
4. Dnevni kulturni info.(25.01.2010) Tito – filmska zvijezda tamnog sjaja,. Preuzeto 02.12.2014. sa http://www.dnevnikulturni.info/vijesti/razno/2287/tito_%E2%80%93_filmska_zvijezda_tamnog_sjaja

5. Grace A. Telesco, PhD. (1-1-2006). *Radical Pedagogy. Using Sociodrama for Radical Pedagogy: Methodology for education and Change* , CAAP. Preuzeto 12.11.2015. sa http://nsuworks.nova.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1072&context=shss_facarticles
6. Guimaraes, S. *From A to Zerka (De A a Zerka)*. Preuzeto sa: <https://www.youtube.com/watch?v=22whWHqSILA>, pristup 15.09.2015.
7. Flaherty, Robert Joseph (1884 – 1951) Američki filmski reditelj – Preuzeto 20.09.2013.sa <http://www.imdb.com/name/nm0280904/>
8. Fox, Jonatan. *Theatre of spontaneity revisited* . Preuzeto 19.08.2013. sa http://empowerdaphne.psy.unipd.it/userfiles/file/pdf/Fox%20J_%20-%202006.pdf
9. Frljić, Oliver. Preuzeto 20.09.2013.sa http://hr.wikipedia.org/wiki/Oliver_Frlji%C4%87
10. <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/>
11. Janežič, Tomi, reditelj (1972., Gorica, Slovenija, Jugoslavija) Preuzeto 02.12.2014. sa <http://www.imdb.com/name/nm1021672/> > 21.09.2013.11h
12. IMDb, Miljan Vojnović. Preuzeto 22.12.2015. sa www.imdb.com/name/nm1041892/
13. Intervju sa Borisom Liješevićem: *Drama u virtuelnom svetu*, Politika online, autor B.G. Trebješanin, Politika online, 27.02.2012. - <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Drama-u-virtuelnom-svetu.sr.html> - pristup 22.09.2013.
14. Intervju: Boris Liješević, reditelj: *Biti budan i osluškivati*, intervju broj 1151, autor Miroslav Minić, 09.11.2012. Preuzeto 02.12.2014. sa http://www.monitor.co.me/index.php?option=com_content&view=article&id=3873:boris-ljeevi-reditelj-biti-budan-i-oslukivati&catid=2639:broj-1151&Itemid=3874>20.09.2013.
15. Liješević, Boris. Preuzeto 18.09.2013. sa <http://www.uns.ac.rs/sr/izborZvanje/akademija/1353borisLijesevic.pdf>
16. Living theatre , Preuzeto 20.12.2013.sa <http://livingtheatre.com/Happiness.html> - pristup 14.02.2015. u 1h
17. Mađarev, Milan. *Autenticnost i simulacija*. Preuzeto 28.09.2015. sa World Wibe Web - <http://dramskimetod.com/2010/02/autenticnost-i-simulacija/>
18. Mekas, Jonas. *Senses of cinema*, februar 2005. Preuzeto sa <http://www.sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas> - pristup 14.02.2015. u 1h
19. Moreno, Jakob Levi: <http://www.morenoinstituteeast.org/bios.htm>. Pristup 18.08.2013
20. Moreno, J. L. <http://www.korn.ch/solutionsstage/moreno-biographie/> Pristup 18.08.2013

21. Mostra, Želimir Žilnik. A Black Wave - debate com o director, San Paulo - Debate on University, Preuzeto 13.02.2015. sa -
http://www.youtube.com/watch?v=F_3sehglxZU#t=990/
22. Moreno, Zerka. Preuzeto 15.06.2015 sa
<https://www.youtube.com/watch?v=22whWHqSILA>
23. Nastasić, Petar. *Istorijat grupnog socijalnog rada*. PPT: Preuzeto, 12.12.2105, sa
www.fpn.bg.ac.rs/sites/.../istorijat-gr_soc_rada.ppt
24. Nova misao. Preuzeto 11.12.2014. sa <http://www.novamisao.org/tag/zelimir-zilnik/>
25. Plećaš, Dragica: Opšta spoznajno - teorijska osnova sociometrije Jakova L. Morena, Gospić, 1990. preuzeto 18.11.2015. sa:
<http://spekta.on.neabee.net/oautorki/radovi/Knjiga.htm>.
26. [com/watch?v=Y6LZGykJARI/](http://www.youtube.com/watch?v=Y6LZGykJARI/)
27. Popadić, J. (2008). *Estetika raznog prostora i poetika Pitera Bruka*, Gradina, XLV - 28/33. Preuzeto 08.12.2014. sa World Wide Web [Gradina/XLV_28/33/download_ser_cyr/](http://www.gradina.hr/XLV_28/33/download_ser_cyr/)
28. Portal Srpskog Narodnog pozorišta Novi Sad, *Predstava "Galeb", A.P. Čehova, režija Tomi Janežič*. Preuzeto 20.09.2013. sa <http://www.snp.org.rs/latinica/predstave/galeb--->
29. Praxis i "Crni talas" u filmu: Želimir Žilnik, Korčula 2011. Preuzeto 13.08.2015. sa -
[http://www.youtube.](http://www.youtube.com/watch?v=...)
30. Psihodrama. Preuzeto 11.12.2014. sa World Wide Web <http://www.psihodrama.org> -
http://muse.jhu.edu/journals/the_journal_of_aesthetic_education/summary/v045/45.2.orkibi.html
31. Teatar Spontanosti (The Theatre of Spontaneity, *Das Stegreiftheater*)
<http://www.korn.ch/solutionstage/moreno-biographie/> Pristup 20.09.2013.
32. Vertov, Dziga. <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/vertov/>
33. Žilnik, Želimir <http://www.zilnikzelimir.net/dvd-izdanje-i-knjiga-o-kontekstualizaciji-umetnickog-stvaralastva-zelimira-zilnika-za-ideju-protiv-s>
34. www.pedagog.org.rs/psihodrama.php
35. Wiener, Dr Ron. Preuzeto 21.02.2013. sa <http://www.ronwiener.co.uk/>
36. <http://www.imdb.com/title/tt0456396/>

37. http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Gradina/XLV_28/33/download_ser_cyr
38. <http://www.syntactsolutions.com/html/sociodrama.html>
39. http://empower-daphne.psy.unipd.it/userfiles/file/pdf/Fox%20J_%20-%202006.pdf

Kratka biografija autora



Mr Miljan Vojnović, 1967. Novi Sad. Diplomirao na Akademiji umetnosti u Novom Sadu 1993.godine u klasi glume i režije profesora Bore Draškovića. Magistrirao na Fakultetu za menadžment, Privredna akademija u Novom Sadu, sa tezom "Koncept drajvera kao korelata stila rukovođenja". Predaje na Akademiji umetnosti u Novom Sadu na predmetu gluma praktikum na klasi red. prof. Borisa Isakovića, u zvanju samostalnog stručnog saradnika (izbor u zvanje februar 2015). Sertifikovani praktičar transakcione analize (TA centar Srbija) i edukant psihodrame na Institutu za psihodramu (IP - akreditovan od strane *Evropske asocijacije za Psihoterapiju - EAP*).

Objavljeni stručni radovi:

Vojnović, M. *Odnos filmskih i socijalnih uloga u dokudrami na primeru rediteljske metodologije Želimira Žilnika*. 3. Zbornik radova: Akademija Umetnosti Novi Sad, 2015.

Vojnović, M. *Sociodrama na filmu*. 2. Zbornik radova: Akademija Umetnosti Novi Sad, 2014.

Vojnović, M. *Psihodrama kao korelativna paradigma u funkciji sprovođenja kreativnog procesa i obuke glumaca i reditelja*. Svečani zbornik radova: Akademija Umetnosti Novi Sad, 2014.

Vojnović, M. Jovanović Weiss, S. *We build tomorrow – Govor prostora*. Strada Novi Sad i Muzej Savremene umetnosti Vojvodine, 2013.

Vojnović, M. Magistarska teza: *Koncept drajvera kao korelata stila rukovođenja*. Novi Sad, Fakultet za menadžment, mentor dr Dušan Ristić, 2007.

Vojnović, M. *Primena transakcione analize u komunikološkim treninzima za zaposlene na primeru "OK koral"*. Zbornik radova: III Međunarodno savetovanje na putu ka dobu znanja, Novi Sad, SCG, 2005.

Vojnović, M. *Elementi dramskog u funkciji komunikološkog treninga za zaposlene*, Zbornik radova: II Međunarodno savetovanje na putu ka dobu znanja, Valdanos, SCG, 2004.

Vojnović, M. *Theatre - A Way of Thinking (saopštenje)*, Bugarska, Academy for performing arts, Sofija, 2001.

Novi Sad, 20.03.2016.

mr Miljan Vojnović
