



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Докторске уметничке студије у драмским и аудио-визуелним уметностима

*Докторски уметнички пројекат:*

**„НА ЦРВЕНО СЛОВО“**

**(ДОКУМЕНТАРНИ МАТЕРИЈАЛ КАО ГРАЂА ЗА СТВАРАЊЕ ПРЕДСТАВЕ)**

Аутор:

Александар Ђинђић

Ментор:

Мр Гордана Марић, редовни професор

Београд, септембар 2017.

## САДРЖАЈ

<i>АПСТРАКТ/ABSTRACT</i> .....	3/4
1. УВОД.....	5
1.1. ОД ПОЧЕТНЕ ЕКСПЛИКАЦИЈЕ ДО ТЕМЕ ЗА ЗАВРШНИ ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ .....	5
1.2. ПОЈАМ ДОКУМЕНТАРНОГ.....	8
1.3. ПРЕДМЕТ И ТЕМА РАДА .....	11
1.4. ОЧЕКИВАНИ РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА И ДОПРИНОС.....	14
2. ПОЕТИЧКИ И ТЕОРЕТСКИ ОКВИР .....	15
2.1. ПОЈАМ ПОСТМОДЕРНИЗМА .....	16
2.1.1. ПОСТМОДЕРНО ПОЗОРИШТЕ: РИЧАРД ШЕКНЕР .....	17
2.1.1.1. АМБИЈЕНТАЛНО ПОЗОРИШТЕ.....	18
2.1.1.2. РЕДИТЕЉ У АМБИЈЕНТАЛНОМ ПОЗОРИШТУ .....	20
2.1.2. ПОЈАМ ХЕПЕНИНГА .....	22
2.2. ПОСТДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ: ХАНС ТИС ЛЕМАН.....	25
2.3. ДОКУМЕНТАРНО ПОЗОРИШТЕ.....	29
2.3.1. ЕРВИН ПИСКАТОР.....	29
2.3.2. ДОКУМЕНТАРНО ПОЗОРИШТЕ '60-их ГОДИНА 20. ВЕКА .....	31
2.3.3. ДОКУМЕНТАРНО ПОЗОРИШТЕ НА НАШИМ СЦЕНАМА .....	33
2.4. ФИЛМСКИ АУТОРИ .....	36
2.4.1. ДОГМА 95 – ЛАРС ФОН ТРИП.....	36
2.4.2. БРАЋА ДАРДЕН .....	39
2.4.3. МАЈК ЛИ .....	40
3. МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА.....	45
3.1. ИСТРАЖИВАЧКИ РАД.....	46
3.1.1. ВАШАР У ДЕЛИМЕЂУ (2. МАЈ 2014.).....	47
3.1.2. ВАШАР У ДЕСПОТОВЦУ (21.07.2016.).....	50
3.1.3. ВАШАР У КНИЋУ (19.08.2016.).....	52
3.2. РАД С УЧЕСНИЦИМА НА УЛОГАМА .....	54
3.2.1. ЕТАПА 1: ДОКУМЕНТ .....	56

3.2.2. ЕТАПА 2: ИМПРОВИЗАЦИЈА ЗА СТОЛОМ: ПИСАЊЕ .....	65
3.2.3. ЕТАПА 3: ИМПРОВИЗАЦИЈЕ У ПРОСТОРУ .....	80
3.3. УОБЛИЧАВАЊЕ ВЕРБАЛНОГ ТЕКСТА ПРЕДСТАВЕ .....	86
3.4. ФИНАЛНА ПОСТАВКА У ПРОСТОРУ .....	94
4. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА .....	95
4.1. ГЛУМАЧКА ИГРА .....	95
4.2. ПРОСТОР .....	100
4.3. КОСТИМ .....	104
4.4. МУЗИКА .....	109
4.5. СВЕТЛО .....	115
5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА .....	117
6. ЛИТЕРАТУРА .....	123
7. ПРИЛОЗИ .....	128
8. БИОГРАФИЈА АУТОРА .....	153

## АПСТРАКТ

Циљ овог уметничког истраживачког рада је да се кроз практични рад с учесницима (од којих већину чине студенти глуме), изнедри и представи метод креирања улога заснованих на документарном материјалу. На ово је аутора нагнао уочени тренд у савременом српском позоришту да се стварају представе које се не заснивају на већ постојећем драмском тексту, већ за полазиште узимају други/другачији предлог. Као студија случаја у овом раду узете су светковине које се везују за верски празник, а манифестују се кроз световне облике какав је вашар. У овом раду аутор се позива на теоретичаре и практичаре који се сматрају зачетницима документарног позоришта, међу којима важно место у раду заузима Ервин Пискатор, али и редитељи који су се бавили овом врстом позоришта на нашим сценама. Најзначајније место у теоријској поставци заузимају Ханс-Тис Леман, теоретичар постдрамског позоришта, као и практичар и теоретичар Ричард Шекнер и његово „амбијентално позориште“ (с обзиром на то да је завршни рад – представа смештена у непозоришни простор). Као узоре у раду с глумцима који резултира документаристичким изразом у игри (како је стил глумачке игре назван у овом раду), аутор наводи неколико европских филмских редитеља: Мајка Лија, Ларса фон Трира, браћу Дарден. Кроз следећа поглавља долази се до средишњег и, за овај рад, најважнијег дела у којем је изложена методологија рада поступно и кроз све фазе, онако како се тај процес у раду с учесницима на улогама и одвијао. Најзначајније фазе у раду с глумцима тичу се надоградње документарног материјала уз помоћ импровизација које аутор дели на импровизације за столом (писање на одређене теме) и импровизације у простору. Кроз последња два поглавља аутор износи анализу целокупног рада – представе и свих њених сегмената. У закључку су изложени резултати до којих се у истраживању дошло, али и недоумице и потешкоће на које се током рада наилазило. Овим радом доказана је основна хипотеза да, када се на студијама глуме обрађује тема лика, овакав вид рада на улози је један од легитимних метода којим се долази до жељених резултата. Читав овај истраживачки поступак (који је резултирао представом у којој је играло преко четрдесет учесника) је имао за циљ да изнедри метод који би могао да се примењује кроз студијске програме глуме на основним или мастер студијама уметничких факултета, другим школама, радионицама, курсевима.

**Кључне речи:** документарна грађа, документарно позориште, амбијентално позориште, документаристичка игра, вашар

## **ABSTRACT**

The basic aim of this research is to, through the practical work with the participants (most of whom are students of acting), originate and present method of creating actors' roles which are based on documentary materials. The author has been inspired to do this by witnessing trend in contemporary Serbian theatrical practice which is to create performance that is not based on existing texts, but on some other/different materials. Religious celebrations, manifested through fairs, are taken as the case-studies for this research. In this work, the author uses knowledge from theoreticians and practitioners which are considered to be founders of documentary theater – among them Erwin Piscator has an important place, as well as directors who are engaged in this type of theater on our stages. The most important place in theoretical postulate of this research is given to Hans-Thies Lehmann, theoretician of the post-dramatic theater, as well as to the practitioner and theoretician Richard Schechner and his “ambient theater” (considering the fact that the performance that came from this research had taken place in non-theatrical space). Author cites several European film directors as his ideals in work with actors (this work is supposed to result with documentary expression in acting). Those are: Mike Leigh, Lars von Trier, Dardenne brothers. Through succeeding chapters of this work we come to the middle and the most important part in which the methodology of work is exposed – gradually and through all the phases in work with participants on their roles. The most significant phases in work with actors pertain to upgrading documentary materials through improvisations which are divided into: “improvising at the table” (writing on certain topics) and “improvising in space”. Throughout last two chapters, author takes out analysis of the whole work – performance and all its parts. In conclusion, author cites results which came out from the research, but also he writes about doubts and difficulties that showed up during the process. With this work, the main hypothesis of the research is proven – this kind of approach in work with actors on their roles is one of the legitimate methods, especially at the second year of acting studies, during which students learn how to deal with “characters”. The aim of the research (which resulted with the performance in which more than 40 participants took part) was to originate the method that could be used during the acting studies of the Art academies, other schools, workshops, courses.

**Keywords:** Documentary material, Documentary theater, Ambient theater, Documentary expression, Fair.

## 1. УВОД

### 1.1. ОД ПОЧЕТНЕ ЕКСПЛИКАЦИЈЕ ДО ТЕМЕ ЗА ЗАВРШНИ ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Упис на докторске уметничке студије на *Факултету драмских уметности* у Београду произишао је из потребе да се, сада већ јако актуелан појам и у нашем, српском позоришту *документарно*, односно *документаристичко позориште*, истражи са становишта глумца. Како и на који начин ће глумац или студент глуме (с обзиром да је овај рад у основи окренут ка педагогији глуме) одговорити на захтеве ове врсте позоришта, а не запасти у замку самодовољне природности на сцени. Идеја је од самог почетка била да се пронађе механизам, метод којим би глумац могао да дође до улоге засноване на документарној грађи, те да се према том задатку односи као када приступа раду на улози било ког другог драмског текста. Сматрали смо да је ово поље важно истражити, имајући у виду пре свега младе глумце који би, користећи се резултатима овог рада, могли да, с једне стране што боље одговоре захтевима редитеља документарног позоришта, а да се с друге, у глумачком, занатском смислу током процеса осећају сигурно и суверено.

У претходним редовима је поменуто да је даље академско усавршавање мотивисано жељом за унапређивањем сопственог рада са студентима на предмету Глума. Наиме, почетна идеја је да, када се на другој години основних студија глуме обрађује тема лика, поред низа већ проверених вежби (имитације, монолози, сцене или цео комад из реалистичне драме) уведе вежба која би се тицала стварања лика на основу документа. У експликацији за пријемни испит на ове студије која гласи *Сирови документарни материјал као грађа за стварање лика* наведено је шта се подразумева под документом, начин на који би се тај документ уметнички третирао и како би се уопште овај задатак развијао по фазама. Задатак би био да студент, пошто одабере особу која би била модел за лик (или му буде додељена од стране наставника) прави с њом својеврсне интервјуе, разговоре, снима их камером или диктафоном (уз дозволу друге стране) и уочава оно што је карактеристично за ту особу – модела. Током овог истраживачког рада студент издваја теме или особине модела које ће касније, кроз процес рада на улози, развијати. Из тих интервјуа настајали би монолози који би се драматуршки уобличавали. За време часова који су предвиђени за ову врсту задатка, студент би континуирано развијао сценски лик.

Сам процес изводио би се на следећи начин:

1. *текст* самог монолога настајао би из интервјуа и других аудио-видео записа. Током рада на овом задатку према овој врсти грађе студенти и наставник би се селективно односили, док монолог не би добио жељену форму и сценску узбудљивост.
2. на самом почетку поставке и пробања монолога на сцени, студенту би било сугерисано да акценат стави на *спољашње карактеристике лика*. Током процеса студент би, уз сагласност наставника, опет селективном методом дошао до тога који од спољних елемента задржава у коначној презентацији.
3. у временском року предвиђеном за овај задатак студент би се упознавао и с личношћу свог изабраног модела и сам увидео којим би проблемом, односно *темом* он желео да се бави у свом задатку. То ће умногоме утицати и на избор средстава којима ће лик са траке постати лик на сцени.
4. студент би, такође, одлучио и у ком *простору* ће његов лик деловати.
5. избор *костима и реквизите* не мора нужно да буде копија, већ би се и према томе студент могао односити као према полазној тачки која би маштом и креативношћу могла да се надогради. У финалној верзији то би представљало слику онога како сам студент и у визуелном смислу види и жели да представи свој лик публици.

Важно је истаћи да је задатак да се лик уметнички надогради како се ова вежба не би свела на пуко имитирање модела. Дакле, документарни материјал је само полазиште за даље истраживање и уметничку креацију која неће и не сме бити копија живота, већ постаје мало *ауторско* уметничко дело.

Поред аудио и видео записа, под документом подразумевамо и фотографију на основу које би студент у потпуности измаштао претпостављени лик. Тако би се у овом задатку могао учинити и корак даље и приближити ономе што се назива ауторски рад.

Мишљења смо да би се оваквим приступом у раду на лику добило више ствари. Прво, студенти би практичним методом дошли у контакт с ликовима који нису из литературе и тиме се лично уверили да се могући будући ликови могу наћи у њиховом окружењу, ако буду знали да посматрају. Друго, студент се директно упознаје са светом који му можда није близак, чиме се може на неки начин надоместити оно што особа још увек

није видела или доживела. Треће, студент је кроз овакав (истраживачки) рад на лику упозорен да у будућем глумачком позиву мора бити одговоран у приказивању одређеног карактера, студиозан у истраживању, сензибилан и посвећен у игри. И четврто, будућег глумца нарочито данас, по нашем мишљењу, треба васпитавати тако да истраживање, игра, експеримент буду његова потреба и разлог бављења уметношћу глуме.

\* \* \*

Целокупан уметничко-истраживачки рад током похађања докторских уметничких студија на ФДУ тицао се креирања улога, потом и целе представе која се не ослања на већ постојећи драмски текст, већ за извор узима грађу „из живота“. То значи да се различитим методолошким и тематским приступом на главним предметима (*Глума и Студијски истраживачки рад*) долазило до могућег уметничко-истраживачког поступка, односно метода који има за циљ да провери могући креативни потенцијал у одабраној документарној грађи. Тако је за први истраживачки процес на овим студијама узет материјал с интернет форума, а главни актери одабране теме су били људи који су напустили своју домовину и кренули да се остварују у иностранству. Одабиром доступне грађе, потом драматуршким радом и концепцијском поставком дошло се до неколико потенцијалних сценских ликова. Поступак је, укратко, текао на следећи начин: задатак је био да се изабрана документарна грађа обликује у монолошка казивања<sup>1</sup>, да се корисницима форума дају имена<sup>2</sup>, да се одреди старосна доб, осмисли биографија<sup>3</sup>, пронађе простор и одреди време<sup>4</sup> у ком би ти ликови деловали и тако дође до концепта за будућу инсценацију. Тако су искази с форума једног хрватског сајта драматуршким интервенцијама постали драмски монолози сасвим нових, на основу документа измаштаних ликова. Други истраживачки поступак имао је другачији приступ у обради и ишао је корак даље управо у том „приближавању животу“. Задатак је био да се напишу кратке дијаложке сцене на задату тему. За околност је узет аутобус који саобраћа на одређеној линији неколико дана пред

---

<sup>1</sup> Одабрани искази људи с форума су претрпели штрих, потом језичко и смислено обликовање.

<sup>2</sup> Нпр. *Samsung 2007* је постао Слободан, *Chichonina* Милена, *La Perla* Саша.

<sup>3</sup> Кратак преглед животног искуства до тренутка монолога (како се зову, чиме се баве, из које су средине и ког социјалног статуса и низ могућих особина које би се, уз рад с глумцем, надограђивале или кориговале).

<sup>4</sup> Измаштани простор за рад о ком говоримо био је југословенски клуб у Торонту, на други дан Божића.



прославу Нове године и, сходно томе, социјални миље који путује на одређеној релацији. Даље се, поставком биографија ликова (на сличан начин као у претходном случају), ушло у фазу писања дијалогских и монолошких сцена. Кроз ову вежбу отишло се даље у уметничко-истраживачком и креативном смислу јер је, за разлику од претходног рада, поред поставке ликова, креиран и текстуални предлошак чиме се остварила идеја ментора да се заборачи у потпуно ауторство. За трећи рад инспирација и грађа је пронађена у нашим актуелним друштвеним проблемима. Наиме, новински чланак из 2012. године који се тичао незапослених, односно отпуштених радника из фабрика које се услед транзиције затварају, био је почетна инспирација за овај рад. Доминантан мотив за ову врсту истраживања јесте потреба да се на уметнички начин третира проблем људи који у својим педесетим годинама, услед великих транзиционих потреса у нашој земљи, остају на улици, без здравствене заштите и наде да ће наћи неки други посао. За овај рад као извор су послужили штампани и електронски медији који су се на неки начин бавили овом темом, односно извештавали о томе, као и видео снимци штрајкова, изјава радника и слично, али су овога пута за извор узимани и „живи разговори“ с људима који су тема рада. Комбинацијом ова два метода, а сличним драматуршко-редитељским поступком као и у претходна два рада, дошло се до уобличавања још једног предлошка за могуће сценско извођење. Све ове вежбе водиле су крајњем завршном раду који је, и у замисли и у реализацији, требало да буде потпуно и целовито ауторско дело – од текстуалног предлошка до редитељске поставке с посебном пажњом усмереном на рад с учесницима на улогама.

## 1.2. ПОЈАМ ДОКУМЕНТАРНОГ

Пре него што се крене у одређивање теме, нужно је објаснити шта се све у овом раду подразумева под *документарним*. Да ли се под појмом *документарно* (у овом случају) мисли на редитељско-извођачки принцип који тежи што већој уверљивости или ће се у будућој представи документарна грађа користити као фактографски елемент? Да ли грађа од које настаје представа остаје непромењена или је она тек само полазиште за будућу сценску инсценацију? У вези с тим, кренућемо од кратког објашњења појмова на начин на који их ми у овом раду подразумевамо.

У почетним промишљањима кренуло се од документарног филма чија се структура разликује од игране, па бисмо могли да кажемо да је то: она врста филма у којем се посматра и слика живот онакав какав јесте; филм у којем се стварност не улепшава;

филм чија су форма и начин изражавања често блиски естетици аматерских видео записа или, још једноставније речено, овај филмски жанр можемо дефинисати као онај који за сценарио узима живот и приказује га у свој својој сировости. С друге стране, сложићемо се и с Грирсоном (*John Grierson*) који је у свом есеју *Први принципи документарца* рекао да је то *креативно уобличавање стварности* што је, у највећој мери, и најтачније полазиште за овај рад. „Ти фотографишеш живот, али га такође сопственим позиционирањем детаља интерпретираш“<sup>5</sup>. (Grierson, 2016) Дакле, животне ситуације су инспирација за будуће обликовање догађаја који у крајњем извођачком резултату треба да буду блиски естетици документарног филма. Задатак је да се рад конципира тако да, с једне стране учесници делују као да су натуршчици, а с друге да све у извођачком смислу делује као да је питање тог тренутка, слободно и нережирано, као да се догађа у *стварном животу*. Филмски аутори који полазе од „стварности“ јесу полазиште и инспирација за будући рад о чему ће се детаљније говорити у наредном одељку који се тиче теоретског и поетичког оквира рада. Појам *документарно позориште* у колоквијалном говору користи се за више ствари, самим тим се употребљава олако, а често и погрешно. Када се каже документарно позориште, мисли се и на театар који настаје од документа, али и на начин игре који је исповедан, присан а није у вези са чињеничном, документарном грађом. Зато је важно да на почетку овог рада издвојимо три појма која су на неки начин садржана у једном, у појму документарно позориште, а то су: *документ*, *документарно позориште* и *документаристичка игра*. **Документ** је градивни елемент од ког настаје текст сцене или нека сценска ситуација. У тексту Ане Тасић наилазимо на једну од дефиниција документарног позоришта коју је дао Петер Вајс (*Peter Weiss*) у којој, говорећи о појму документарног позоришта, каже шта је све његова грађа. „Документарно позориште је позориште репортаже. Снимци, документи, писма, статистички подаци, извештаји са берзи, изјаве банке и компанија, изјаве влада, говори, интервјуи, изјаве јавних личности, новински и радијски извештаји, фотографије, документарни филмови и други савремени документи представљају базу представе.“ (Тасић, 2012) У нашем раду документарна грађа јесу интервјуи, аудио и видео записи, фотографије (начињене руком аутора или на други начин пронађене). Документом не можемо назвати оно што није забележено током истраживачког процеса, а унесено је у представу. Ту грађу називамо *искуственим, доживљеним тренуцима* који су били инспирација за одређену

---

<sup>5</sup> Превео аутор овог рада А. Ђ.

сцену. У претходним редовима говорили смо о олакој употреби појма *документарно*, па је важно направити дистинкцију између *документарног позоришта* (дискурс текста) и *документаристичке игре* (дискурс позоришта). **Документарно позориште** тумачимо као ону врсту театра у којој је документ грађа за текстуално уобличавање. Такво позориште црпи грађу из историјских чињеница, друштвено политичких догађаја – потреса, новинских репортажа, записа са суђења, али и личних дневника и других сличних интимних записа. Говорећи о функцији коју документарно позориште има, у *Лексикону савремене културе* под овим појмом између осталог налазимо да „документарно позориште преноси она специфична сазнања која су кадра да повратно делују на друштво, у чему и јесте његова способност интервенисања.“ ( Шнел, 2008: 114) Овај рад се, у самој идеји, па самим тим и у одабиру и селекцији документарне грађе, не наслања ни на какве велике историјско-политичке догађаје, те у том смислу нема никакав „виши“ циљ. Циљ је био да се створи емотивна веза између публике и садржаја и покуша да се гледалац осети не само као позоришни гледалац, већ као сведок живота који се пред њим одвија – живота који није само забаван, пун акције или догађања, већ и спор, за посматрање можда чак и незанимљив. Сходно томе и теме, односно, грађа за представу преузимана је из живота тзв. малог човека. Даљом обрадом циљ је био да се створи трансформисана слика живота. Овим кратким разматрањем појма документарног позоришта долазимо до тачке у којој се документарно позориште, зависно од теме, може да посматра двојачко: као политичко и као интимистичко. Представа *На црвено слово* свакако припада интимистичком; међутим, ако бисмо желели да је прецизније одредимо, бићемо слободни да на мапи документарног позоришта дефинишемо једну његову могућу подврсту, а то је *документарно-свакодневно позориште*<sup>6</sup>. Ако би такво одређење постојало, онда би ова представа била представник те врсте документарног позоришта. Други ниво употребе појма *документарно* односи се на начин игре који је ослобођен сваке врсте театрализације, у чијем изведбеном чину нема никакве стилизације, већ се истиче сировост и необрађеност. Овиме се дефинише и оно што се у раду назива **документаристичком игром**, а с обзиром на то да је овај докторско-уметнички пројекат усмерен ка

---

<sup>6</sup> Ово је слободна дефиниција аутора. У циљу што потпунијег описа овог појма рећи ћемо да се придев *свакодневно* односи на избор тема (љубавни сусрет, породична свађа, свадбени ритуали, кафанско пијанство и сл.), не на ситуације у којој се ликови налазе. Оне би се драматуршко-редитељским уобличавањем довеле на ниво драмског. Такође, уношењем *свакодневног* у називу односили смо се одговорно према функцији коју има документарно позориште – да пробуди свест, да делује на друштво. Додавањем овог придева ослободили смо га ове функције.

утврђивању принципа глумачке игре која за полазиште има документ, главни покретач или идеал јесте *израз ослобођен сваке врсте театрализације*.

### 1.3. ПРЕДМЕТ И ТЕМА РАДА

Као студија случаја у нашем раду узимају се светковине у нашим срединама које се, иако везане за верски празник, највише манифестују кроз световне облике (вашари, атракције, фолклор, трговина и сл.). Тако је свака светковина нека врста **ритуала**. У *Речнику страних речи и израза* у објашњењу појма ритуал каже се, између осталог, да је то „књига о верским и црквеним обичајима и обредима“, односно за појам ритуалан „који спада у верско-црквене обичаје и обреде.“ (Вујаклија, 1980: 811) Такође, појам ритуалног дубоко је укоренењен у сам позоришни чин који је и настао из игре, ритуала, те се он може сагледавати и као основ, срж позоришне игре. Такође, ритуал се може посматрати и као стварање односа између извођача на сцени и човека у публици. Радослав Лазих је у књизи *Ритуални театар* уврстио есеј Жежија Гротовског (*Jerzy Grotowski*) који каже да је „кроз повратак ритуалу, у коме као да учествују две стране: глумци или корифеји и гледаоци, могуће пронаћи онај церемонијал непосредног, живог учествовања, нарочиту врсту узајамности (ова појава је врло ретка у данашње време), непосредну, ослобођену и аутентичну реакцију.“ (Гротовски у Лазих, 1989: 217) У тексту *Музичко позориште: ритуал, трагедија, опера* Светозар Рапајић, дефинишући драматуршку структуру ритуала, наводи да се она „најчешће састојала од утврђене формуле, магијског или екстатичког карактера, која се подвргавала апстрактним елементима музичког обликовања, што је доводило до емотивног врхунца и колективног трансa.“ (Рапајић, 2015: 14) Дакле, у свакодневном животу, ритуал, било да је он верски, политички, друштвени, спортски има своју обавезну, унапред одређену формулу, сценарио, драматургију одвијања. У нашем случају, оно што је у позоришном смислу било занимљиво за будуће истраживање, уметничко обликовање и надоградњу јесте оно што крши те задате формуле понашања унутар једног одређеног ритуала. Управо те *непредвидиве околности свакодневног живота* обликоване на принципима *датих околности, радње, ликова и сукоба* биле су императив у будућој сценској инсценијацији. Предмет и тема завршног рада јесте стварање представе која се не ослања на већ постојећи драмски текст, већ је заснована да документарној грађи прикупљеној током истраживачког процеса на докторским уметничким студијама. Документарна грађа ће у каснијим фазама рада бити селекована, надограђена и

уметнички обликована у представу изведену у амбијенталном простору, сходно теми и идеји практичног дела докотрско-уметничког рада. Текст представе настајао је, како у припремној фази (услед прикупљања грађе), тако и током процеса проба, кроз импровизације на различите теме у оквиру одређених сцена. С обзиром на то да је изабрана околност вашара, документарна грађа прикупљана је на оним вашарима који су изабрани као место дешавања у представи. Пред почетак рада на завршном докторско-уметничком пројекту (тада под радним под насловом *Вашар на црвено слово*, а касније само *На црвено слово*), идеја је била да се непосредним контактом с људима – моделима дође до грађе за завршни рад. У мају месецу 2014. године, а и за потребе испита *Студијски истраживачки рад б* посећен је вашар у Делимеђу и тамо прикупљен део материјала за будућу представу. Тај материјал се састојао из аудио и видео записа на којима су забележени интервјуи с посетиоцима вашара, али и низ фотографија људи и вашарске атмосфере уопште. Сав материјал направљен на локацији био је додатак поменутом испиту, али и грађа од које се стварала сцена *Коло* у представи *На црвено слово*. За сам избор теме - **вашар** - одлучили смо се из више разлога. Прво, овај несвакидашњи догађај пружа да се увиди, сретне, упозна **велики број потенцијалних ликова (модела)**, који драматуршко-редитељском обрадом могу постати занимљиви сценски ликови. У том смислу, читав истраживачки процес је усмерен ка проналажењу аутентичних људи који би могли бити предмет интересовања и инспирација у уметничком смислу. То су „људи са маргине“ – људи весели, пуни живота, радосни, искрени, али и разочарани, заборављени, тужни, неки пак принуђени да буду ту, било да је разлог тај што већи догађај у споственом животу немају или су ту из неког разлога личне природе – да нешто продају, купе, покажу се, удају или ожене. Дакле, *радници у луна парковима, музичари и гости под шатром, конобари, удаваче, младожење, циркуски радници, деца* и други предмет су уметничко-истраживачког рада. С обзиром на то да је целокупан уметничко-истраживачки поступак усмерен на стварање ликова на основу документарне грађе, сматрали смо да људи овог миљеа нуде занимљив унутрашњи садржај који би даље, кроз процес креирања улоге са учесницима, требало да се препозна, осветли, уметнички надогради и изнесе глумачки аутентично и надахнуто. Овакав избор ликова (модела) имплицира и могуће *потентне драмске ситуације*, што је основа сваког позоришног догађања, а уједно и други разлог за одабир теме. Када се каже драмска ситуација, не мисли се само на инцидентну ситуацију (рецимо могућ физички обрачун у вашарској шатри и слично), већ на сваку

ситуацију која носи драмски потенцијал који се може развити – долазак будућег младожење из иностранства у свој родни крај, улазак младе на аутодром у венчаници која ко зна откуда и зашто ту долази и слично. Значајан покретач у избору теме тиче се и *естетског* захтева – учинити представу узбудљивим, несвакидашњим визуелним доживљајем. Као јасно **просторно одређење** наметнуо се простор луна парка, чиме је реализовано више ствари. Прво, остварена је идеја амбијенталног извођења и друго, одабиром луна парка приближили смо се аутентичном вашарском простору, а самим тим и просторним одређењем одговорили на тему која у први план ставља документаристички израз у театру. Наш задатак је био да, у обликовању простора, приступимо попут сценографа на филму: пронађемо локацију (у овом случају тачан део луна парка) и суптилним сценографским интервенцијама учинимо одређене просторе деловима вашарима који ће се у представи третирати. **Костим** је такође сегмент који припада овој естетској, визуелној категорији која доприноси аутентичности у појавном смислу. С обзиром на то да ће се текстом као изражајним средством служити тек око половине учесника, пажљиво одабран костим је од велике важности како би нам недвосмислено указао на то ко је човек који је пред нама. Дијапазон костима креће се од народне ношње до јефтине *кинеске - кич естетике* која доминира на оваквим скуповима. **Одабир музике** је значајан сегмент који такође припада и естетској категорији. Задатак је био да се не заобилази *естетика лаких нота и срцепарајућих новокомпонованих песама* (нарочито под шатором), како се не би одступило од теме, али је изазов био у томе да се пронађу оне нумере које не служе само потцртавању атмосфере, већ да говоре о ликовима и њиховим тренутним животним ситуацијама и изборима. Поред горе поменутих разлога за одабир теме (колорит ликова, плодно тле за развој драмских ситуација, естетски ниво), четврти и вероватно најузбудљивији покретачки разлог за ову врсту истраживања јесте парадокс који се тиче дана у години на који се вашари одржавају. Они се увек дешавају **на црвено слово у верском календару**. У том смислу, веома је интересантно истражити како се у појединим деловима Србије третира верски празник – спој свесног слављења свеца и несвесног понашања приликом тог славља узбудљиво је на више нивоа. Нас је занимао унутрашњи пут човека који је посетилац вашара - како човек крене на вашар, спреми се, прекрсти, помене свеца да би, како време на вашару пролази, тражио начин да задовољи своје страсти (попије, побије се, напада певачицу). Дакле, с једне стране постоји свечано или свечарско расположење које се тиче црвеног слова,

традиционално наслеђе помешано с менталитетским и добрим и лошим навикама, а с друге, вашар је и место за забаву, културно-уметнички програм, пороке, па и разврат у одређеном смислу. На **тему обичаја и традиције** навело нас је и сазнање да се и данас у појединим деловима Србије није раскинуло с неким нападним обичајима какав је, рецимо, *куповина младе* на вашару у Делимеђу. Дакле, традиција, менталитет, порекло, навике, заблуде, убеђења у конфронтацији с нагонским, животињским или пак сензибилним и тананим у човеку биле су смернице у одабиру модела за стварање ликова, али и императив у креирању драмских ситуација у представи.

#### **1.4. ОЧЕКИВАНИ РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА И ДОПРИНОС**

Очекивани резултат је представа која броји више од четрдесет учесника, изводи се у амбијенталном простору (луна парку) где је присутна и позвана и непозвана публика, где све може да изгледа као да је на граници између експеримента и прецизно уобличеног позоришног догађаја. Међутим, она, осим што остаје у памћењу извођача и публике, губи битку с временом. Она је, као уосталом и свака позоришна представа, условљена постојањем које је везано само за тренутак у ком се дешава. Сходно томе, очекивани резултат истраживања и допринос овог уметничко-истраживачког рада у свом већем делу везан је за теоријски део рада. Заправо, практични део рада третирамо као проверу метода који ће у писаном делу рада бити представљен. Идеја је да се у писаном раду осветли један метод који се у истраживању учинио успешним и дао резултате у креирању улога (али и целе представе) заснованим на документарном материјалу. Тај метод би био дефинисан, разложен и представљен по фазама рада. Сматрамо, на крају, да једна од идеја докторских уметничких студија јесте да се један аутентичан уметнички поступак, одређен личним афинитетима и интересовањима, дефинише, објасни и систематизује и тако учини доступним онима које оваква врста истраживања у позоришту занима. За сам крај овог уводног дела, а пред почетак следећег поглавља којим се заправо отвара овај рад, цитираћемо Гротовског чији навод у потпуности одговара нашем погледу на овај, али и на уметничко-истраживачки рад уопште: „Мислим да је ова прича моја интимна ствар, али се из ње могу извући извесни закључци објективне природе.“ (Гротовски у Лазих, *ibid.*)

## 2. ПОЕТИЧКИ И ТЕОРЕТСКИ ОКВИР

У уводу овог рада смо, поред изношења мотива за рад и очекиваних резултата, дефинисали како се у овом раду тумаче појмови *документарно позориште* и *документаристичка игра*. Ово нас је природно довело до аутора, истраживача, теоретичара и практичара из области позоришне (сценске) уметности, који су за овај рад били значајни како због одређивања којој врсти позоришта припада наша представа, тако и у дефинисању начина и стила глумачке игре. Тако смо се у раду позивали на: Ричарда Шекнера (*Richard Schechner*), разматрајући амбијентално позориште, затим на Ханс-Тис Лемана (*Hans-Thies Lehmann*), као најзначајнијег теоретичара постдрамског позоришта, Ервина Пискатора (*Erwin Piscator*), као једног од зачетника документарног позоришта. Поред наведених, присутни су и други аутори, теоретичари уметности и позоришта чији су ставови, размишљања или закључци служили теоретском утемељењу овог рада. Теоретском утемељењу нашег рада приступили смо на следећи начин – од ширег сагледавања: ком уметничком правцу тежи наша представа, па тако прво разматрамо појам *постмодернизам*. Даље сагледавамо представу кроз: *постмодерно* и *постдрамско позориште*, како бисмо стигли до *документарног позоришта* које један од најистакнутијих представника немачке театрологије Х.Т.Леман у својој књизи *Постдрамско казалиште* назива једним од облика *постдрамског позоришта*<sup>7</sup>. За јасније дефинисање начина и стила глумачке игре позиваћемо се на поетике европских филмских редитеља: Ларса фон Трира (*Lars von Trier*), браћу Дарден (*Jean-Pierre Dardenne; Luc Dardenne*) и Мајка Лија (*Mike Leigh*). Њихове технике у раду с глумцем (односно, врсту глумачког израза која ослобођена сваке врсте театралности подсећа на игру у документарном филму), посматрали смо као узоре у нашем раду. Поетички и теоретски оквир рада служиће како би се јасније позиционирало којој врсти позоришта припада представа *На црвено слово*, односно којој врсти глумачког израза смо тежили током процеса рада на улогама заснованим на документарном материјалу.

---

<sup>7</sup> „(...) већ би се данас могао надопунити инвентар постдрамског позоришта: последњих година постали су уочљиви нови путеви документаризма(...)“ (Леман, 2004: 10)



## 2.1. ПОЈАМ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Постмодернизам је правац у уметности који је настао као реакција на модернизам коме се супротставља. Узима се да је настао последњих деценија двадесетог века, иако се овај термин помиње и раније<sup>8</sup>. Насупрот модернизму који се у *Речнику књижевних термина* дефинише као „појава усклађивања одређених феномена са духом времена и захтевима моде. (...) Ознака која се, с једне стране, поистовећује у уметничким и литерарним тенденцијама као израз за савремене појаве, а са друге стране жели да у тим појавама истакне оно што је савремено, што превазилази традицију и са собом доноси иновације“ (Група аутора, 1992: 448), обележја постмодерне уметности јесу „тотални еклектицизам<sup>9</sup> и запањујућа мешавина стилова.“ (Јансон и Јансон, 2005: 916) Поред мешања стилова, главна карактеристика постмодернизма је и мешање уметничких медија – сликарство, вајарство, фотографија. „Будући да није повезан ни са једним стилем, постмодернизам слободно прихвата раније стилске фигуре, али им и суштински мења смисао постављајући их у нови контекст.“ (*ibid.*) Један од најпознатијих теоретичара постмодерне, француски филозоф, социолог и књижевни теоретичар Жан-Франсоа Лиотар (*Jean-François Lyotard*) у свом делу *Шта је постмодерна* каже: „Уметник, писац постмодерне, у положају је филозофа; текст који пише, дело које ствара, нису вођени већ успостављеним правилима, па се о њима не може судити на основу једног одређеног суда, односно тако да се на тај текст, на то дело примене познате категорије. Та правила и те категорије управо су оно што дело или текст тражи. Уметник и писац, дакле, раде без правила, како би успоставили правила онога што ће настати. (Лиотар, 1995: 23) За постмодернизам у позоришту у *Историји уметности* се каже да „главна тежња јесте ново тумачење постојећих класика и новијих дела на крајње нетрадиционалне начине који доводе у питање конвенционалне ('усвојене') замисли о њиховом садржају и смислу.“ (Јансон и Јансон, *op.cit.*: 928) У даљем тексту, за репрезенте постмодернизма наводе се имена румунског редитеља Андреа Шербана (*Andrei Șerban*), на кога је јако деловао Питер Брук (*Peter Brook*) и Роберта Вилсона (*Robert Wilson*) који је с Филипсом Гласом (*Philip Glass*) и кореографима Ендром де Гроутом (*Andrew de Groat*) и Лусиндом Чајлдс (*Lucinda Childs*) радио на познатом делу *Ајништајн на плажи* (1976). Међутим, у поменутој

<sup>8</sup> 1920-их користи се за нове правце у уметности, музици, а касније и у архитектури.

<sup>9</sup> „Начин мишљења када неко не ствара свој сопствени систем, него бира из других система оно што му изгледа тачно и згодно, па онда од тога гради целину и систем.“ (Вујаклија, *op.cit.*: 260) Он подразумева спајање и мешање стилова или узимање елемената једног уметничког правца и њихово цитирање, односно колажирање у другим правцима.

енциклопедији аутори наводе да „највећи допринос потиче од амбијенталног театра Ричарда Шекнера, који позориште види као јавни догађај који се збива у свакој средини, а публици намењује активну улогу. Ниједан позоришни елемент не зависи од текста – напротив, никакав текст и није потребан. Ниједна од ових замисли није сама по себи нова. Оно што је важно то је њихов спој.“ (*ibid.*)

### **2.1.1. ПОСТМОДЕРНО ПОЗОРИШТЕ: РИЧАРД ШЕКНЕР**

Теоријски и практични рад Ричарда Шекнера, сагледан кроз збирку есеја објављених у књизи под називом *Ка постмодерном позоришту – између антропологије и позоришта*, не само да је од великог значаја за теоријски део овог рада, већ је служио као ауторитет и инспирација током читавог процеса практичног дела рада. Пре него што почнемо да говоримо о особеностима уметничког рада Ричарда Шекнера, важно је поменути да су принципи великих позоришних стваралаца Станиславског (*Константин Сергеевич Станиславский*), Брехта (*Bertolt Brecht*) и Гротовског (чији је био и ученик) уткани у његов рад. Александра Јовићевић и Ивана Вујић у предговору за књигу *Ка постмодерном позоришту* говоре о поменутим утицајима и ономе где се Шекнер, користећи се њиховим сазнањима, наставља: „Станиславски је упалио светло, којим је осветлио грађење лика, његово магично 'кад би', емоционално памћење, осветлио је и карактер и писца, а највише глумца. Брехт је упалио светло у публици и дозволио и глумцу и гледаоцу, не само да погледају један у другог, већ и да погледају око себе. Гротовски је развио свој рад са глумцем у смеру који је Станиславски започео (...) Он је, путем ригорозних тренинга и радионица упалио пламен у глумцу. (...) Шекнер је, учећи од Станиславског, Брехта и Гротовског, развио поље позоришне игре између гледаоца и глумца, између позоришта антропологије, спорта, ритуала, свакодневног живота, психо-драме, перформанса.“ (Јовићевић и Вујић, 1992: XVII-XVIII) Његов рад садржи принципе поменутих позоришних ауторитета, али их он не примењује слепо, већ их, као и сваки посвећени позоришни истраживач, развија у односу на сопствено поље интересовања. То поље, у случају Ричарда Шекнера, јесте истраживање односа гледалаца и извођача, али и коришћење драмског текста као основе за могућу надоградњу како би се што боље пренела идеја представе. То значи да драмски текст служи за деконструкцију, док се другим позоришним средствима креира узбудљив позоришни догађај. Та средства могу да припадају перформансу, ритуалном чину, политичком скупу, уличним демонстрацијама. Поред овога, препознатљив је и принцип уношења документарних елемената, чиме се отвара питање

савременог тренутка или пак иронизује стварност или „озбиљност“ театарског чина. Као пример за ове тврдње узимамо његову представу *Дионис 69*<sup>10</sup> која на најбољи начин илуструје оно што је овде наведено. Обрисе перформанса, рецимо, налазимо у сцени када Дионис<sup>11</sup> позива публику да учествује у сцени плеса - сцени у којој се слави култ бога Диониса. Тиме што део публике то и чини, овај тренутак у представи можемо назвати перформансом, ако се сложимо да је у природи перформанса изазивање реакција које има за циљ да публика, испровоцирана садржајем, активно учествује. Примера за сцене у којима доминира ритуално има много, с обзиром да представа за материјал узима античку трагедију, док иронизаторски тренутак (у којем се идеји узвишености античке трагедије супротставља документарно) уочавамо у сцени између Пентеја<sup>12</sup> и Диониса, где Пентеј, не верујући да је Дионис Бог, тражи да му се одсеку локне. Дионис каже да то не може, јер су оне Божија творевина, али да може да му да наочари које носи, јер оне припадају глумцу Вилијаму Финлију, а не Дионису. Два принципа у раду Ричарда Шекнера су важна за овај рад и о њима ће се у наредним редовима говорити. Оно се у првом случају тиче *амбијенталног позоришта*, а у другом *фаза у развоју мизансцена*.

#### 2.1.1.1. АМБИЈЕНТАЛНО ПОЗОРИШТЕ

Амбијентално позориште окренуто је коришћењу простора као јединственог поља извођача и гледалаца. Простор у амбијенталном позоришту није нужно ни екстеријер ни ентеријер, а може бити оба и то понекад и у истој представи. Амбијентални театар може да се одиграва на ливади, на улици, тргу; он је и у подруму, гаражи, хангару, клубу и сваком другом непозоришном простору. Илеана Ћосић говори о америчком авангардном театру који је тежио сједињавању живота и уметности, па каже да су се као резултат тога отварао нови простори игре и десили: „излазак многих група на улицу, коришћење паркова, пољана, градилишта, места од историјског значаја, морске обале, али и цркава, гаража, таванских и магацинских простора у којима се сценска збивања догађају у оквиру пулсирања животне свакодневице, тако да позоришни чин у присуству публике постаје саставни део тога живота, а не акције изван његових токова.“ (Ћосић, 2001) Сценографија, у оном смислу какву је знамо из класичног

---

<sup>10</sup> Представа Перформанс групе (*The Performance Group - TPG*) коју је режирао Ричард Шекнер. Представа је адаптација Еурипидових (*Ευριπίδης*) *Баханткшња*. Брајан де Палма (*Brian De Palma*), Роберт Фиоре (*Robert Fiore*), Брус Рубин (*Bruce Rubin*) су направили филм *Dionysus in '69*. Филм је садржао комбинацију снимака два извођења ове представе.

<sup>11</sup> Игра га глумац Вилијам Финли (*William Finley*).

<sup>12</sup> Игра га глумац Вилијам Шепард (*William Shephard*).

позоришта, овде је незамислива. Амбијентално позориште искључује кулисе и све друге сценографске елементе који имитирају стварност. Основу амбијенталне позоришне сценографије, како је Шекнер дефинише, чине „пуноћа простора, бескрајни начини на које простор може бити промењен, артикулисан, покренут.“ (Шекнер, 1992: 5-6) Користећи одређени простор, амбијентално позориште га деконструише: отвара све скривене делове, не труди се да уобичајеним позоришним елементима (завеса, параван) сакрије делове који „не играју“, већ чини да се сваки део простора активира. Међутим, осим што деконструише (отвара) простор, он га и конструише (изграђује), водећи рачуна не само о делу где ће бити извођачи, већ и оном који је предвиђен за публику. И заправо је то један од важнијих принципа Шекнеровог амбијенталног позоришта – креирање и употреба целокупног простора где је сваки гледалац део представе, односно њен неодвојиви елемент. У помињаној представи *Дионис 69* Шекнер је с Џеријем Рохом (*Jerry Rojo*)<sup>13</sup> дизајнирао простор гараже на начин да је публика могла да бира где ће седети. Неки су седели на поду, неки остајали наваљени на зиду, део публике је био и на изграђеним скелама које су биле високе, па је тај део публике могао да гледа представу и са виших позиција<sup>14</sup>. Својим учествовањем у већ помињаној сцени плеса, рецимо, они су активни учесници који, када опет преузму улогу посматрача (публике), не морају да се врате на место где су пре тога седели. Уосталом, Шекнер је и позивао публику да се слободно креће по простору где, пратећи радњу, гледалац може уједно да истражује и амбијент. Идеални амбијентални театар Ричарда Шекнера, по нашем мишљењу, је дефинисан у следећем наводу где аутор, појашњавајући термин *уобичајене амбијенталне сценографије* поставља законитости амбијенталног позоришта: „Не постоји ништа што би се могло назвати уобичајеном амбијенталном сценографијом. Уобичајена сценографија се руга основним принципима: *догађај, глумци, амбијенталиста, редитељ и публика, који се налазе у међусобном односу у простору или просторима, одређују амбијент*. С обзиром да сам то изговорио, морам да вам понудим *стандардну амбијенталну сценографију*. Позориште би требало да понуди сваком гледаоцу могућност да пронађе свој

---

<sup>13</sup> Шекнер га је сматрао једним од најбољих светских сценографа амбијенталног позоришта. Он каже да „његова посебност лежи у бриљантном решавању свих уметничко-техничких проблема пред које смо стављали флексибилан, променљив простор без тешке и скупе машинерије.“ (*ibid.*: 14)

<sup>14</sup> „Гледалац може да промени своју перспективу (високо, ниско, блиско или далеко); свој однос према представи (на њеном врху, у њеној унутрашњости, на средишњој раздаљини, далеко од ње); свој однос према другим гледаоцима (потпуно сам, с неколицином гледалаца, с великом групом гледалаца); да ли ће бити на отвореном или затвореном простору.“ (*ibid.*: 12)

сопствени простор. Требало би да постоје *одскачна места* где би гледаоци буквално могли да уђу у представу; требало би да постоје *уобичајена места* где би гледаоци могли да се сместе приближно као у класичном позоришту, јер то доприноси ослобађању од нервозе, коју појединци осете кад уђу у амбијентално позориште; требало би да постоје тзв. *повољна места* где би људи могли да се склоне од главне радње и сагледају је са дистанцом; требало би да постоје *торњеви, јазбине и колибе*: екстремна места далеко изнад, далеко иза, и далеко доле, где би гледаоци могли да пусте своје ноге да висе, где би могли да се закопају, или да нестану. На већини нивоа требало би да постоје места где би људи могли да буду сами, с једном или две особе, или великом групом људи. Простори треба да буду довољно отворени како би људи могли да стоје, седе, наслоне се или легну ако то желе. Простори би требало да се отварају један према другом како би гледаоци могли да виде један другог и да се крећу од једног места ка другом. Опште осећање позоришта требало би да буде осећање места где је могуће направити избор. Осећај који треба да добијем од савршеног амбијента је осећај *тоталног простора*, микрокосмоса, с протицањем, контактима и интеракцијом.“ (*ibid.*: 32) На крају теме простора у амбијенталном театру можемо да закључимо да јасна граница која одваја извођача и гледаоца не постоји, да постоји само јединствени простор у ком су сви присути (са)учесници. „Амбијентално позориште охрабрује узимање – давање кроз глобално организован простор у коме су простори које заузима публика нека врста мора кроз које глумци пливају, док су простори игре нека врста континента у средишту публике.“ (*ibid.*: 40)

Такође, сценограф у амбијенталном позоришту организује, дизајнира простор, чини га функционалним и употребљивим. Не декорише, не маскира, већ конструише, гради, чинећи елементе у простору опипљивим, живим, асоцијативним.

#### **2.1.1.2. РЕДИТЕЉ У АМБИЈЕНТАЛНОМ ПОЗОРИШТУ**

Друга, за нас важна, тема коју проналазимо код Шекнера, тиче се рада с глумцима. У есеју *Редитељ у амбијенталном позоришту* Шекнер, иако се оградајује од доношења закључака о универзалном дефинисању фаза у редитељском раду (па каже да он може да пише само о одређеним, специфичним техникама јер је већи део његовог претходног рада остао мистерија и за њега), износи седам ступњева у стварању мизансцена:

- Слободна радионица у којој се измишљају и посматрају вежбе које служе за рад на себи и на групи. То је *оригинална празнина/хаос из које ће се*

*изродити дефинитивни стил пројекта.* Слободна радионица се наставља кроз све фазе стварања мизансцена.

- Увод у радњу и текст – фаза у којој се теме из комада повезују са савременим тренутком, *где асоцијације не настају према категоријама, већ према суживоту у времену.* Као пример наводи се позната сцена из Шекспировог (*William Shakespeare*) *Ричарда Трећег* у којој је Ричардово завођење Ане синоним за Америку која заводи свет;
- Пројекат – дискусија око теме, радње, значења, одабир ствари, формулације. У овој фази су, рецимо, *Баханткиње* постале *Дионис 69*;
- Сценски простор, улоге – фаза у којој се изграђује простор; улоге су дефинитивно подељене. *Ово је време за кризе и несигурност, јер је свако свестан застрашујуће разлике између онога како пројекат звучи и шта је у ствари.*
- Организација – текст добија облик, сцене имају смисла, изграђен је амбијент, осмишљава се плакат, и сл.
- Отворене пробе и реконструкција – мизансценске пробе, мењање улога, слободне радионице, поновни рад кроз читав комад, од почетка; публика је позвана да гледа и својим коментарима, разговорима критикује и евентуално мења ток представе.
- Грађење партитуре – одређивање тачних физичких радњи, тонова, ритмова. Пробе су често техничке, јер је основна линија за сваку улогу развијена и читава представа је спремна. (*ibid.*: 47-51)

Ових седам ступњева које Шекнер дефинише ослањајући се на сопствено искуство у раду послужила су нама у процесу рада на следећи начин.

Прво, за јасно *дефинисање наслова сваке од фаза.* Ово је било важно како би се пробе с учесницима водиле прецизно у смислу захтева који смо пред себе стављали пред сваку пробу. Тако да је, рецимо, фаза коју смо назвали *документ*, подразумевала дискусије о моделу: шта би се задржало, шта одбацило, односно чиме би се постојеће надоградило. Шекнерова фаза *отворене пробе* овде је коригована на начин да су пробама могли да присуствују само учесници нашег пројекта без обзира да ли играју у првој, другој, трећој или четвртој сцени. Овим отвореним присуствовањем се, осим корисних увида и

коментара учесника који не играју у одређеној слици, развијала свест свих извођача о јединственем стилу игре у представи.

Друго, поред давања наслова фазама у раду, Шекнерових *седам ступњева* је упозоравало на важност *поступности у раду* која је можда и од пресудног значаја за јасноћу којој се тежи, посебно у типу представа где (услед мноштва документарног и другог, на пробама добијеног материјала) неискусни аутор може да залута.

У раду на овом пројекту фазе су другачије постављене и назване, сходно потребама и природи овог рада, али се свака етапа која је дефинисана на неки начин ослањала или позивала на *седам ступњева* Ричарда Шекнера. Једини ступањ који није консултован јесте други, који се тиче односа према драмском тексту. Све остале наведене фазе су у извесном смислу садржане у овом раду.

### 2.1.2. ПОЈАМ ХЕПЕНИНГА

Хепенинг је настао шездесетих година двадесетог века у Америци као један од облика акционе уметности<sup>15</sup>. У буквалном преводу са енглеског хепенинг значи догађај, дешавање или збивање. Хепенинг је упућен на публику у оном смислу да провоцира до изазивања реакције и на тај начин елиминише сваку препреку и блокаду између извођача и посматрача.

У *Лексикону страних речи и израза* за термин *хепенинг* каже се да је „савремени облик ликовног, позоришног или музичког изражавања заснован на импровизацији, изненађењу и шокирању публике; изводи га уметник обично на јавном месту (улица) уз суделовање свих присутних.“ (Вујаклија, *op.cit.*: 998)

У *Речнику књижевних термина* се, између осталог, каже да је хепенинг „логички наставак театарских иновација А.Жарија и А.Артоа, које исходиште налазе у дадаизму, а воде апсурду. Хепенинг садржи у себи елементе психо-драме, тоталног позоришта, поп уметности (и других активности *beat generation*), колективног ритуала, итд.“ (Група аутора, 1992: 255)

Ричард Шекнер, помињући Алана Капроуа (*Allan Kaprow*) америчког сликара, творца и теоретичара хепенинга каже да се он залаже за „очување флуидне линије између

---

<sup>15</sup> Акционо сликарство је настало педесетих година двадесетог века у САД. Главна одлика акционог сликарства је да се случајним потезима боја на платну оне распрскавају, цеде, наносе и на тај начин платно постаје акциона површина, а слика израз диманичног процеса уметника. Главни представник је Џексон Полок (*Jackson Pollock*).

уметности и живота; (...) Он каже да хепенинг мора бити састављен као 'колаж догађаја', а не као нека аристотеловски затворена структура.“ (Шекнер, op.cit.: 89) Мишко Шуваковић у свом тексту *Филозофске играчке театра* наводи запис Капроуа који каже да су „они прије свега неговорни (повремено се употребљавају и ријечи, али на ускличан начин, као сигнали, али нипошто дискурзивно); не изводе се на позорници ни на рашчишћеном простору (понајприје изводе се у већ постојећим амбијентима, нпр. у подрумима, на покретним стубама робних кућа, у шуми, у аутобусима који крстаре унутрашњошћу земље, на Тајмс Скверу или у кухињи пријатеља); њихово извођење не поштује јединство времена и простора (ови догађаји могу се одиграти у градовима читавог свијета, истовремено или неповезано, током неколико дана, па и читаве године); у њима не глуме професионални глумци (казалишно образовање обично им штети); и коначно, изводе се само једном. Овим не желим рећи да су хепенинзи нешто случајно. Хепенинг може изискивати чак и шест мјесеци напорног рада... Отуда, ако у њима има наговештаја било каквих театарских традиција, то су можда театри скупова, сафарија, карневала, парада, ратних игара, богослужја и међународног уударења. Као такви, они не садрже ништа езотерично. Хепенинзи су, заправо, једна врста помно пробраног и обликованог пучког живота.“ (Шуваковић, n.d.)

У тексту *Хепенинг - уметност пројективне симулације* књижевни критичар Александар Нејгебауер, каже: „Иако несумњиво спада у драму, хепенинг се може окарактерисати као анти-позориште, а текстови на основу којих се изводи као анти-литература. Одбацују се позоришна зграда, сцена и гледалиште, радња заснована на тексту која има одлике литературе и публика којој треба угодити. Место збивања може бити било каква дворана, шупа, таван, улица, морска обала, пољана или друм. (...) Хепенинг је скинуо ореол чистоте са уметничких ефеката у драми, настојећи да их постигне помоћу стварних животних, и то неугледних и неприметних материјала, ситуација и поступака. То је нов допринос модерној традицији демистификације и демаскирања негованих неистина о свету, људској природи и друштву.“ (Нејгебауер, 2016) Такође, примећује да се хепенинг наслања делом на сликарство, делом на позориште, а да има сличности и с циркусом и вашаром. Што се тиче односа публике и извођача, он се може посматрати двојако. С једне стране, циљ хепенинга јесте да испровоцира гледаоца и тако преокрене ток догађаја, а с друге, како каже Нејгебауер, у хепенингу публика доживљава често непријатна изненађења: „извођачи их вређају,



поливају водом или бојом, посипају песком, пепелом или прашком за кијање, гађају их разним предметима, испуњују просторију непријатним мирисима.“ (*ibid.*)

Ж.Ж.Лебел (*Jean-Jacques Lebel*), један од главних актера хепенинга у Француској, наводи да се, укидањем разлике између уметника и публике, остварује једна друштвена утопија: „Нема више публике, нема глумаца, егзибициониста, гледалаца, свако по жељи може да мења понашање.“ (Шнел, *op.cit.*: 219)

Представа *На црвено слово*, по нашем мишљењу, припада амбијенталном позоришту; међутим, у једном сегменту она се може сагледати и кроз призму хепенинга. Тај сегмент тиче се најпре избора простора за извођење, што нас доводи до друге ствари у којој можемо да препознамо идеју ове извођачке праксе, а то је укидање границе између уметности и живота. Простор у ком се изводила представа организован је тако да је публика била јасно одвојена од извођача. На свакој од четири локације луна парка постављено је импровизовано гледалиште, па се самим тим и јасно дефинисало где је простор игре, а где публика. С друге стране, том отвореном формом у просторном смислу добило се оно што бисмо могли да назовемо мешањем живота и уметности. Пролазници су гледали делове представа са оних страна са којих су наилазили. Застајали су, снимали, одлазили. У сцени на аутодрому су се током претпремијерног извођења возили посетиоци луна парка (не само извођачи); човек с дететом у рукама је ишао за глумицом која је у тој сцени „тукла“ свог партнера, и најзад у последњој сцени човек из публике је добацио: „Ајмо аплауз за певачицу“.

Циљ у поставци рада је био да публика треба да има осећај као да је на вашару, али се, такође, водило рачуна да се ни на који начин не угрози извођење. Ту наша представа престаје да има икаквог додира с хепенингом, јер било каква реакција гледалаца или случајних посматрача која би променила ток представе била је непожељна. У хепенингу је то циљ, а код нас препрека, ометач. Тако да пронађене сличности у одређењу хепенинга (да је то колаж догађаја, неаристотеловска структура, мешање живота и уметности) су заправо лабаве везе с нашом представом, посебно када се узму у обзир чврсти темељи на којима стоји хепенинг, а то су да се он изводи једном, да нема унапред одређени сценарио већ само одређена правила, да се не проба већ само припрема итд.

## 2.2. ПОСТДРАМСКО ПОЗОРИШТЕ: ХАНС ТИС ЛЕМАН

У овом раду користе се појмови *постдрамско* и *постмодерно* позориште. Оба појма садрже у себи префикс *пост*; међутим, они не означавају само нешто што долази *после*: *после драме (драмског)*, односно *после модернизма*. Оно, осим тога, означава да је постдрамско у јакој вези с драмским, односно постмодерно с епохом модернизма. Оно је у некој врсти дијалога с овим појмовима. У својој књизи *Постдрамско казалиште*, немачки теоретичар Ханс Тис Леман наводи интересантан пример којим можемо јасније да илуструјемо значење префикса *пост*. Када говори о пост-брехтовском позоришту, каже да то није негирање Брехта, већ се постбрехтовско позориште тиче захтева и питања који су садржани у Брехтовом делу, али се више не могу прихватити Брехтови одговори. (Леман, *op.cit.*: 28)

Да би се уопште објаснило постдрамско позориште, нужно је рећи шта је драмско позориште. Драмско позориште је оно у којем је драмски текст најважнији елемент и сви остали позоришни елементи су му подређени. Третман текста у драмском позоришту је различит, па тако постоји врста драмског позоришта у којој је текст апсолутни владар, па је и однос према свакој написаној ауторској речи такав да је било каква интервенција или редитељско учитавање не само непожељно, већ на неки начин и непримерено. Важно је поставити комад тако да писац буде у првом плану, да се чује текст, а не интерпретира његов могући уочени садржај. С друге стране, постоје аутори – редитељи којима је драмски текст повод за аутентично сценско тумачење које, самим тим, открива и неке нове слојеве драме. Овакво позориште се често назива редитељским позориштем.

Постдрамско позориште које, по мишљењу Лемана, настаје седамдесетих година прошлог века указује на то да веза између драмског текста и позоришта и даље постоји, али је таква да је нужно преиспитати водећу позицију коју текст има у третману и обликовању позоришног чина. То не значи да постдрамско позориште априори негира и одбацује вербални текст, већ га третира с подједнаком важношћу као и сваки други позоришни елемент – светло, кулисе, костим, музику. Леман каже да драмско позориште престаје онда „када ти елементи више нису регулативни принцип него представљају само још једну од могућих варијанти казалишне умјетности.“ (*ibid.*: 22) Тако текст у постдрамском постаје само елемент којим аутор може и не мора да се

служи. Такође, и ако се служи, он сам одређује у којој мери ће бити заступљен одабрани текст на чијим темељима редитељ ствара позоришни (сценски) чин.

У свом начину извођења постдрамско позориште нема за циљ да успостави принцип као у драмском позоришту у ком гледалац пристаје на илузију коју му са сцене нуди одређена представа. Оно се, по нашем мишљењу, пре може доживети као покушај да се путем деконструкције истражи и спозна суштина теме коју представа третира. Дакле, не да нас, као у драмском позоришту, путем илузије убеди да је то што видимо стварност, већ да прво, потпуном или делимичном деконструкцијом, отвори тему, а онда успостави и сагради сопствени принцип сценског изражавања који му се учини најадекватнијим за причу коју жели да исприча<sup>16</sup>. Због широког дијапазона средстава којима се служе аутори постдрамског позоришта, представа самим тим што не припада конвенционалном театру, често може да буде узнемирујућа за публику на више нивоа. Она може бити у бучном дијалогу с публиком у ком се захтева њено директно учешће, може бити у блиском физичком контакту с њом (позив да се изађе на сцену, рецимо), али такође може да се, служећи се другачијим средствима, креће путевима асоцијативног и опет оствари своју функцију – провокацијом до запитаности над темом или смислом.

Постдрамско позориште се, такође, може сматрати неком врстом покрета, идеје, јер оно није уско одређено, рецимо, само стилем позоришне игре. Оно се, осим особеним стилем, остварује кроз различите видове уметничког изражавања, па се тако у уметнике – ауторе постдрамског убрајају, осим редитеља и визуелних уметника Роберта Вилсона, Јана Фабра (*Jan Fabre*), Јана Лауерса (*Jan Lauwers*), Ренеа Полеша (*René Pollesch*), и писци Хајнер Милер (*Heiner Müller*), Петер Хандке (*Peter Handke*), Елфриде Јелинек (*Elfriede Jelinek*), плесачи, кореографи Пина Бауш (*Pina Bausch*), уметници перформанса, трупе, позоришни пројекти и слично<sup>17</sup>.

С обзиром да смо поменули неколицину писаца који припадају постдрамском позоришту, на примеру поменуте Елфриде Јелинек објаснићемо форму и значењски ниво који текст у постдрамском позоришту може да има.

---

<sup>16</sup> У прилог нашим размишљањима о томе да је деконструкција доминантна у постдрамском позоришту налазимо тврдњу из *Историје уметности* где се, када се разматра етапа *Постмодернизам*, каже да „деконструкција представља најјачу снагу коју је до сада изнедрио постмодернизам. Она кида текст на комаде, употребљава га попут њега самог док се он не фрагментира („деконструише“).“ (Јансон и Јансон, *op.cit.*: 915)

<sup>17</sup> Леман даје велики списак имена аутора постдрамског позоришта или аутора чији се макар неки део у њиховом стварању додирује с парадигмом постдрамског. (Леман, *op.cit.*: 23-24)

За ову ауторку карактеристично је да она негира основне постулате драме, па тако у њеним текстовима примећујемо одсуство дијалога и драмског лика. Томаж Топоришич у тексту који се тиче односа драмског текста и постдрамског позоришта каже да се Јелинекова у *Спортском комаду* потпуно одриче традиционалних елемената драме, личности, радње, дијалога. Структура овог комада је троделна и ни по чему није драмска: „први и трећи део су структурисани као размена квазиособа које су далеко од индивидуалног и представљају некакве типове (...). Други део је нека врста пиета призора мајке и сина бодибилдера Андија, који је умро од допинга. (...) Јелинекова преко те структуре која повезује узвишено (трагедија Електре) и тривијално, односно профано, што је у исто време и аутобиографско (спорт, допинг, рат у бившој Југославији, лик Електре као нововременске банализације старогрчког мита о Електри) и преко полилога различитих говора, спаја неспојиво: бројне прототекстове који се преклапају, цитате, парафразе, извитоперене цитате Џејмса Бонда, Терминатора, Лени Рифенштал и њену *Wille zur Macht (Вољу за моћу)*.“ (Топоришич, 2007: 78-79)

Одсуством драмске радње, изопштавањем драмског лика ауторка даје јасне упуте за интерпретацију њеног дела. „Нећу да глумим, као што нећу да гледам друге како глуме. (...) Људи не би смели да говоре ствари и праве се да живе. Не желим да видим одсејај тог лажног јединства на лицима глумца: јединства живота. Нећу да видим игру снаге на тој „добро науљеној мишици“ (Ролан Барт) – игру језика и покрета, такозвану „експресију“ добро тренираног глумца. Нећу да се споје глас и тело (...) Нећу позориште. Можда хоћу само да раздвојим активности које неко може да изводи као представљање нечега али без икаквог вишег смисла (Јелинек, *Ich will kein Theater – Ich will ein anderes Theater, Theater Heute*, 1989.).“ (*ibid.*: 84)

Из примера Јелинекове, али и познавања других дела која припадају постдрамском позоришту, долазимо до закључка да је у природи постдрамског раскид с традиционалним, конвенционалним у приступу у уметничком уобличавању и окретање *ризичном позоришту*. „Овдје се ради о особито 'ризичном казалишту', јер оно раскида с многим конвенцијама. Текстови не одговарају очекивањима с којима се прилази драмским текстовима. Често је тешко уопште утврдити неки смисао, неко повезано значење представе. Сlike нису илустрације неке фабуле. Томе придлази и брисање граница између жанрова: повезују се плес и пантомима, глумбено и говорно казалиште, концерт и казалишна игра сједињавају се у сценске концерте итд. (...) То казалиште често настаје у облику пројеката код којих неки режисер или неки тим окупља

умјетнике различите врсте (плесаче, графичаре, глумце, архитекте) како би заједно реализирали неки пројекат. (...) Тај казалишни рад по својој је бити експерименталан, састоји се у тражењу нових повезаности и преплетености начина рада институција, мјеста, структура и људи.“ (Леман, *op.cit.*: 31)

На крају овог кратког осврта на појам постдрамског позоришта, можемо да закључимо да постдрамско, за разлику од драмског, не посматра позориште са становишта целовитости, односно узрочно-последичног принципа у причању приче и приказивању, не маскира позоришни или, боље рећи, извођачки чин стварањем илузије, не односи се према драмском тексту као према сувереном владару позоришног догађаја, већ се сопственим изражајним средствима (и вербалним и невербалним) обраћа публици водећи се искључиво својом јединственом драматуршком линијом, те тако успоставља аутентични, оригинални текст извођачког дела.

Представа *На црвено слово* може се сагледати кроз призму постдрамског у неколико сегмената. Прво, текст представе настајао је током процеса и то сарадњом с учесницима, што се може довести у везу с појмом *театра пројекта* који је формулисао Ханс Тис Леаман, а о чему смо већ говорили у претходним редовима. Током једне фазе у раду на представи, са сваком групом (а било их је четири, колико је и сцена у представи) формирао се текст представе: дијаложке, монолошке или друге краће текстуалне целине. Међутим, овој фази претходио је раније представљен *Концепт за представу*<sup>18</sup> - текстуални предлог који је садржао описе сцена, теме за дијалог, истицање доминантних црта карактера којима учесници треба да се у раду воде. Концепт је одисао описом атмосфере сваке слике, што је за наш будући рад било важно на више нивоа. Наиме, овај писани предлог имао је за циљ прво, да учесник, читајући га, или допре или макар наслути суштину теме, и друго, да се упозна с естетским принципом будуће предстве. С друге стране, остављено је довољно времена (с обзиром да је предлог послат неколико недеља пре почетка рада) за отварање низа асоцијација и формирање личног доживљаја и осећаја пре првих сусрета на пробама с ансамблом.

У каснијем теоретском истраживању наишли смо на формулацију Марије Караклајић која говори о феномену нових драмских форми које су постале легитимни мејнстрим позоришни феномен у Немачкој, па каже да „оне настају када традиционални облици

---

<sup>18</sup> Прилог 2, види стр.130. *Концепт* је остављен онакав какав је послат учесницима како би се стекао бољи увид у то колико је мењан (развијан) у току процеса.

више не успевају да изразе комплексност, вишеслојност и противречност друштвене стварности чији су део.“ (Караклајић, 2007: 88) И управо тим новим формама назива и перформативне текстове Ренеа Полеша, што би у овом смислу могло да се преузме као најтачнија дефиниција структуре вербалног и невербалног текста за представу *На црвено слово*.

### 2.3. ДОКУМЕНТАРНО ПОЗОРИШТЕ

Документарно позориште настало је из жеље да се о болним, горућим, актуелним темама садашњег тренутка проговори са сцене – јасно, недвосмислено, не сакривајући се иза драмског текста, већ да се директним изношењем проблема и његовом сценском артикулацијом проба да утиче на стварност.

Зачетке документарног позоришта налазимо још у двадесетим годинама прошлог века код Ервина Пискатора, али документарну форму још даље у прошлости – у натурализму, око 1890. године у Европи. У тексту *German documentary theatre* А.В.Субиото (*A.V.Subiotto*) каже да је већ Зола (*Émile Zola*) почео да успоставља веристички тон - читао је новине како би у чланцима налазио инспирацију за свој рад, а затим је отишао у Париз да записује детаље из живота на улици. Немачка књижевност је, такође, почела да експлоатише аутентичност извештаваних детаља и окренула се индустријализацији као својој теми. Друга фаза документарног позоришта је изазвана друштвеним превирањима након 1918. и током двадесетих година је била усредсређена на подухвате чувеног редитеља Ервина Пискатора. Трећи моћни талас документарног позоришта се десио шездесетих година. Као представнике овог таласа, Субиото наводи драматичаре: Ролфа Хохута (*Rolf Hochhuth*), Петера Вајса и Хајнара Кипхарта (*Heiner Kipphardt*). (А. В. Субиото, 1972)

#### 2.3.1. ЕРВИН ПИСКАТОР

Прву употребу неког политичког документа као саставног елемента позоришне представе налазимо код Пискатора. Из мегаломански замишљене представе<sup>19</sup> која је обухватала револуционарне климаксе у историји човечанства од Спартаковог устанка до руске револуције извучен је део који се тиче периода од почетка рата до убиства

---

<sup>19</sup> Мисли се на представу коју је требало да режира за *Раднички културни картел*. Замишљено је да у њој учествује око 2000 људи; да се постави огроман број рефлектора који би осветлио долину налик на арену; да се постави двадесет метара дуга оклопна крстарица итд. (Пискатор, 1985: 49)

Карла Либкнехта (*Karl Liebknecht*) и Розе Луксембург (*Rosa Luxemburg*) од које је настала представа *Упркос свему!*.

„Да изразимо како се социјална револуција настављала и након грозог пораза 1919, ревија је добила као наслов Либкнехтове ријечи: „Унатоц свему!“ (...). Представа је настајала колективно: поједини процеси у раду писца, редатеља, глумачког радника и глумаца непрестано су се прожимали. Успоредо с рукописом настајале су сценске конструкције и глумачка, а успоредо с режијом настајао је рукопис. Аранжирани су призори на различитим мјестима у казалишту истодобно, прије него што је био дефиниран њихов текст. Први пут је филм требао бити органски повезан са збивањима на позорници.“ (Пискатор, *op.cit.*: 49-50)

У овој представи документ је био филм. Пискатор каже да су се служили аутентичним снимцима из рата, демобилизације. Снимци су показивали ужасе рата: растргнута тела, градове у пламену.

„Расподијелио сам филм кроз читав комад, а гдје га није било довољно, испомагао сам се статичним пројекцијама. (...) Читава представа била је искључиво монтажа аутентичних говора, чланака, новинских цитата, прогласа, летака, фотографија и филмова о рату и револуцији, повјесних личности и призора. И то у *Grosses Schauspielhaus*-у што га је изградио Макс Рајнхарт да у њему поставља грађанску (класичну) драму.“ (Пискатор, *op.cit.*: 52)

Пискаторова идеја *Пролетерског позоришта* темељила се на идејама које у неким њеним деловима препознајемо као узоре овог рада. Она се тиче, пре свега, окупљања групе истомишљеника (у Пискаторовом случају – политичких истомишљеника) у жељи да се театарским средствима утиче на стварност. Пискатору је био циљ да се оформи театар у којем се поништава професија и струка – императив је да се створи таква оаза где би освешћени припадници пролетерске позоришне комуне сами стварали своје представе. Оваквом ставу супротстављено је мишљење да то доводи до неизбежне појаве дилетантизма и аматеризма. Оно у чему се наш рад ослања на идеју пролетерског позоришта је креирање текста – код Пискатора, као и у нашој представи, текст настаје сарадњом свих учесника на пробама: не користи се већ постојеће драмско дело нити класичног нити савременог аутора, већ заједничким снагама настаје текст представе. „У *Пролетерском позоришту* стога није било мјеста драмским писцима старог кова, па ни експресионистима и њихову индивидуализму, ни политички

равнодушним или конзервативним професионалним глумцима. Писце текстова, како афирмиране драматичаре, тако и почетнике, Пискатор позива да се одрекну увријеженога списатељског 'аутократизма', не баве собом и својим проблемима и не осврћу на књижевну традицију, поглавито не на традицију 'високе књижевности'. Упућује их да умјесто тога, говоре о идејама што запретене и необликоване живе у душама радника.“ (Сенкер, 1984: 199)

За наш рад значајан је још један сегмент Пискаторовог рада, а тиче се конструкције саме сцене – бине. Још тада (а све због природе политичког позоришта које је имало за циљ да пробуди свест и запали пламен одређене идеје у срцима народа), осетила се потреба да се публика физички приближи простору игре. Пискатор од Валтера Гропиуса (*Walter Gropius*) наручује пројекат нове позоришне зграде. Овај архитекта је замишља као *тотално позориште*, као синтезу искустава дотадашње европске позоришне архитектуре. У књизи аутора Бориса Сенкера проналазимо да, по мишљењу овог архитекте, постоје три могуће организације у простору: арена, кружна позорница окружена гледаоцима, удубљена позорница или позорница „кутија“. „*Тотални театар* замишљен је као веома покретна и прилагодљива архитектонска конструкција склопљена од дијелова што се могу окомито и водоравно помицати, мијењати односе, претварати се из гледалишта у позорницу и обратно, требао је да омогући сукцесивну примјену наведених трију типова казалишта течајем једне представе. Пискаторов и Гропиусов циљ бијаше да разбију традиционалну барокну – по Пискатору феудалну – организацију казалишног простора и доведу гледаоца у средиште збивања, не само духовно, идејно средиште него и просторно, физичко.“ (*ibid.*: 206) Пискатор још у првој половини двадесетог века уочава потребу да се гледалац не само приближи самом позоришном чину, већ да постане и његов активни учесник.

Тиме што је први увео документ у театар, Пискатора не посматрамо само као зачетника или творца документарне драме, већ као позоришног практичара на чијим се принципима и начелима темељи читаво документарно позориште.

### **2.3.2. ДОКУМЕНТАРНО ПОЗОРИШТЕ '60-их ГОДИНА 20. ВЕКА**

Консултујући већ навођену књигу *German documentary theatre*, долазимо до савремених аутора ове врсте позоришта: Петера Вајса, Хајнара Кипхарта и Ролфа Хохута и до тезе да се документарно позориште бави претварањем стварног материјала у уметничка средства као и његовим истраживањем, проверавањем, критичким



освртом. О Петеру Вајсу се каже да је био савршено свестан да све време гради *фиктивну* стварност, иако се „циглама и малтером“ снабдео директно из рушевина осталих након ратова и концентрационих логора. Он је знао да књижевно третирање документа аутоматски мења његов квалитет тако што отклања границе физичког света у коме су се те чињенице догодиле. Како тврди Вајс, специфичност стиче општу димензију, која је дубље подстакнута уклањањем небитног и остављањем онога што је „универзално важеће“. *Истрага* (1965) је, иако написана на основу догађаја који су се стварно десили у Аушвицу, постала модел за *све* ситуације у којима су тамничар и затвореник спојени нехотичном суровошћу. Слично томе, *Песма о лузитанијском ђаволу* (1967) полази од специфичних околности у Португалској Анголи да би оптужила *све* репресивне маскарале као добронамерни колонијализам. (А.В.Субиото, 1972)

Ипак, најпознатија његова драма је *Мара/Сад* (1963) - комад унутар комада у ком се радња дешава у душевној болници у Шарантону 1808. године. Маркиз де Сад (*Marquis de Sade*) с пацијентима прави представу у којој се реконструише убиство револуционарног вође Жан-Пол Мараа (*Jean-Paul Marat*), које се десило петнаест година раније. Ова два историјска догађаја Вајс ставља у неисторијску околност сусрета Де Сада и Мараа и конфронтира њихове филозофије – Де Садову убеђеност у психолошку мотивацију појединца као базе друштва и Мараово уверење у политички колектив.

*Намесник* (1963) Ролфа Хохута за тему узима ћутање Папе Пија XII током националсоцијалистичког прогона Јевреја у нацистичкој Немачкој, иако је већ знао за убијање у Аушвицу 1942. Комад тада тридесетогодишњег писца који до тада није ништа објављивао, поставио је Пискатор у берлинском позоришту Фолксбине. Ова представа изазвала је велики скандал у католичком свету.

Трећи поменути аутор документарног позоришта, односно документарне драме, је Хајнар Кипхарт. *Случај Роберта Опенхајмера* (1964) је драматизација процеса истраге коју је водила Комисија за атомску енергију САД-а против физичара Роберта Опенхајмера (*J. Robert Oppenheimer*), „оца“ атомске бомбе. У *Антологији савремене немачке драме* налазимо коментар аутора у ком каже да му је као главни извор „служило три хиљаде страница записника из процеса против Роберта Опенхајмера. Комисија за атомску енергију Сједињених Америчких Држава објавила је тај записник

1954. године. Ауторова је намера била да понуди сажету слику тог процеса која је погодна и за позоришно извођење, али не на штету чињеница.“ (Костић-Томовић, Денић, Гојковић, 2015: 695) У овом коментару аутор, такође, наводи шта је чињенични материјал, а шта производ уметничког уобличавања: „Између сцена аутор је додао монологе или мини-сцене којих у стварном саслушању није било. Притом се, међутим, трудио да те међу-сцене сведоче о ставу који је заступао неко од учесника процеса, било да је то чинио током самог процеса или неком другом приликом“. (*ibid.*)

### **2.3.3. ДОКУМЕНТАРНО ПОЗОРИШТЕ НА НАШИМ СЦЕНАМА**

Експанзија документарног позоришта код нас и у региону дешава се двехиљадитих година. Оно је своје најзапаженије и најзначајније тренутке доживело у поставкама редитеља Бориса Лијешевића, Оливера Фрљића, Дина Мустафића, Селме Спахић. Констатација Бориса Лијешевића у којој каже да „документарно позориште настаје из онога што ти неко исприча, што га боли, што му не да да спава“ (Лијешевић, 2011) и то да је „велика предност документарног позоришта – директно тумачење овог времена; шта може из овог времена да тумачи ово вријеме“ (*ibid.*), навела нас је да уочимо два паралелна тока којима се креће документарно позориште код нас. Један можемо да назовемо друштвено-ангажованим (тиче се преиспитивања ратних тема, злочина зараћених страна, губитака на разним нивоима), а други интимистичким документарним театром. И један и други ток документарног позоришта имају за циљ да пробуде друштвену свест, али то чине на различит начин и користећи се различитим театарским средствима.

Као пример првог поменутог тока можемо да наведемо представе *Кукавичлук* Народног позоришта из Суботице у режији О.Фрљића, *Рођени у ЈУ* Југословенског драмског позоришта у режији Д.Мустафића, *Хипермнезија* Битеф театара и Хартефакт фонда у режији С.Спахић. Другом току припадају представе *Атељеа 212*, а обе у режији Бориса Лијешевића – *Чекаоница*, која говори о позицији и (не)сналажењу људи после промена почетком двехиљадитих у Србији и представа *Плодни дани*, која третира тему неплодности. Наведене представе настајале су драматуршким и сценским обликовањем документарне грађе прикупљане различитим методима – исповестима глумаца, преко интернет-форума, непосредном комуникацијом с људима који су тема коју представа третира.

Оно што повезује Фрљићев *Кукавичлук*, Мустафићеве *Рођене у YU* и *Хипермнезију* Спахићеве јесте да документарни материјал потиче од самих глумаца, док је драматургија *Чекаонице* и *Плодних дана* изграђена обрадом материјала добијеног из интервјуа и с интернет форума. Тако глумци у случају прве три представе говоре своја доживљена искуства у своје име<sup>20</sup>, док у случају Лијешевићевих представа глумци играју улоге.

Оливер Фрљић је својим инсценацијама заснованим на документарној грађи постао представник друштвеног, политичког, ангажованог театра на овим просторима. У представама *Проклет био издајница своје домовине* (Словенско младинско гледалиште, Љубљана, 2010.), *Кукавичлук* (Народно позориште Суботица, 2011.), *Зоран Ђинђић* (Атеље 212, Београд, 2012.), *Избрисани* (Прешерново гледалиште, Крањ, 2103.), *Александра Зец* (Хрватски културни дом на Сушаку, Ријека, 2014.) овај аутор се користи документарном грађом и ствара узнемирујуће и, за велики део јавности, политички неприхватљиве представе. Осим што је често документарно, Фрљићево позориште је обавезно политичко. У тексту *Политичко позориште* ауторка Катарина Рохрингер-Вешовић наводи је Фрљић изнео својеврсну потврду о томе да је позориште за њега „политички инструмент“ и да му не смета што његово дело називају плакативним и памфлетским. (Рохрингер-Вешовић, 2016)

Иван Меденица се у свом тексту *Нови видови политичког у позоришту* бави питањем политичности у савременом српском позоришту. Пишући о помињаној Мустафићевој представи, Меденица запажа начин на који се материјал обрађује, као и циљ који има, па каже да „наслов *Рођени у YU* не сугерише само документарну основу представе, већ истовремено и однос који се према тој грађи развија. Не само да су сећања глумаца основни материјал, већ представа не показује ни амбицију да у његовој обради иде даље од тог интимног, индивидуалног доживљаја југословенства једне групе случајно повезаних актера, те да заузме неки критички став.“ (Меденица, 2011: 14)

Када је реч о обради или структури текста *Хипермнезије* Селме Спахић, Ива Чукић Шошкић каже да је „драма структурисана као историјска хроника на основу сјећања из дјетињства глумаца који су учествовали на овом пројекту.“ (Чукић-Шошкић, 2015: 122)

---

<sup>20</sup> Примедба: Фрљић се у својој представи поиграва с истинитошћу говорења у своје име у сваком тренутку.

Борис Лијешевић је стварао *Чекаоницу* инспирисан идејом текста Клауса Пола (*Klaus Pohl*) *Waiting Room Germany*. Цитирана ауторка Чукић-Шошкић каже да је „Клаус Пол свој текст конципирао од низа интервјуа спроведених пет година након пада Берлинског зида, са грађанима углавном из некадашње Источне Њемачке, који су откривали свој актуелни положај у уједињеној Њемачкој. (...) Лијешевић је умјесто адаптирања Половог текста, преузео његов начин структурисања драме и спровео сопствено истраживање испитујући грађане Србије о њиховом доживљају друштвених промјена и како су оне утицале на њихов живот. (...) Чекаоница има структуру омнибуса коју успоставља седам међусобно неповезаних и потпуно независних прича, казаних кроз монологе.“ (*ibid.*: 47)

Документарни материјал за представу *Плодни дани* је преузет с интернет форума чији су посетиоци људи који не могу да се остваре као родитељи. Услед покушавања да то постану, они се боре и с околином, накарадним здравственим системом и слично. С тога је и форма сценског уобличавања другачија од форме *Чекаонице*, чија је драматургија састављена од монолошких казивања. Уосталом, и сам необрађени материјал за *Плодне дане* је већ у форми дијалога – форуми и служе како би људи са сличним проблемима разменили искуства, подржавали се, саветовали једни друге.

На крају овог дела рада у ком смо дали кратак преглед важних аутора документарног позоришта на нашим просторима, износимо констатацију Бориса Лијешевића који каже да је за њега документарно позориште, пре свега, позориште које настаје на основу интервјуисања људи о одређеној теми, применом такозване вербатим технике<sup>21</sup>, а не оно које је настало на основу ауторског писања. (Лијешевић, 2017)

Одређењем *пре свега* у цитираној изјави, Лијешевић се ипак оградио од тога да је документарно позориште једино оно које настаје испитивањем људи на одређену тему, јер је у нашем тумачењу оно знатно ширег спектра – пре бисмо се сложили с Петером Вајсом о томе шта је све документарно позориште<sup>22</sup>, него га ограничили само на оно које настаје вербатим техником.

---

<sup>21</sup> Појам *Вербатим позоришта* уводи Дерек Пеџет (*Derek Paget*) и дефинише га на следећи начин: „снимање, а након тога и препис разговора са „обичним“ људима, у контексту истраживања одређеног региона, области, питања, догађаја, или комбинације свега овога. Овај примарни извор се затим претвара у текст, који обично одглуме извођачи који су тај материјал прикупили на почетку... затим се такве представе извођењем враћају у заједнице, које су их у правом смислу и створиле.“ (Paget, 2008; цитирано код Чукић-Шошкић, 2015: 14)

<sup>22</sup> Види стр.9.

## 2.4. ФИЛМСКИ АУТОРИ

Због специфичних поетика и „животних“ естетика које играну структуру учине таквом да она изгледа као документарна, али и због појединости у раду током процеса који се пре свега односи на рад с глумцем, кроз овај део рада изнећемо принципе, поетике и естетску раван (филмских) аутора на које смо се угледали у поставци глумачког израза. То су Ларс фон Трир (фаза *Догме 95*), браћа Дарден, Мајк Ли и Андреас Дрезен.

### 2.4.1. ДОГМА 95 – ЛАРС ФОН ТРИР

Прва коју ћемо споменути, у средствима веома радикална поетика, јесте поетика покрета *Догма 95* коју оснивају редитељи Ларс фон Трир и Томас Винтерберг (*Thomas Vinterberg*). Касније им се придружују још двојица канадских редитеља: Кристијан Левринг (*Kristian Levring*) и Сорен Краг-Јакобсен (*Søren Kragh-Jacobsen*). У Паризу, на позорници Одеон Театра, марта 1995. године на прослави поводом сто година филма Ларс фон Трир је позван да говори о будућности филма, али је уместо тога публици представио манифест *Догме 95*. Овај покрет је настао као побуна против скувих филмских продукција, као и комисија од којих зависи додела средстава за снимања филмова. Такође, како истиче Весна Динић Миљковић, *Догма 95* је настала с идејом потраге за емоционалном интимношћу између публике и ликова, али и редитеља и њихових идеја. (Динић Миљковић, 2016: 91) Фон Трир и Винтенберг су саставили листу од десет правила *Догме 95*, и назвали је *Завет чистоће*:

- *Снимање се врши на датој локацији. Реквизити и сценографија се не смеју доносити, а ако је одређен реквизит нужан за причу, мора се изабрати таква локација где се дати реквизит може наћи.*
- *Звук се не сме снимати одвојено од слике и обратно. (Музика се не сме користити, осим ако није део снимане сцене.)*
- *Снима се камером из руке. Сваки покрет или статичност камере која се остварује снимањем из руке се дозвољава.*
- *Филм мора бити у боји. Посебно осветљење је неприхватљиво. (Уколико је светлост исувише слаба, сцена се или избацује или се осветљава једном лампом закаченом за камеру.)*
- *Оптичка обрада и филтери су забрањени.*

- *Филм не сме да садржи површну радњу (убиства, оружје и слично се не смеју појављивати.)*
- *Временска и географска удаљавања су забрањена. (Што ће рећи, радња се дешава овде и сада.)*
- *Жанровски филмови су неприхватљиви.*
- *Формат филма мора бити 35мм.*
- *Редитељ се не сме потписати.*

*Даље, кунем се да ћу се као редитељ уздржавати од личног укуса! Ја више нисам уметник. Кунем се да ћу се уздржавати од стварања 'дела' пошто сматрам да је тренутак важнији од целине. Мој врховни циљ је да извучем истину из мојих ликова и сцена. Кунем се да ћу то да радим свим доступним средствима и по цену доброг укуса и естетског обзира. Овим се ја кунем на Закон чистоте.*

*Копенхаген, 13. март 1995. (Фон Трир, Винтерберг, 1995)<sup>23</sup>.*

Овај манифест је, позивајући се на праксу редитеља догма-филмова, било тешко испоштовати у свим тачкама (већ је Винтерберг у првом Догма филму *Festen* користио у једној сцени додатно осветљење, а Фон Трир у филму *Idioterne* рекао глумцима да понесу реквизиту која одговара њиховој улози). Уосталом, он није наведен да би се увидела одступања која су редитељи овог покрета чинили. Принципи покрета *Догма 95* су овде наведени како би се уочио естетски ниво који произилази из ових десет правила.

Идеја овог покрета (који своје корене има у француском новом таласу шездесетих година двадесетог века) била је да се укину средства која служе „улепшавању“ филма и на тај начин се ревидирају ставови о томе шта је заиста важно за филмску уметност. Услед притиска комерцијалног успеха, данашњи филм посеже за специјалним ефектима или другим постпродукцијским триковима којима ће задивити публику. Оваква средства изражавања често су науштрб приче, психолошког развоја лика, односа.

„Прочишћени“ филм подразумева и прочишћени глумачки израз, чиме долазимо до теме која је у фокусу нашег рада, а тиче се рада с глумцима – како глумачки израз

---

<sup>23</sup> Предео аутор рада, А. Ђ.

довести на ниво изражавања аутентичног човека ослобођеног жеље за представљањем. Тај израз не сме бити исфорсиран, нити ограничен уобичајеним, традиционалним занатским законитостима (отварање према камери, рецимо)<sup>24</sup>. Он произилази из другачијег односа према улози који намеће аутор (редитељ). Ти механизми грађења улога су различити, али увек усмерени ка истом циљу: да се израз доведе до максималне природности, а глумца поништи како би ослобођен сопственог ега могао слојевитије да креира. Весна Динић Миљковић цитира Симонса (*Jan Simons*), који каже да је „*Догма 95* мање заинтересована за 'реалност' или 'истину' процеса стварања филма, него за 'истину' 'ликова и окружења', 'приче и глумачког талента'. Придржавање правила *Догме 95* требало би да редитељу донесе *прочистићење од техничких и стилских поступака који скрећу пажњу са глумаца и приче*, као есенцијалних елемената филма.“ (Динић Миљковић, 2016: 92)

Први и, по речима многих критичара, најбољи филм *Догме 95* је помињани филм *Festen*<sup>25</sup> чији је аутор поменути Т.Винтерберг. У једном од интервјуа, редитељ каже како је све на сету било подређено глумцу и игри. Камера којом је сниман филм је била мала, микрофони су били сакривени по просторијама, није било људи који иначе опслужују филм (шминкери, тонци, реквизитери...). Током настајања *Прославе*, по речима редитеља, овај филм је пратила атмосфера скандала почевши од правила по којима се снима, преко теме сексуалног злостављања деце у породици о којој се до тада није говорило до ситуације у којој велики дански глумци сами себи пеглају кошуље пред снимање<sup>26</sup>. (Vinterberg, 2015)

Други догма филм *Idioterne*<sup>27</sup> снимио је Ларс фон Трир. Комплексност улога које су остварили глумци назире се из радње филма - група интелигентних младих људи одлучује да се побуне против постојећих друштвених норми, претварајући се да су особе ментално заостале у развоју. Они се окупљају у празној кући у предграђу Копенхагена и покушавају да у себи пронађу тзв. *унутрашњег идиота* ослобођеног свих друштвених норми и личних стега.

Фон Трир рад с глумцима на овом филму започео је молбом да, с обзиром на то да се њихови ликови уселјавају у празну кућу, са собом понесу оно што би они сами понели

---

<sup>24</sup> „Камера из руке прати глумце тако да онда они могу да се концентришу на игру један с другим, а не да играју према великом чудовишту – камери“ (Vinterberg, n.d.). Превео аутор рада А.Ђ.

<sup>25</sup> Код нас преведен : „Прослава“; филм из 1998. године.

<sup>26</sup> Превео аутор рада А.Ђ.

<sup>27</sup> Код нас преведен: „Идиоти“; филм из 1998.

када би се нашли у тој ситуацији. „Ја им нисам рекао шта да понесу – нисам тражио ништа спречио што је било неопходно за причу – то би била обмана. То је такође питање тога да глумци постану одговорни за своје ликове, тако да уколико они осећају да би њихов лик читао 'Пају Патка', они би требало такво штиво и да понесу.“ (Von Trier, 1999)

Из филма се назире један од циљева у поставци улога – Фон Трир жели да, отварањем простора слободе у креирању лика, „извуче“ из глумца осећања заосталих особа суочених с непријатељством, неприхватањем и неразумевањем околине. У естетском смислу овај филм, базиран на сценарију који је написао фон Трир, делује као да је документарни, а глумци у сценама када играју „идиоте“ као натуршчици. Ауторка В.Д.Миљковић у својој књизи наводи мишљење професора филозофије Бериса Гаута (*Berys Gaut*) и професора медија и културе Увеа Кристенсена (*Ove Christensen*) о томе да је „ово филм о глуми и игрању улога, док балансирање између документаристичког стила и видљиве артифицијелности, по њиховом мишљењу, представља проблематизовање статуса филма и његовог језика.“ (Динић Миљковић, op.cit.: 94)

#### **2.4.2. БРАЋА ДАРДЕН**

Играна структура која подсећа на документарни израз може се приметити у естетици филмова белгијских редитеља Жан Пјера и Лука Дардена. С обзиром на то да су снимили десетак документарних филмова, уплив документаризма у њихове будуће игрane филмове био је неизоставан. Оно што су ови аутори задржали из документаризма јесте позиција (третман) камере. Они истичу да камера не сме да доминира свиме. То би значило да она, с једне стране не може и не треба да види, односно забележи све, а с друге стране, као и у *Догми 95* глумац не игра за камеру, већ она прати њега. „Камера не може да види јасно, мора да се креће све време, као да се ту налази зид који треба да се заобиђе.“ (Dardenne, 2012)

Још једна особеност у раду ових аутора због које их помињемо тиче се третмана глумачког израза. С обзиром на то да се ови белгијски редитељи у највећој мери у својим филмовима баве дисхармоничним породичним односима или егзистенцијалним проблемима средње и ниже класе, они за поделу узимају глумце који нису популарни, често нису ни професионалци управо због естетике документарности. У таквим процесима, браћа Дарден стављају пред себе задатак да се дође до јединственог глумачког израза у којем би разлике, које су последица различитог (не)искуства у



глумачком позиву, биле елиминисане. Од овог принципа се не одустаје чак ни када се ангажује светска звезда, иако је то редак случај. Изузетак је Марион Котијар (*Marion Cotillard*) која тумачи улогу Сандре у филму *Deux jours, une nuit*<sup>28</sup>. С оваквим њиховим приступом у раду и третману глумаца и њихове игре Котијар је очигледно била упозната и, по њиховим речима, не само да је подржавала овај начин рада током проба и снимања, већ је била апсолутно подређена редитељском концепту и од велике помоћи у развијању хармоничних партнерских односа. Током вишенедељног рада на пробама, глумачки израз се у подели изједначио - разлике између професионалних глумаца и натуршчика – непрофесионалаца су нестале и створила се атмосфера хомогености у којој су се глумци осећали сигурно и слободно да праве грешке, дају предлоге и сугестије итд<sup>29</sup>. (Dardenne, 2015)

### 2.4.3. МАЈК ЛИ

Када говоримо о посебним техникама рада с глумцима, наш први узор је Мајк Ли, британски филмски редитељ (каријеру започео као глумац, позоришни редитељ, дрмски писац пре него што је прешао на телевизију и филм) који је познат по томе што врло блиско и интензивно ради са својим глумцима развијајући ликове, сценарио и дијалоге месецима током соло и групних импровизација да би дошао до финалне верзије сценарија. Он ликове види тродимензионално, па тако жели да и публика те ликове види као живе људе, не само као карактере у филму. Глумце с којима ради назива карактерним, јер не играју себе већ апсолутно креирају ликове (карактере) који су животни попут људи које можете срести на улици<sup>30</sup>. (Leigh, 2010)

Роберт Марчанд (*Robert Marchand*), аустралијски редитељ, проучавалац и практичар *метода импровизација* Мајка Лија, говорећи о току процеса овог редитеља каже да, када се одаберу глумци, Ли почиње прву фазу - соло импровизације. Оне крећу *тачком мира* (за коју Ли сматра да открива велики део карактера) у животу одређеног лика, а не тачком велике драмске напетости (нпр. глумац одлучи да тачка мира буде рецимо, прављење чаја у недељу ујутру. Уколико глумац тренутно нема чаја, може да у лику сиђе до продавнице и увиди реакције људи). Процес соло импровизација траје недељама или чак месецима пре него што се глумци сретну једни с другима. Дуо

---

<sup>28</sup> Код нас преведен: „Два дана, једна ноћ“; филм из 2015.

<sup>29</sup> Превео аутор рада А.Ђ.

<sup>30</sup> Превео аутор рада А.Ђ.

импровизације су следећа фаза у којима се открива шта су ликови једни другима и истражује се драмски потенцијал ситуације. Ли снима две трећине филма без откривања краја. Потом се прави пауза у снимању од отприлике недељу дана. За то време редитељ прави импровизације финалних сцена<sup>31</sup>. (Marchand, 2004)

О томе да глумци из поделе не само да не знају ко је од других колега с њима у подели, већ не знају ни у каквом је односу њихов лик с другим ликом, сведочи интервју у којем глумица Бренда Блетин (*Brenda Blethyn*) за Лија каже да он воли да створи читаву историју лика и да она то од тада увек ради<sup>32</sup>. (Blethyn, 2009) Блетин у филму *Secrets and Lies*<sup>33</sup> тумачи лик Синтије – жене која је са шеснаест година добила бебу коју је дала на усвајање, а да пре тога није имала снаге ни да је погледа, тако да није ни претпостављала да њено дете није беле коже. Глумица, говорећи о сцени првог сусрета мајке и ћерке, каже: „Ја нисам до тад упознала Маријан Жан-Баптист (*Marianne Jean-Baptiste*)<sup>34</sup>, пробе су вођене војничком дисциплином тако да се нисмо сретали једни с другима и у једној импровизацији која се дешавала испред станице, Синтија је чекала и она је била јако нервозна, пушила цигарету за цигаретом веома, веома нервозно, под стресом што ће да упозна ћерку (...). У међувремену је Мајк Ли на супротној страни улице и посматра импровизацију и ја и даље чекам напољу и видим црну девојку која стоји и то очигледно није ћерка и нико се не појављује и одједном та девојка ми прилази и пита: 'Извините, јел сте ви Синтија?' и мој лик природно каже: 'Да, јесам драга' и онда она извади папире и онда можете да видите оно што се деси у филму. (...) Ово је све у импровизацији и када се дође до снимања, то је онда конвенционално снимање – ту тачно знамо шта радимо и нема никаквог импровизовања пред камерама.“ (Blethyn, 2009)

Један од најзначајнијих извора који детаљније открива Лијев метод рада са глумцима јесте интервју који су за новине *Independent* дали глумци Дејвид Тјулис (*David Thewlis*) и Кетрин Картлиџ (*Katrin Cartlidge*) говорећи о раду на филму *Naked*<sup>35</sup>. Дејвид каже да се током прве недеље проба ради један на један са редитељем.

„Даш му листу људи које знаш а да су твог пола и приближно твојих година. Наравно, о неким људима које добро знаш можеш дуго да причаш. С друге стране, можеш да се

---

<sup>31</sup> Превео аутор рада А.Ђ.

<sup>32</sup> Превео аутор рада А.Ђ.

<sup>33</sup> Код нас преведено: „Тајне и лажи“; филм из 1996.

<sup>34</sup> Глумица која тумачи лик Синтијине ћерке.

<sup>35</sup> Код нас преведено: „Голи“; филм из 1993.

сетиш некога кога си срео једном у пабу пре две године. Цео процес је мало као да си код терапеута. Мајк записује у своју свеску, али теби није дозвољено да записујеш било шта. Онда он почне да елиминише људе са твоје листе. Пред крај доћи ће до отприлике пет имена и онда пита да их упоредиш на основу њихове сексуалности или социјалног миљеа. Њихову осетљивост на уметност – шта би који карактер могао да мисли када би се срео нпр. са Пикасовом *Герником*. То је историјски тренутак зато што знаш да ће то бити човек на кога ћеш бити 'осуђен' наредних неколико месеци. Радећи на овом филму, када је рекао: 'Ово је тај човек', ја сам рекао: 'О, боже', зато што је то један од најкомплекснијих људи које познајем. Наредних пар месеци градиш тај карактер. Идеш до тренутка и пре рођења тог човека, до тога како су се његови родитељи упознали; разрађујеш његов живот детаљно, из године у годину.“ (Thewlis, 1993)

Катрин Картлиџ каже да онда следи физичко отелотворавање лика, маштање како се тај лик креће, облачи, прича и каже:

„Не ради се о томе да ти испробаваш глас како би испробавао шешир. То се деси скоро неприметно, као што се нова ципела обликује према твом стопалу. Ти не нађеш неку особу и само је играш. То је као да си сликар импресиониста – почнеш са нечим што знаш, али то на крају испадне непрепознатљиво.“ (Cartlidge, 1993)

Оно што је специфично у приступу овог редитеља, а што је већ поменуто јесте да глумац не зна ништа више од онога што би његов лик могао да зна. Глумица развој односа ликова пореди с развојем односа међу људима, у стварном животу:

„Није лако позиционирати лик, баш као што није лако ни у животу. И не значи да ако си пуно импровизовао да ће те бити пуно у филму. Велики број импровизација служи томе да се успостави историја лика пре догађаја који се виде на филму.“ (*ibid.*)

Тјулис каже да му је најзабавнији део процеса прављења улоге излазак на улицу „у лику. *Цони*<sup>36</sup> ми је дао слободу да се у јавности понашам онако како год желим што је било сјајно.

(...) Једном се десило да сам имао импровизацију с другим глумцем у којој долази до туче. Људи су били уплашени; заустављали су се; аутомобили су се заустављали. Мајк је био са друге стране улице и то посматрао и на крају помислио: 'Боље да ово

---

<sup>36</sup> Лик који је Тјулис тумачио у филму.

зауставим'. Људи су видели како мали брадати човек долази до нас, каже две речи и ситуација се смири. Мора да су се питали шта је то рекао. До тада је дошла и полиција и морали смо с њима да идемо у студио да докажемо ко смо. Да сам у лику, ја бих вероватно ударио једног од полицајаца и нисам сигуран да би на суду помогло ако бих рекао 'То нисам био стварно ја. То је био Џони'.'“ (Thewlis, *ibid.*)

Тјулис даље говори како се одвија процес рада на сценарију што заправо, уз претходно издвојене делове из интервјуа, осветљава ако не цео метод, оно бар карактеристичне механизме и специфичности у раду овог редитеља.

„Неки људи мисле да импровизујемо пред камерама. Неки мисле да импровизујемо, а онда Мајк оде и напише сценарио и ми научимо реплике. Оно што се заправо деси јесте да Мајк оде и врати се, али само са редоследом сцена. На пример *Сцена прва: Џони упознаје Софи*. То може бити све што он каже. Ми се онда присетимо онога што се дешавало између наших ликова из раних импровизација и поново све то одиграмо – то може да траје сатима. Асистент записује у кратким цртама. Онда све то треба да се подели у кадрове за снимање. Одлучујемо се за најдуховитије и најприкладније реплике и фиксирамо их.“ (*ibid.*)

За Дејвида Тјулиса је, како он каже, овај процес био ослобађајући и увеселавајући. „Ни у једном тренутку се не осећаш као марионета што је случај са другим редитељима. Веома је катарзично – много својих проблема избацујеш на површину. Не бих желео да кажем да је било узнемирујуће јер би људи ишли околу причајући 'Мајк Ли се игра са твојом главом'. Већину времена ја сам био пресрећан што се толико тога дешавало у мојој глави. Никада ми се није десило да нисам желео да будем Џони.“<sup>37</sup> (*ibid.*)

Последњи аутор ког наводимо у овом делу рада који се тиче естетика филмских редитеља и техника уметничког уобличавања јесте немачки редитељ Андреас Дрезен (*Andreas Dresen*). Он својим тумачењем документарности и односа документарног и играног у уметничком филму сумира до сада изнете принципе и на најбољи начин илуструје наш став по питању сумњивог појма *истине* и *истинитог* као категорије у уметности.

Иако филмови немачког филмског редитеља Андреаса Дрезена често изгледају као псеудо-документарни, он каже да се ради о техници уобличавања, да је то све дизајн,

---

<sup>37</sup> Наводе из интервјуа превео аутор рада А.Б.

да њега самог не занима приказивање „реалности“ и онога што је „аутентично“, необрађено. Сматра да томе нема места у филму<sup>38</sup>. (Dresen, n.d.) Тиме у први план ставља уметнички интерес и естетику. То што неко жели да му филм личи на стварност не значи да је једноставно укључио камеру и то забележио. Он, рецимо, у филму *Halbe Treppe*<sup>39</sup> руши илузију тиме што прекида такву врсту наравије и упозорава нас да се ради о фикцији.

„Неки моји филмови имају одређени псеудо-документарни аспект. Због специфичне наративне технике они као да потврђују да је филм близак стварном животу, иако наравно то није случај. Они су савршено нормалне измишљене приче, али снимане помоћу специфичних техника. Импровизовати значи дизајнирати, што се често игнорише; као резултат, критика олако говори о 'аутентичности'. Али нема аутентичности на филму! Ако желите аутентичност, треба да погледате кроз прозор. Можете видети истину на филму, али не можете видети ништа што је аутентично. У филму се увек нешто изостави. Филм се базира на процесу селекције.“<sup>40</sup> (Dresen, 2009)

---

<sup>38</sup> Предео аутор рада А.Ђ.

<sup>39</sup> Код нас преведен „На ђумур“; филм из 2002.

<sup>40</sup> Предео аутор рада А.Ђ.

### 3. МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

У Речнику страних речи и израза под појмом *метод* између осталог каже се да је то „мисаони или практични поступак који омогућава да се дође до знања о предмету истраживања.“ (Вујаклија, op.cit.: 559) Задатак методологије је да открије, а затим истражи проблем за који се занима. У свом финалном резултату циљ је да решења до којих се дошло током истраживања нађу своју примену у пракси.

У овом поглављу биће изложен процес рада на представи *На црвено слово* у којем централно место заузима метод стварања улога заснованим на документарној грађи. Тај метод ће овде бити дефинисан, разложен и представљен по фазама рада, поступно, онако како се процес у практичном раду и одвијао.

Процес рада на представи поделили смо у четири фазе:

1. Истраживачки рад
2. Рад с учесницима на улогама
3. Уобличавање вербалног текста представе
4. Финална поставка у простору.

У првој фази описан је процес прикупљања документарне грађе од које ће настати представа. Наш главни интерес тиче се успостављања метода који се односи на стварање улога заснованих на документарној грађи, тако да друга фаза названа *Рад с учесницима на улогама* заузима централно место у овом процесу. Због обима који је подржан примерима, а и боље прегледности у излагању самог метода, ову фазу поделили смо у три епате кроз које су се улоге развијале:

Етапа 1: Документ

Етапа 2: Импровизација за столом: писање

Етапа 3: Импровизација у простору.

У трећој и четвртој фази представљен је драматуршко-редитељски ток којим смо се водили у креирању представе *На црвено слово*.

### 3.1. ИСТРАЖИВАЧКИ РАД

Истраживачки рад је имао две фазе. Прва се тичала личне припреме аутора за почетак процеса рада – упознавање с темом кроз литературу и дела позоришне и филмске уметности, која се на неки начин дотичу теме или естетике будућег рада (о чему је већ било речи у претходном поглављу). Друга фаза је била упознавање сарадника и учесника с темом, начином креирања улога и стилем игре. Ова фаза се заснивала на појединачним сусретима с учесницима где им је, у грубим цртама, изложена идеја докторског уметничког пројекта, као и очекивани начин рада којим би се дошло до жељених резултата.

У наредном периоду, током лета 2016-е, свако од будућих учесника добио је написан *Концепт* целе представе. У *Концепту* је био представљен ток догађања у сценама, циљеви главних и скице осталих ликова. *Концепт* је имао чврст оквир који се није могао мењати, али је унутар тог задатог оквира остављено простора за надоградњу улога које ће се стварати током процеса рада.

Најзначајнији и најузбудљивији сегмент припремне фазе био је **посета вашарима с учесницима** који су у датом тренутку могли да одговоре на овај позив. Наиме, део глумачког ансамбла представе *На црвено слово* присуствовао је одабраним вашарима. Циљ је био да се с учесницима пронађу могући модели за улоге или примете занимљиви поступци присутних на вашарима. Такође, само присуство имало је за циљ да се искуси аутентична вашарска атмосфера, чиме би се учесници приближили свету који треба да, кроз одређено време, тумаче.

Вашари који су посећени су:

- вашар у Делимеђу 2. маја 2014. (тема будуће сцене *Коло*);
- вашар у Деспотовцу 21. јула 2016. (тема будуће сцене *Шатра*);
- вашар у Книћу 19. августа 2016. (тема будућих сцена *Бомбоњера* и *Цигани*).

### 3.1.1. ВАШАР У ДЕЛИМЕЋУ (2. МАЈ 2014.)

Вашар у Делимеђу<sup>41</sup> је први од три посећена вашара. Међутим, истраживање везано за догађаје који су карактеристични за овај вашар започело је пре него што се отишло на поменути вашар. Наиме, распитујући се о вашарима наишли смо на податак да се на Пештерској висоравни одржавају масовни вашари који чувају традицију и дух старих времена. Тако смо дошли до приче о *куповини младе* за коју нам се учинило да у себи садржи изузетно потентан драмски материјал који би могао да буде обрађен и уврштен у представу.

Поред овог догађаја (за који је одлучено да ће бити централно дешавање у сцени), из новинских чланака на тему овог вашара сазнали смо још неке занимљиве појединости. Масовна посећеност је карактеристика овог вашара, што се види из новинског чланка *У колу хиљаде Пештераца*, где се каже се да се ту окупи и до петнаест хиљада људи - Пештераца, Црногораца, Пазараца, Прибојана, Пријепољана, али и Пештераца који живе и раде широм Европе, Америке, Канаде (М. Нићифоровић, 2010). „Лепо је бити са својим народом, на вашарима сретнемо сву родбину, пријатеље из детињства расуте широм света, лепе девојке и момке... Овде „напунимо душу“ за напоран рад у Немачкој или некој другој европској држави. Много младих на вашарима се први пут сретне, упозна и одлучи да склопи брак. Више стотина младих девојака директно са вашара отишло је са својим изабраником негде у Европу!“, каже Мехо Машовић из околине Сјенице, који живи и ради у Немачкој и не пропушта ни један вашар у Делимеђу.“ (*ibid.*) Ово сазнање давало је ширу слику овог, по много чему, специфичног вашара. Учила се битна карактеристика народа који ту долази – он осећа традицију, своје корене, осећа се пријатно у маси, међу својима. И управо су потреба за припадањем и јаки родбински осећаји и повезаности били инспирација за будуће ткање родбинских и других односа међу ликовима у причи *Коло*.

Ипак, оно што је заокупљало нашу највећу пажњу (и главни разлог посете вашару) јесте чин куповине младе. Део чланка који следи био је инспирација за рад на сцени у којој се *Будући младожења* и *Будућа млада* договарају о заједничком животу, њеном напуштању домовине и одласку у престоницу европске западне цивилизације.

---

<sup>41</sup> Прилог бр.3, стр.141. Избор фотографија које су послужиле као инспирација за сцену. Све су направљене дана када је посећен вашар.



„Многи на вашарима траже и (налазе) животну дружицу која, често, буквално из вашарског кола, одлази у нови живот у Њемачку, Швицарску, Низоземску, Шведску или Канаду...“ (Непознати аутор, 2011)

Чин куповине младе дешава се на следећи начин. У колу се, поред осталих, налазе неудате девојке које се од скоро удатих разликују по томе што су скромно окићене. Иза њих стоје њихови очеви и браћа, тако да заинтересовани родитељи будућег младожење могу да приђу оцу девојке и да се за њу распитају. Тада се разговара о њеном пореклу, прецима, фамилији, али и о миразу који девојка доноси улазећи у младожењин дом. Сазнали смо да се млада и младожења често не познају и да се виде први пут на вашару, у шта смо се уверили приликом наше посете Пештеру и радећи интервју с момком који је дошао да себи нађе жену. Дешава се и то да се будући супружници већ од раније знају, па је ова врста „трговине“ чин којим се формално обележава обичај пред народом. Такође, постоје случајеви и да су се будући супружници (и, наравно, њихови родитељи) видели на претходном вашару и дошли на овај како би направили договор и спојили будуће младенце. На следећем вашару (догодине), девојка ће се појавити као удата и тада демонстрирати леп и богат живот.

Поред неудатих девојака, у колу су и поменуте, скоро удате жене окићене дукатима које носе на грудима. Њихова ношња (димије, кошуље), као и број златника којима је жена окићена говори о материјалном статусу њене нове породице. Оне су ту како би се хвалиле богатом кућом у којој су сада. За овакву врсту церемоније и показивања на вашарима често се и позајмљује накит или допуњује постојећи, како би свет видео да снаха живи добро. Она треба да изгледа раскошно, здраво, срећно и задовољно. Пожељно је, такође, да је снаха пунијег стаса, што говори о томе да се добро храни и да се о њој води рачуна<sup>42</sup>.

На вашару постоји и тај обичај да свекар плати музици велики новац како би његова снаха повела коло, он поносно играо око ње, док би се са микрофона више пута чуло име и презиме човека (свекра) који је за то платио великом свотом новца, најчешће стране валуте. Поред главног догађаја – *куповине младе*, одлучено је да ће у нашој представи бити и оних скоро удатих жена, како би се добила потпунија слика о тамошњим обичајима везаним за склапање брака.

---

<sup>42</sup> Постоји прича да се димијама толико стегне уцкур да стомак изађе напоље што више.

Сам процес прикупљања документарног материјала развијао се тако што смо интервјуисали одабране посетиоце. Њихови искази послужили су за касније драматуршко уобличавање. Добијени материјал је, интервенцијом на самом тексту, претрпео доста измена, тако да су у највећој мери коришћени само мотиви из добијених исказа.

У наредним редовима биће представљени делови интервјуа посетилаца, чији су искази утицали на драматуршко-редитељски ток сцене *Коло*.

Први интервју посматрамо као потврду мита куповине младе:

„Нормално идеш, гледаш, посматраш, која ти се свиди, после испитујеш оне што су око ње били, они неки мањи момци, старије жене, њих ћеш слободније да питаш. Они да ти тачно кажу која је, чија је, из којег је села, чисто да знаш из којег је села, на пример из села Драге. (...) Сад су јако, јако женске обазриве и чак не дају пардона више момцима, сад донијели из Немачке ту демократију, сад она сама се доста више пита.“

Овај саговорник је у даљем разговору говорио како се он осећа на вашару:

„Више се осећам слободним на вашар него на некој свадби кад ме зовне неки пријатељ на свадбу. То је због тога што тамо имам и неке обавезе као, ако сам гост код пријатеља, ако сам гост као гост. Овде немам никакве обавезе. Овде за свој ћеф, јес. И храним се сам по својој вољи. А избор је јак.“<sup>43</sup>

Овим реченицама испитаник је покренуо важну тему за нашу представу – тему слободе. У будућој инсценацији, а нарочито у раду на улогама с учесницима, враћали смо се овом интервјуу. Наш велики интерес је био да се у сваком лику пронађе радост која га доводи на вашар, како би се осетило задовољство у грудима о ком је говорио интервјуисани. Питање слободе је било важно и за оне који су тумачили улоге оних којима је вашарска атмосфера тескобна и суморна.

Следећа двојица саговорника су отац и син који из белог света долазе на Пештер због синовљеве женидбе. Из овог интервјуа у представу је уведен мотив одласка из ових крајева у свет, потом долазак на вашар како би син, уз очеву помоћ и подршку, пронашао своју животну сапутницу.

---

<sup>43</sup> У прилогу бр.6 налази се интегрална верзија транскрипта интервјуа. Види стр.144.

ОТАЦ: Ја сам од својих младих година, са двајес година, од седамдесет седме године сам тамо. Онда сам и породицу, и децу, жену, њега сам повео са седам година. (...) Ово је мој син, најмлађи.

Из истог интервјуа узет је и мотив девојке у белом – будуће младе (СИН: Има, има једна фина девојка. Облачена у бијело.), као и стално потенцирање на осећају припадања свом народу (СИН: Опет, наш народ је наш народ<sup>44</sup>).

Трећи интервју био је с породицом (отац, син, две снахе и деца) од које смо добили информације о скоро удатим женама које се хвале количином златника које носе на грудима. На наше питање снаши која је окићена на поменути начин да ли је то право злато и колико је тешко, она кроз осмех одговара да је право, као и да не зна колико је тешко, али да њој није проблем да га носи<sup>45</sup>. Из овог интервјуа преузет је мотив удате жене обрађен на следећи начин: водитељ на микрофону каже да је *породица Омерагић дала 300 евра да снаха Амела поведе коло*. Тада *Снаша 1* изађе из кола, прошета да је сви виде, стане на почетак и почне коло тек онда када процени да су сви то видели и схватили њен значај и величину.

### **3.1.2. ВАШАР У ДЕСПОТОВЦУ (21.07.2016.)**

Вашар у Деспотовцу<sup>46</sup> је други по реду посећени вашар. У истраживачком смислу, тема овог вашара била је „шатор“. Принцип прикупљања материјала на овом вашару је био другачији. Овде се није приступило вербатим техници, већ је пробана другачија метода: *посматрањем и увиђањем модела или неког уоченог детаља створити слику будућег лика или сцене*. Фото апаратом су бележени упечатљиви моменти, атмосфера, људи. Фокус је дакле био на доживљајном, искуственом, осетном као инспирацији за будуће уметничко обликовање.

Михаил Чехов говори о значају који атмосфера може да има за глумца уколико зна да је осети, препозна, а потом и угради у своју улогу. „Глумац који зна да вреднује атмосферу налази је у свакодневном животу. Сваки пејзаж, свака улица, кућа, соба имају за њега посебну атмосферу. На један начин он улази у библиотеку, у болницу, у храм, и на други – у бучни ресторан, хотел или музеј. Он, као осетљиви инструмент, бележи околну атмосферу, ослушкујући је као музику. Она варира за њега исту мелодију, чинећи је час мрачном и тамном, час пуном наде и радости. (...) Много тога

<sup>44</sup> У прилогу бр.7 налази се интегрална верзија транскрипта интервјуа. Види стр.145.

<sup>45</sup> У прилогу бр.8 налази се интегрална верзија транскрипта интервјуа. Види стр.146.

<sup>46</sup> Прилог бр.4, стр.142. Избор фотографија које су послужиле као инспирација за сцену.

новог он спознаје кроз то звучање, обogaћујући своју душу и будећи у њој креативне снаге. Живот је пун атмосфера, али само у позоришту су редитељи и глумци, превише често склони да је потцењују.“ (Чехов, 2005: 20)

Основно запажање код овог вашара јесте да шатор и „жива музика“ трају током читавог дана. У Деспотовцу, који је и узет као место догађања треће и четврте слике у представи, шатра је радила од раних подневних сати па до јутра. Оно што је, посматрајући ситуације под шатором, било значајно јесте понашање певачице током певања, али и у паузама, затим понашање других музичара, гостију, конобарице. Улога певачице из четврте слике се, у том смислу, у великој мери отворила. Оно што је виђено, а што ће учесница касније у игри истаћи, јесте саживљеност с простором, атмосфером, окружењем. Наиме, певачица је, када не пева, гледала у мобилни телефон, пила пиће, бавила се „својим стварима“. Свака њена физичка радња била је супротна од онога што се очекује у тим околностима и простору – занемарујући изложеност у којој се налази, она се понашала као да је у *back stage*-у. То је касније коришћено у игри и *Певачице* и *Певача* – онда када не наступају, они се, не придајући важност гостима под шатором, једноставно „искључују“ из наступа и почињу да баве приватним стварима (певачица једе лубеницу, гледа у телефон, поправља кармин, одлази да купи мајицу прелазећи испред хармоникаша који је тада у првом плану и сл.). Овај слој лика открива и њихов однос према томе где се налазе и за кога певају. Приватни моменат у јавном простору била је и вежба из које је произишла последња трећина сцене. У импровизацији на тему *фajронта*, где троје уморних музичара седи за столом после свирке и добијеног хонорара, произишао је низ поступака: рецимо, *Певачево* фотографисање свог грла да провери колико је „оштећено“, *Певачицино* чишћење стопала влажним марамицама, *Клавијатуристино* истезање леђа). Најупечатљивија ситуација уочена на вашару у Деспотовцу која је искоришћена у представи јесте она у којој пијани гост из дечијег пиштоља на воду пуца у певачицу која му пева. Једна од тежњи у поставци ове сцене била је спојити банално с поетским; учинити да приземно, свакодневно постављено у одређени контекст добије обресе узвишеног поетског. То смо, у каснијој фази, чинили компоновањем музике на песму *Драги* Милене Марковић<sup>47</sup>, постављањем сцене у којој *Певачица* седи на столу испод

---

<sup>47</sup> Песма из збирке *Песме за живе и мртве*; компоновали учесници Дарко Радојевић и Милош Рушитовић.

једине сијалице и пева док из пиштоља *Идиота 1* упереног у њену главу навиру балони од сапунице.

### 3.1.3. ВАШАР У КНИЋУ (19.08.2016.)

Метод прикупљања материјала приликом посете вашару у Книћу<sup>48</sup> је исти као и у претходном случају – посматрањем, затим бележењем фото и видео камером добијен је материјал за рад на сценама *Бомбоњера* и *Цигани*. Такође, овом посетом заокружен је истраживачки рад и стекао се укупни утисак о вашарима уопште. На овом вашару посећене су све атракције - од рингишпила, аутодрома до шатре у вечерњим сатима. Ипак, оно по чему се овај вашар у садржајном смислу разликовао од претходна два јесте културно-уметнички програм који је био припремљен за посетиоце. На монтажној бини изграђеној за ту прилику смењивао се програм:

- мађионичар/клоун који је наивним триковима забављао најмлађу публику;
- наступи фолклорних друштава - *КУД* из Груже, Топонице и Крагујевца.

Преко пута бине налазило се импровизовано гледалиште.

Оба ова догађања на бини довели смо у везу са, до тада донекле већ конципираним, ликовима *Циркуске артисткиње* у првој сцени и *Етно певача* чији се лик провлачи кроз целу представу. *Артисткињин* лик је у представи имао функцију коју је на овом вашару имао мађионичар – да се публици представи кроз вештине којима влада, док је функција *Етно певача* била да својим певањем унесе дух традиције и означи поднебље на којем се свака од четири сцене дешава. Народна ношња и избор песама су означиле географски простор дешавања сцене.

Лик *Младића* је, такође, дефинисан захваљујући посети овом вашару. С обзиром на то да је сцена конципирана тако да је он из Кнића, пажња је била усмерена на млађе мештане, нарочито на начин облачења који је варирао између свечаног (кошуља) и свакодневног. Осим визуелног, у глумачком изразу се инсистирало на специфичној мелодији у говору и акценту карактеристичном за шумадијску област. Дијалекат је овде био важан елемент улоге с обзиром на то да је ова сцена највербалнија од све четири које чине представу.

За сцену *Цигани* можемо да кажемо да конкретни документарни (забележени) материјал који бисмо овде презентовали не постоји. Она је плод фикције, покренута идејом повратка дечака (момка) у место у ком се родио и провео рано детињство. То је

---

<sup>48</sup> Прилог бр.5, стр.143. Избор фотографија које су послужиле као инспирација за сцену. Све су направљене дана када је посећен вашар.

прича о коренима, пореклу, испитивању идентитета, музици и слободи. Међутим, атмосфера којом одише сцена резултат је свеукупног присуствовања на поменутих вашарима. Документарним се за ову сцену може сматрати искуство које има учесник који игра *Човека за микрофоном*, о чему ће касније у раду бити речи.

Оно што је истоветно код сва три посећена вашара јесте осећај који бисмо могли да назовемо колективном еуфоријом, узбуђењем због доласка или самог присуства на вашару. Та ефорија се осећала још на улицама (или прилазима) око самог вашарског простора: улице пуне аутомобила, тезге на тротоарима или неасфалтираним деловима поред пута, музика са различитих места и уређаја (кафана, тезги, аутомобила), народ који се ужурбано креће.

С друге стране, приметили смо и разлике или особености сваког од три вашара. У Делимеђу, рецимо, не постоји шатра с музиком. Тамо се вашар завршава до мрака. У Деспотовцу шатра ради преко целог дана, док у Книћу ова врста забаве почиње у каснијим поподневним сатима. Такође, у Делимеђу, како је већ и раније речено, вашар одише прошлим временима, традицијом - на Пештеру нема аутодрома, певачица, великих рингишпила и других атракција те врсте. Тамо се игра коло, гледају трке коња и играју различите наградне игре. Деспотовац и Кнић, из угла виђеног и доживљеног, припадају нечему што би се могло окарактерисати као слика јефтине забаве у предграђима или мањим местима. Пуно шаренила, јефтиних играчака, мириса меса, слаткиша, али и алкохола, бензина и слично. На овим вашарима инсистира се на забави: да се попуни аутодром, да се „подигне атмосфера“, да се брзо заради, да се више прода.

У каснијој обради сцена (вођени овим искуством и сопственим углом гледања), све четири слике имале су (уз главну радњу сцене) за атмосферу нешто од наведеног: еуфорију и очекивање од вашарског изласка у *Бомбоњери*, узвишеност у неговању традиције у *Колу*, забаву на аутодрому у *Циганима*, осећај фајронта у *Шатри*.

Обилазак вашара с делом ансамбла, поред тога што је искуствено и у истраживачком смислу за учеснике био несвакидашњи догађај, за нас је значајан из неколико разлога. Први је атмосфера коју су учесници неизоставно морали да понесу и, на неки начин, је уграде у своју интерпретацију. Тиме се стварала *душа уметничког дела*, како атмосферу назива Михаил Чехов који каже да свако уметничко дело мора имати 'душу', и та душа је атмосфера. (Чехов, op.cit.: 25-26)

Друго, сведочењем *ваишарском животу* створила се одговорност према сценском уобличавању овог света. У каснијој поставци трудили смо се да улоге градимо избегавајући „прволопташке“ замке, посебно када се ради о ликовима који су типизирани – младожења, певачица, музиканти. Избегавање општих места био је императив у раду: да певачица не буде *лака женска*, да младожења не буде *горштак с Пеиштера*, да гошћа под шатром не буде *безнадежна пијандура*.

Један од највећих савремених редитеља Питер Брук, радећи на представи *Махабхарата*, посетио је с ансамблом Индију. О том одласку Брук каже да је „путовање са глумцима било можда, најважнији чинилац у процесу рада за веме проба, не зато што је тумаче 'ставило у амбијент', већ што је одстранило клишее о Оријенту и миту уопште. Сваки тренутак је доносио нова изненађења, нове контрадикције и, мада смо путовали готово празних руку, у Париз смо се вратили са сувишком интелектуалног и емоционалног пртљага.“ (Брук, 2004:191)

### 3.2. РАД С УЧЕСНИЦИМА НА УЛОГАМА

У наредним редовима биће изложен метод стварања улога у представи *На црвено слово*. Као илустрација теме овог подпоглавља послужиће наставак цитата Питера Брука из претходног поглавља који каже да је „пред нама сада практични задатак да пронађемо позоришне облике који ће моћи терет тог богатства да пренесу. Било нам је јасније него икада да ће облици доћи на крају, да ће се прави карактер представе промолити тек када сви разноврсни стилови прођу кроз филтер и буде уклоњено све сувишно.“ (*ibid.*)

Процес проба с учесницима започет је 15-ог августа 2016. године у Нишу, у *Академском позоришту СКЦ*, пробама за сцену *Шатра*. Током месеца септембра настављен је рад на сценама на *Факултету драмских уметности* у Београду и у *Театру 13* у Земуну. Представа је изведена 29-ог септембра 2016. године у *Београдском Луна парку* у Земуну, а поновљени део сцена 30-ог новембра на *Факултету драмских уметности*.

Свака прва проба с четири различите групе почињала је исто. Пре било каквог креативног почетка, учесницима је изложено какав се приступ у раду очекује. Као

илустрација томе, послужиће нам прва страна из ауторовог *Дневника проба*<sup>49</sup> који је вођен током процеса. У *Дневнику* је поводом почетак рада записано:

*-поздравни говор; изразити захвалност; говорим о томе како су и зашто изабрани баш они;*

*- говорим о томе шта је то ауторски рад; шта он подразумева; шта значи ауторство; какав ће бити процес рада.*

*- принцип рада и понашање учесника:*

*1) понашање као да су плаћени;*

*2) да проба да се истолерише евентуално „бурно“ понашање аутора овог пројекта на пробама – да узрок евентуалном таквом понашању пронађу у ауторској тежњи да све буде боље;*

*3) без кашњења, без изостајања;*

*4) присуство других људи није дозвољено (осим учесника из осталих сцена, али и то је упитно јер се можда екипа која тренутно ради налази у осетљивој фази);*

*5) сујете у екипи и ситне размирице су недопустиве. Све што има решава се пре или после пробе. На проби треба да се створи осећај родбинске повезаности.*

*6) себе називам „вођом чопора“<sup>50</sup>, а сви остали су равноправни сарадници.*

Успостављање ових правила је, на известан начин, био и тест којим смо проверавали да ли је направљен добар избор сарадника за учествовање у оваком процесу, с обзиром на то да је већ одмах било јасно да ће рад бити интензиван и вишечасован. Са друге стране водили смо се идејом да је дисциплина током проба од пресудног значаја за квалитет будуће представе. У књизи *Ка сиромашном позоришту* Гротовски говори о нужности тишине за време рада па каже да „када говорим, на пример, о нужности

---

<sup>49</sup> Дневник проба вођен је свакодневно. Он је садржао:

1) план пробе, 2) индикације упућиване током пробе, идеје или дилеме које су се у том тренутку појављивале; 3) утисак с пробе (овај део писан је код куће).

<sup>50</sup> Ово подразумева да аутор преузима комплетну одговорност. Циљ је такође био да се код учесника створи осећај заштићености: поверење да ће се водити рачуна о развоју њихових улога, као и о њиховом укупном учешћу у представи.



тишине за време рада, говорим о нечему што је тешко са практичног гледишта, али што је апсолутно неопходно. Без спољашње тишине не можете постићи унутрашњу тишину, тишину духа.“ (Гротовски, 2006: 198)

### 3.2.1. ЕТАПА 1: ДОКУМЕНТ

У оквиру ове етапе отвара се **дискусија о томе може ли да се пронађе модел из живота за улогу коју одређени учесник треба да игра**, и даље, на који начин, подразумевајући причу из сцене, може да се изабрани модел надогради. *Етапа 1* се пре свега односила на тражење модела, а уметничком надоградњом смо се бавили у следећим етапама (*Импровизација у простору* и нарочито током фазе *Импровизација за столом: писање*).

Документарном грађом скупљеном током посете вашару у Делимеђу (видео и аудио записи, фотографије) служили смо се у креирању свих улога у сцени *Коло*. Осим наших записа, консултовани су и други извори који су нам били доступни и откривани током процеса од стране самих учесника (уметничке фотографије направљене на овом вашару, *YOUTUBE* снимци, чланци из новина и слично). За већину улога из остале три сцене почетна иницијација су биле фотографије и снимци направљени током истраживачког рада на остала два вашара.

У наредним редовима биће представљено неколико репрезентативних примера за улоге које се разликују по *почетном задатом документарном материјалу*. Такође, у неколико тачака представићемо почетне смернице које су добијали учесници у овој етапи. Изабране улоге су: улоге *Будућег младожење* и *Снаше 1* из сцене *Коло*; улога *Човека за микрофоном* из сцене *Цигани*; улога *Певача* из сцене *Шатра* и улога *Циркуске артисткиње* из сцене *Бомбоњера*.

Критеријум у одабиру примера улога које ћемо овде обрађивати није био квалитет који је досегнут (иако су ове улоге по много чему биле упечатљиве), већ употреба различите врсте документарног материјала од ког се кренуло у креирање улога. Мишљења смо да ће се презентовањем примера улога које су настале на основу различитих документарних извора стећи шира слика и обухватније сагледати читав рад. То значи да ће за сваку етапу бити представљене оне улоге које су изразити представник баш те етапе у процесу рада. Неке од улога ће се наћи у свим етапама, па ће се кроз те примере моћи да увиди и континуитет у стварању конкретне улоге.

За улоге из сцене *Коло* документарна грађа је *видео материјал* транскриптован за потребе овог рада; за улогу *Човека за микрофоном* врста документарног материјала је *аудио запис* (овде такође транскриптован), док су за улоге *Певача* и *Циркуске артисткиње* почетна инспирација биле *фотографије направљене на вашару* у Книћу.

#### ПРИМЕР 1: БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА

Документарни материјал за грађу ове улоге прикупљен је приликом посете вашару у Делимеђу. Овај материјал чине интервјуи забележени видео камером. Током прве пробе свим учесницима ове приче приказани су снимци које смо направили на том вашару, тако да су сви могли да виде модел за лик *Будућег младожење*, али и *Будуће младе*, *Снаше 1* и осталих ликова из сцене *Коло*.

Пре него што се позабавимо конкретним моделом за улогу *Будућег младожење*, навешћемо део из интервјуа који није у директној вези с улогом, али јесте с темом читаве сцене – чином *куповине младе*. Такође, из навода који следи сазнајемо колико се овај вашар променио у односу на прошла времена. Интервју је вођен са свекром жене која је била модел за улогу *Снаша 1*, тако да га у даљем наводу називамо *СВЕКАР*.

СВЕКАР: Некада када би се долазило на овај вашар овде, тешко је било. Мог'о си да видиш девојку, ал' с њом да разговараш, то је теже било. То су морале неке мимике да раду, неке везице. А сад није тако. Слободно. Демократија.

МИ: А како је било некад? Ако вам се допадне девојка, ви морате да нађете оца, брата па да тражите дозволу или сте могли онако слободно да приђете и да попричате с њом?

СВЕКАР: Не, не нормално. Морао си да нађеш оца, или мајку, шта ја знам кога, овај, да приђете њој да се разговара. Ако вам се свиђа девојка, да ли можете да је просите или да идете кући. Да ли то они дозвољавају. Ако не дозвољавају, ништа, пропала работа.

МИ: Аха. Није као данас да могу слободно да се шетају за руке и то. То није могло?

СВЕКАР: Неее, не може то. А сада, сад је слободно, демократија, то ође на сваки ћошак... Љепши је живот сад. Ја кад сам се женио, то је било... то је била велика разлика. Ја сам моју жену, рецимо, упознао у Тутину, у граду. Кад сам јој једанпут приш'о, отац је приметио и одма' је склонио. У такси је повео кући.

МИ: Само због погледа, је л'?

СВЕКАР: Ја сам јој приш'о да разговарам. Он је то приметио са даљине, онда је он је њу узео и таксисту повео кући у село. Они су живели у селу. Овај, после неких дугих дана, прилика, разумеш, ми смо разговарали и испросио сам је. Мој је отац је иш'о у кући, просио је трипут. Трипут је просио. Ја сам био тад у Љубљани. Јер ја нисам долазио у Санцак, разумеш и тако, углавном, морало тако да тече то. Имамо сад, ја имам са мојом супругом петоро деце, три ћерке и два сина. Ово су ми снаје, ово ми је син<sup>51</sup>.

Из интервјуа који је направљен с оцем и сином који су из Берлина дошли у Делимеђе због синовљеве женидбе, издвајамо средишњи део у којем с нама разговара син.

МИ: Је л има кандидаткња?

СИН: Мољим?

МИ: Је л' ти се допала нека девојка?

СИН: Па има, има. Има једна што је фина девојка. Облачена у бијело.

МИ: Онда ћемо и њу после да снимимо. А реци ми, ти живиш у Немачкој, је л' да?

СИН: У Берлин, да.

МИ: Али би ипак волео да ожениш неку одавде?

СИН: Тачно. Опет наш народ је наш народ.

МИ: Добро. А које си ти годиште?

СИН: Деведесет прво.

МИ: Је л' ти време за женидбу?

СИН: Па бабо ми је имао жену у моје године.

МИ: Значи може.

СИН: Може.

Овај документ је задао почетне тачке у поставци лика: зашто се долази на вашар и одакле се долази. Такође, мотив девојке у белом задржан је и унесен у представу.

---

<sup>51</sup> Прилог бр.8, види стр.146.

Информације које су, поред наведених, биле корисне за поставку основе лика *Будућег младожење* добили смо и из дела интервјуа с младићевим оцем који говори о свом одласку из Санџака у Немачку.

ОТАЦ: (...) од седамдесет седме године сам тамо. Онда сам и породицу, децу, жену, њега само повео са седам година. (...) Ово је мој син најмлађи. Имам троје дјеце, имам ћерку, имам сина, ћерка је удата, средњи син ожењен, имам већ унучад и од једног и од другог<sup>52</sup>.

Иако је главна линија лика *Будућег младожење* везана за обичај *куповине младе*, у улогу су уткана и друга разна искуства која смо, стварајући улогу с учесником, откривали. У креирању улоге значајно је било искуствено које је учесник имао с обзиром на то да је с простора које је близу Делимеђу. Слојеви у улози које помињемо откривени су касније, током процеса рада, а највише у *фази писања*, тако да ћемо тему уплива искуственог у улогу оставити за тај део у раду. Такође, учесниково присуство и рад на овој представи било је корисно за све учеснике – допринело је аутентичности у изразу целе сцене. Рецимо, током једне од првих проба учесник је имао задатак да осталим колегама помогне у њиховом изговору без обзира на то колико ће свако од њих у финалној верзији имати текста. За време те пробе сви смо се једни другима обраћали новопазарским дијалектом покушавајући да дођемо до жељене мелодије. Ово није имало за циљ да се акцентуацијом карактеристичном за то поднебље оспособе учесници за изговор на сцени, већ да се кроз говор зађе дубље у интимни свет тих људи – да се открије како они говоре, како се обраћају једни другима, којом гласноћом, где у говору „запевају“ и слично.

На крају приказа материјала за улогу *Будућег Младожење*, важно је напоменути да је сав овај, али и материјал који овде није наведен, а презентован је учесницима био од великог значаја за стварање осталих улога у сцени *Коло*. Сваки запис који смо сами забележили, као и онај који је пронађен на интернету или добијен од учесника био је драгоцен за приближавање духу тог народа.

#### *ПРИМЕР 2: СНАША 1*

Документарни видео материјал (интервју) за улогу *Снаше 1* приказан је, такође, на првој проби сцене *Коло*. Овде ћемо навести део из интервјуа направљеног с породицом

---

<sup>52</sup> Прилог бр.7, види стр.145.

која је била присутна на вашару. У интервјуу су учествовали отац, син, синовљева жена и жена његовог брата. Наводимо део у којем је главни саговорник удата жена која као статусни симбол носи златнике на грудима.

(...)

МИ: Кажите ми је л' то право злато?

СНАЈА: То је право злато.

МИ: Колико је то тешко?

СНАЈА: Тешко је, шта знам...

МИ: А је л' вама тешко да носите?

СНАЈА: (кроз смех) Није, није.

МИ: А је л' ово сестра поред вас?

СНАЈА: Јетрва.

(...)<sup>53</sup>

У креирање овог лика кренули смо од физичког изгледа преко којег смо, кроз све следеће етапе у развоју улоге, долазили до нијанси у карактеру. Под физичким изгледом подразумевамо карактеристично облачење: димије, кошуља, јелек, мараме и много дуката на грудима. Дукатима које носи жена, како смо раније већ рекли, истиче се богатство куће у којој је. Међутим, оно што је за глумачку игру било важно јесте открити како она то ради, којим средствима у грађењу улоге учесница треба да се служи да би се извукао садржај који је за нас у игри примаран. У раду с учесницом инсистирали смо на тражењу унутрашњих средстава којима може да се изнесе улога удате жене која, играјући у колу, емитује сигурност, зрелост, снагу. Циљ је био да у финалном резултату из улоге *Снаше 1*, која се дичи толиким златницима на грудима, исијава смирење и задовољство. Резултат тог смирења, олакшања тражили смо у чињеници да је она већ прошла потресе везане за обичај *куповине младе* и показивања у колу. Сада је удата и та „титула“ јој даје поменути осећај сигурности и надмености. У етапи *писања* учесница је себе назвала *краљицом вашара*, што је умногоме одредило карактер и уопште њен начин понашања и позицију.

---

<sup>53</sup> Прилог бр.8, стр.146.

Сцена у којој је овај лик доминантан јесте већ помињана ситуација у којој *Снаша I* поведе коло које је платио свекар. Приликом посете вашару сами смо се уверили да се за коло даје велики новац, као и да се више пута преко разгласа говори име човека који је то коло платио и за кога. Као потврду овоме, наводимо део из документарне грађе у којем се помиње обичај *плаћања кола*.

„Ја сам Н.Ч. Родом сам из Драге горе. Дошао сам осамдесет прве из Пазара. Ово је тутинска општина. Раније су овде долазили искључиво људи да се неки надмећу бацања камена (...) Приказивало се куј је ту победник, тако да су се момци мало натицали. И касније пустало мало музике и игранка, к'о што видиш по неко коло. Па почело и да се плаћа коло. Е, пошто почело да се плаћа и видиш ове музиканте и они су долазили. (...) имамо овдје вашара око триејс два три вашара овде у Санџаку.“<sup>54</sup>

### *ПРИМЕР 3: ЧОВЕК ЗА МИКРОФОНОМ*

У случају ове улоге, документарни материјал нисмо морали да прибављамо сами, већ смо га добијали „из прве руке“. Породица и ужа фамилија учесника су власници (али и радници) луна-паркова. Учесник који ће тумачити улогу *Човека за микрофоном* је од детињства, најчешће током летње сезоне, проводио пуно времена радећи у луна-парку. Од њега смо сазнавали све о детаљима живота људи који се баве овом делатношћу – о њиховој посвећености, „чергарском“ начину живота, односима и хијерархији у организацији посла. С обзиром на такву упућеност, приче учесника који је играо ову улогу биле су од великог значаја за остале колеге у причи *Цигани*: за учесницу која је играла улогу *Управитељке*, потом за *Управитељкиног партнера*, као и за учеснике који су тумачили улоге *Раднице* и *Радника на аутићима*.

Ипак, иако је уплив живота „из прве руке“ био од великог значаја, припреми за улогу *Човека за микрофоном* приступили смо на исти начин као и свакој другој. Модел за улогу пронађен је у Книћу, на рингишпилу. То је био дечак (између 12 и 15 година) који је у понашању имао нешто „газдинско“, важно, показивачко: начин хода, давање задатака млађима од себе, начин на који држи свежањ кључева, као и игра с њима, откључавање кабине са жетонима, говор у микрофон током вожње и начин на који се позивају нови „возачи“. У даљем тексту наводимо део документарног материјала.

---

<sup>54</sup> Прилог бр.6, стр.144.

„(...) Идемо доле, супер си, Италиано. Опа. Мама Миа. Музика из најбољег центра. Опа. Полећемо, летимо, летимо. Гас, гас, гас, мама миа. Јао, јао. Идемо даље. Супер си, Италиано, Мама Миа, бррраво бррааво. Идемо даље, идемо даље у наградно финале. И даље коло среће се окреће. (...) И шта ми каже наша симпластична контрола? Они су добили награди, они су добили награду. (помоћнику) Пребаци једно две напред. Ови тамо, они. Марко, је л' знаш да правиш баланс, јеб'о те? Тако је, браво. Браво, Маре. Наградно бесплатно трчање освојио. О, то ми кажи. 'Ајмо сад, мало да променимо песме. 'Еј, обрати пажњу. Јао, љуља, љуља. Обрати пажњу. Мама миа. Обрати пажњу, DJ Кима. Супер си, Италиано. (...)“<sup>55</sup>

Текст улоге *Човека за микрофоном* настајао је по узору на горе наведени, али је он у највећој мери резултат учесниковог доброг познавања посла. Наш задатак у раду је био да се поставе смернице, дају теме на основу којих ће током импровизација излазити текст, који ће у каснијим фазама бити селектован и фиксиран.

Поред тога што ће учесник досеткама и „упозорењима“ из кабине да забави и донесе дух аутентичног простора, идеја је била да се у улогу унесе још неки елемент који би био додатна мотивација за игру. Тако се дошло на идеју да је *Човек за микрофоном* велики поштовалац DJ-ева и да се он, када је у кабинџи, осећа као врхунски DJ на Ибици од кога се очекује да направи велику журку. Једна од импровизација била је да учесник нон-стоп плеше у својој кабинџи, чиме смо отворили овај слој улоге. Током те импровизације склопљен је текст, чији је узор био горе наведени документ.

Такође, један од задатака био је да учесник својом говорном радњом у одређеном тренутку промени атмосферу на аутићима. Разлог томе је неочекивани долазак *Остављене младе* на аутодром. *Човек за микрофоном* је тада изненађен и тек после извесног времена успева да се врати у улогу забављача. Тада ће, у духовитом маниру рећи:

„Дакле, све смо имали на аутићима, али младу нисмо. Је ли млада, је л' ћеш да се возиш... Не знам. Је л' си дошла ил' си пошла? Даро, дај жетоне. Тако је како је, 'ајмо, Џулија Робертс, само код нас 'Одбегла млада', 'ајмо, лепи мојџи, купите

---

<sup>55</sup> Транскрипт аудио снимка забележеног на вашару у Книћу.

жетончиће да се возите с младом. И једна специјална песма од контроле и домаћина.“ (Пушта песму)<sup>56</sup>.

#### ПРИМЕР 4: ПЕВАЧ

На првим пробама за сцену *Шатра* разматрали смо ко би могли бити модели за сваког од три члана бенда који свира на вашару. Покренут је разговор о томе какав је наш бенд, које су његове особености, откуда баш они заједно и ко је свако од њих појединачно. Учесник који је играо *Певача* је за могуће моделе за своју улогу наводио момке који учествују на популарним музичким такмичењима на телевизији. Разговарајући о мотивима за учешће на таквим такмичењима, дошли смо до закључка да би основни покретач могла да буде популарност која доноси и већу зараду. И не само то – популарност носи осећај супериорности у односу на „обичан свет“. Тако смо дошли и до теме комплекса више вредности која је била једна од првих пронађених особина на којој смо даље кроз процес инсистирали. Дакле, наш *Певач* припада једној од младих нада која тренутно наступа и на вашарима, али то посматра као „степеник до врха“, тренутну ситуацију у својој будућој великој каријери звезде новокомпоноване музике. Основни циљ у грађењу ове улоге је био пронаћи и истаћи представљачко, оно што припада наступу, ономе како *Певач* жели да га виде, не оно што је његов лични, интимни доживљај себе и света. У етапи *Импровизација у простору* се инсистирало на безобразлуку и надмености у наступу *Певача* (пример: суверено причање вица током „форшпила“; певање с наочарима за сунце; лежернији однос према овој врсти наступа где не мора пуно „да се даје“), док је у етапи *писања* покушано да се стварањем биографије открију суптилнији слојеви надобудне „јавне личности“.

Документарни материјал којим се подржало овако започето грађење улоге јесте примећени плакат младе наде новокомпоноване музике. Приликом посете вашару у Книћу, на излогу једне кафане налазио се плакат (одштампан на обичном папиру) на којем се рекламира једна од певачких звезди у успону. Овако израђен плакат био је инспирација за израду нашег, којим се рекламира долазак младог певача под шатор. У нашој верзији лик *Певача (Лепи Јоцко)* има свој самостални постер који стоји уз постер на коме су *Певачица, Клавијатуриста* и њихов *Менаџер*, чиме се истиче не само значај *Лепог Јоцка*, већ и повлачи јасна црта између њега и осталих непопуларних колега<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Део из финалног текста представе.

<sup>57</sup> Прилог бр.9, стр.148.



Улога *Певача* је у великој мери креација настала посматрањем наше медијске и друштвено-уметничке стварности која доживљава естетски и етички суноврат. Она је, дакле, производ посматрања, али и надограђивања у каснијим фазама.

#### *ПРИМЕР 5: ЦИРКУСКА АРТИСТКИЊА*

У претходном делу рада говорили смо о посети вашару у Книћу и културно-уметничком програму који смо тамо затекли. Један део тог програма чинио је наступ мађионичара за децу. Документ који овде наводимо не можемо сматрати почетном инспирацијом за креацију, јер је идеја овог лика рођена пре посете вашару у Книћу, али га можемо довести у везу с ликом *Циркуске артисткиње*.

Учесници (која познаје неке од акробатско-циркуских вештина) испричана је прича о мађионичару који, изводећи једноставне или толико пута виђене трикове, забавља најмлађе посетиоце на вашару. Он то чини на бини, у оделу типичном за мађионичаре (фрак, цилиндар, беле рукавице), стојећи поред кутије из које извлачи потребну реквизиту. Квалитет виђене изведбе није предмет нити наше обраде, нити је то била тема разговора с учесницом. Наша идеја је била да учесница своју улогу гради на темељима циркуских акробатских вештина и са свешћу да се *Артисткиња* на вашару „бори“ за пажњу посетилаца. Учесници која ће тумачити ову улогу, а која познаје вештине као што су игра с траком, жонглирање, акробатски елементи, трапез и слично, дат је задатак да пре прве пробе за причу *Бомбоњера* направи неку врсту слободне кореографије<sup>58</sup>. Учесница је добила задатак да присутне на проби забави својим вештинама. Циљ је био да измами погледе, аплаузе и доведе дотле да јој неко од осталих учесника баци новац у „шешир“, као што улични забављачи бивају од пролазника награђени за свој наступ. Овиме смо дошли до главног интереса у поставци улоге – од *Циркуске артисткиње* начинити лик девојке која, демонстрирајући своје вештине уз музику са касетофона који носи са собом, зарађује новац посећујући масовније скупове или места где је „прометно“. Током ове прве импровизације која је имала за циљ да код глумице успостави осећај „уличног наступа“, десили су се неки поступци који су у представи задржани. Један од њих је учење посматрача вештини жонглирања. У финалној поставци сцене, када *Девојка* остаје сама док *Младић* иде по

---

<sup>58</sup> Кореографија је била састављена од следећих елемената: жонглирање, игра са сатенском траком и једноставнији акробатски захвати који су могли да се изведу на неравном терену.

кокице, *Артисткиња* додацује *Девојци* лоптицу позивајући је да и сама проба да жонглира.

### 3.2.2. ЕТАПА 2: ИМПРОВИЗАЦИЈА ЗА СТОЛОМ: ПИСАЊЕ

У овој етапи учесници су добијали задатак да за одређено време током пробе напишу састав на задату тему. Тема састава најчешће је бирања тако да је имала везе са до тада дискутованим стварима о улози. Најчешће је свако од учесника добијао своју тему, али се дешавало и то да се да заједничка тема, рецимо: *Ја на ваиару*<sup>59</sup> или *После свирке*<sup>60</sup>. Често је текст који је настајао у овој етапи улазио у сам текст представе, али овај задатак није осмишљен с тим циљем. Циљ ове, за наш рад, најзначајније вежбе био је да се учесник приближи карактеру који ствара и отвори у себи асоцијативне просторе за што слојевитију уметничку надоградњу.

Мирослав Бабовић у предговору за епистоларни роман *Јадни људи* Ф.М.Достојевског каже да је „писмо као модел приповедања веома погодно за разоткривање психичких стања јунака; оно омогућује исповест јер је намењено блиском лицу, а не јавности. Међутим, Достојевски је у оквиру писма саопштавао разне садржине – од дескрипције „кутка“ и приче о деци и просјацима, до расправе о књижевности и питањима људске среће и несреће.“ (Бабовић, 2009: 13)

Описи „кутака“ дешавали су се и у нашој вежби: рецимо, учесница која игра *Тетку будућег младожење* писала је о башти; *Будући младожења* у једном саставу дао је опис куће у којој је као дете живео. Такође, учесници који су играли *Младићевог брата* и *Братовљеву девојку* у саставу су се обраћали најбољем другу, односно другарици и писали о проблемима у вези које једно с другим имају.

Пишући, учесник остаје сам са собом, пред празним папиром и одговорношћу о будућој написаној речи. Током писања, учесницима је пуштана музика која је карактеристична за сцену која се ради. Тако су се током рада на сцени *Коло* са звучника чуле одабране севдалинке или кола која ће касније бити коришћена у представи, а током рада на сцени *Цигани* популарна поп музика извођача који певају на француском језику. Такође, ова вежба се, у зависности од теме, одвијала и у потпуној тишини или изолацији. У тим случајевима предлагано је да свако заузме свој ћошак и неометано ради.

<sup>59</sup> Тема за *Циркуску артисткињу* и *Етно певача*.

<sup>60</sup> Тема коју је добио бенд из сцене *Шатра*.

Резултат ове вежбе је најчешће био неочекиваног квалитета, јер су састави које су учесници писали, заправо, били део њихових креативних личности: садржај, али и форма писања део је њиховог опажајног, искуственог, асоцијативног света подстакнутог нашим вођењем. У поједним екипама, деловало је као да су сви састави изашли из једног пера. Из њих су се осећали сличан сензибилитет и атмосфера. У оваквим тренуцима, током читања састава наглас, чинило се као да је овај задатак имао своју сопствену, унутрашњу драматургију која је ишла мимо нас. Уочени потентни тренуци из овог задатка развијани су током следеће етапе *Импровизације у простору*. За потребе овог рада издвојићемо неколико репрезентативних примера из опуса све четири сцене.

Почећемо саставом учесника који је играо *Етно певача*, будући да је то улога која је заступљена у све четири сцене. Из његових радова издвојићемо биографију и део из састава који се тиче његовог присуства на вашару. Из сцене *Бомбоњера* изабрали смо делове састава *Младића* и *Девојке*, *Младожењиног брата* и *Братовљеве девојке*; из сцене *Коло: Будућег младожење*, *Будуће младе*, *Теткине ћерке*, *Снаше 1*, *Пијанца*; из сцене *Цигани: Локални дилерчић*; из сцене *Шатра: Певач, Певачица, Клавијатуриста*.

Први писани рад који ћемо овде навеси настао је током једне од првих проба за сцену *Цигани* и овде је уврштен као пример писања биографије.

Иако није постојао никакав универзални упитник или формулар за писање биографије, ипак су постојала нека *правила и питања на која се морао дати одговор: којих су година, одакле су, где сада живе, с ким, шта раде на вашару*. Сви други сегменти из биографије који нису били у директној вези с причом или нису доприносили развијању односа, нису били предмет нашег интересовања те тако тим деловима, и када су се појављивали, нисмо придавали значај. С друге стране, када су се у биографији (или у неком од следећих писаних радова) појављивале реченице које описују тренутно осећање или расположење тог лика (на пример: *Данас је баи вруће, мало ми је и мука*<sup>61</sup>), као и реченице у којима се описује атмосфера одређеног места о којем се у саставу говори, управо су оне постајале инспирација за формулисање наредне теме за писање. Из овога се види да је циљ писања биографије био усмерен ка откривању осећаја које учесник, намерно или интуитивно, унесе у свој писани рад; мање смо се занимали за чињенице из личне карте за које верујемо да, осим што је важно да их

---

<sup>61</sup> Етно певач у саставу „Биографија“.

учесници знају, не могу бити већи покретачи у игри. Такође је важно напоменути да смо ликове назвали именима учесника који их тумаче<sup>62</sup>. Ово је имало за циљ да се оствари интимнији однос у сцени. Када, рецимо, учесница у сцени *Цигани* каже: *Дош'о Милош 'еј*, или када *Брат* довикује (виче) име свог млађег брата на Змају, код учесника се (а и у нама) стварао осећај истине, али и одговорности. Тиме што се неко од учесника обраћа, рецимо, лично Милошу, Марији, Амару или Милени код „прозваног“ саговорника изазива осећај „угрожености“ који тера да се одговори „пуном снагом“ и целим бићем.

Међутим, у програму нисмо користили лична имена учесника, већ су ликови били називани према функцији коју су имали у представи<sup>63</sup>: *Младићев брат*, *Циркуска артисткиња*, *Водитељ у колу*, *Преводилац на немачки*, *Човек за микрофоном*, *Радница на аутићима*, *Остављена млада*, *Певачица* и слично.

*ПРИМЕР 1*: Сцене: *Цигани* и *Бомбоњера*; улога: *Етно певач*; теме: *Биографија* и *Ја на вашару*

„Зовем се Никола. Рођен сам пре двадесет година у Богutowцу код Краљева. Завршио сам основну школу у Чибуковцу, касније уписао Машинску школу за компјутерско конструисање (...) Певам од малена и од оца сам учио старе народне песме. По вашарима и осталим сеоским манифестацијама певам од своје четрнаесте године, од кад сам матурирао. Тада сам почео да идем по вашарима да зарађујем. Углавном се појављујем по местима која су ми близу (Нови Пазар, Рашка, Мрчајевци, Кнић) јер се не исплати путовати даље, сем када ми је сигурна зарада где има доста људи, као што је овај вашар у Деспотовцу где долазим већ три године. Углавном ме сви воле на вашарима јер не сметам никоме и поштено зарађујем. Данас је баш вруће, мало ми је и мука. Али морам да певам јер је то једини начин да зарадим неки динар.“

„(...) На овом вашару сам први пут купио ношњу коју не носим више, јер ми се омалила. Дивни су људи и гостопримљиви. Волим да застанем код бине и гледам

---

<sup>62</sup> На првим пробама у раду на сцени *Шатра* покушали смо да ликовима дамо имена. Ово искуство није донело резултат ни у креативном покретању, ни у атрактивности у самом насловљавању улоге, тако да је тада одлучено да ће улоге у представи бити назване именима учесника који их тумаче. Ово не важи једино за сцену *Коло* у којој су коришћена измишљена имена, како бисмо остали верни приказивању ликових са поднебља у којем се прича дешава. Тако је, рецимо, Милица била Алма, Братислав Бакир и слично.

<sup>63</sup> У прилогу бр.1 налази се комплетна каст листа. Види стр.128.

наступе КУД-а и певачких група. То је мој одмор. Не возим се у луна парку да се не бих испрљао. Волим да једем шећерну вуну, овде ми је најслађа. Седнем и под неку шатру да попијем сок. Купим понекад и неку глинену посуду или неки предмет да понесем кући. (...) Увече прошетам ако имам времена до Книћког језера да одморим очи од вашара и ту углавном чекам аутобус за повратак кући“.

*ПРИМЕР 2: Сцена: Бомбоњера; улоге: Младић и Девојка.*

Оба учесника су добила исту тему како би свако из своје визуре на папиру развио замишљени разговор на популарној друштвеној мрежи. У ранијим разговорима договорено је да се знају од малена: *Девојка* је одлазила на село (Кнић) код баке и деке, где *Младић* живи. Договорено је да су околности следеће: дуго се нису видели, тих дана су се пронашли на мрежи и очекивања која имају једно од другог су велика, једно другом прегледају профил тражећи скорашње фотографије. Младић жели да је позове на вашар, правећи се да то чини другарски и неусиљено. Она, опет, жели да остави утисак опуштене девојке из Београда.

Тема 1: *Договор о сусрету – њеном доласку на вашар у Кнић (фејсбук чет)*<sup>64</sup>.

Учесница, (део из састава):

Милош: Хоћеш овамо некад? Јави се ако дођеш 😊

Марија: Е, па треба да идем код бабе и деде, ал ме мрзи, ту је смор 😞😞😞

Милош: Сад за викенд је вашар, није то ништа посебно, али је једино што се дешава, па можеш тад 😊

Марија: Супер идеја, чујемо се ако дођем 😊

Милош: Важи 😊

Учесник, (део из састава)<sup>65</sup>:

Први разговор: 15.07.2016.

Милош: Еее, де си бре ти?

Маја: Еее, ево... Хаха где си ти?

<sup>64</sup> У тексту су остављени симболи за осећања карактеристични за изражавање емоција на друштвеним мрежама.

<sup>65</sup> Учесник је написао три разговора. Сваком је дао датум, па их тако и овде наводимо.

Милош: Ма бзв, видео те на фејсу па реко да видим да л' си жива 😊. Кад ћеш код бабе и деде?

Маја: Хахаха, ево јесам. Еее не знам требало би сад на распусту неки дан. Шта радиш ти?

Милош: Ево, ништа, цело лето радим и то, никако да одем негде. С времена на време одем до Кг-а. Види да дођеш у августу, тад је најјаче.

Маја: Ииии, бзвз. Што баш тад? Мислим тад ћу врв и да дођем.

Милош: Па тад је вашар. Лудило. Само тад је и занимљиво овде. Шта радиш овако? Како школа?

Маја: Па супер, иде хахаха. Не знам, ништа посебно, идем блејим по Бг-у и такоо. Како теби школа?

Милош: Па добро, океј је, ал' смара, школа к'о школа. Шта си планирала после средње?

Маја: Ххаах па да. Еее, знаш да немам појма, мајке ми. Има још годину дана, полако бре 😊Ти?

Милош: Не знам. Не верујем да ћу нешто. Мислим волео бих, али врв ћу да се вратим кући да радим.

(...)

Милош: Еее ајде, морам и ја. Ајде јави се кад будеш долазила 😊

Маја: Ајде важи 😊

#### Други разговор 20.07.2016.

(...)

Милош: И кад долазиш?

Маја: Е, па кад моји иду на море од 1-11. авг. Тако да кад се они врате. Врв око 15., тако нешто.

Милош: Па таман бре. Супер, супер.

Маја: Мхм 😊

Милош: 😊

Трећи разговор 02.08.2016.

Маја: 😊

Милош: Еее, 'де си бре?

Маја: Евоо

Милош: И јел знаш кад тачно долазиш?

Маја: 17. највероватније

Милош: То је то. Фул. Шта има ново?

Маја: Ништа бре. Смор. Код тебе?

Милош: Ево лудило по Книћу, не можеш да верујеш.

Маја: Хаха озбиљно?

Милош: Аха...

(...)

## Тема 2: *Истраживање фејсбук профила*

Учесница:

„Ја имам пуно слика на фејсу. Могао је да их види и пре него што сам га прихватила, јер ми је укључена опција follow. Користим хештегове. Не примам се нешто на то, али другарице кажу да је баш битно. Немам ни једну рандом слику. Све су лепе, највећим делом селфији, филтери су бирани пажљиво, другарице у коментаре стављају, „😍❤️😘“, другари пишу „брат мој 😍“, а мама каже да су уметничке. (...) Користим много смајлића и стикера. После скоро сваке реченице. Он не, а и кад користи, користи обичне. (...) Можда смајлићи нису стигли у Кнић.

(...)

Три слике. Ко има на фејсу три слике. То је скоро као ниједна. Много је сладак. Ал види се да је мало сеља (...). Ником ништа не коментарише. Можда ни не гледа фејс. Зато ми можда није лајковао ниједну слику. Ал' нема шансе да му се не свиђају. Мислим баш ме брига је л' му се свиђају. Ал' оно, свиђају му се сигурно. Е, ево га онлајн, сад док је ту ћу да ставим слику, то ће да види сигурно. Није као

да ми се свиђа. Не знам. Делује занимљиво. На једној слици је тагован са неком девојком. Ваљда му је то сестра. Није да ме занима. Не лајкује ми ову нову слику, а пише да је ту. Баш сам узбуђена што ћу га видети после толико времена, мало другара имам које познајем толико дуго. И даље ми не лајкује ову слику, сад бих му изашла кроз екран да га удавим. А стварно није да ми се свиђа, него оно... волела бих да се ја њему свиђам“.

Учесник:

„Видео сам јуче на фејсу малу Мају. Брате, нисам је видео много дуго. Цар девојчица. Бар била, не знам сад. Додао сам је и рек'о да се јавим. Уш'о да видим слике и, брате, и даље је мала Маја, али преслатка је. Ја јој се јавио и тако, причали мало. Хаха цар је и даље. Требало би да дође ваљда на вашар. Мислим, лепа је и то, ал' видећу. Брате, смара мало, има исте слике к'о све друге тамо по Београду. Хаха, ал' цар је овако, мајке ми. Причала ми јуче што ме је мрзела једно време кад смо били мали, јер сам је гађао блатом. (...) Брате, причала ми скоро, она се 'ладно свега сећа кад смо били клинци, што сам се пео на дрво да јој скинем лоптицу за бадминтон и што нисам смео да сиђем, па сам причао да нећу док се она не склони. Идиот. (...) Једва чекам да дође.

(...)

„Ауу, брате, се сећаш Маје оне? Види колико кида сад. ЛИНК. И ово јој је буквално најгора слика... Преслатка је. (...) Брате, цео дан јој гледам слике. А све је као добра, као само главу слика, евентуално у некој сукњи нешто или са још десет људи. (...) Веруј ми, кад дође у Кнић, за вашар има да је стартујем милион посто. Много сам се напржио сад, мајке ми. Бедак. Има да се испалим за цабе. Девојка је из Београда, шта трипујем ја? Шта има да је зовем уопште, само да се испалим. Да л' да јој пошаљем да идемо на вашар? (...) послао сам... Хахахахх хоће... Хааахаххахахаа који сам ја Бог, 'ладно хоће... Ау, брате, веруј ми. То је то, моја је. 'Ајде јави се кад будеш видео... (...) 😊😊😊😊“

Циљ ове теме био је да се код оба учесника створи узбуђење поводом њиховог сусрета на вашару. У каснијој фази, током рада на тексту сцене и поставке у простору предисторија сусрета разрађена у овој етапи била је од велике помоћи. Овиме смо добили то да они не замишљају и не глуме „опште“ узбуђење, већ да (тима што добро знају које страхове *Младић* и *Девојка* имају, шта очекују, шта скривају) истакнемо у



први план осећај младалачке несигурности у првим љубавним искуствима. То ће у сцени бити посебно видљиво код *Младића* који не престаје да прича празне приче, „глумећи“ да му сусрет није од великог значаја. У нашој поставци за њега је овај тренутак питање живота и смрти.

*ПРИМЕР 3:* Сцена: *Бомбоњера*; улога: *Младићев брат*; тема: *Мамурлук*

Део састава који сада наводимо произашао је из разговора о томе да је неопходно да се нађе јача мотивација за ситуацију у којој ће *Младићев брат* да осрамоти млађег брата пред девојком, јер му је, како он каже, потрошио парфем и обукао његову кошуљу. Он ће викати на њега, опалити му шамар и скинути кошуљу на очиглед свих присутних на вашару. Сложили смо се да нећемо од *Младићевог брата* правити „насилника“, већ тражити узрок таквом понашњу. У првим разговорима дефинисали смо да је *Младићев брат* исфрустриран везом са својом девојком која је после дужег времена дошла у Србију<sup>66</sup>. Она одлази за неколико дана, а он нема начина да то спречи. Пун накупљеног беса и незадовољства својом ситуацијом, такође, и мамуран од прошле ноћи (мотив који учесник сам уводи, па је сходно томе добио и ову тему за писање) креће у обрачун с братом. *Братовљева девојка*, не прекидајући разговор с другарицом из Русије, трчи за њим и носи мајицу *Младићу* јер зна шта ће овај урадити.

„(...) Мамурлук ми се враћа невиђеном брзином. Вруће ми је, баш ми је вруће. Лежим го до пола у дневној и гледам ТВ. Много ми је лоше. Почиње да ме боли стомак баш. Идем у WC. (...) Квасим руке и врат. Мало ми је лакше. Мало. Видим бочицу парфема празну. (...) Е сад ћу да му... Једанаест хиљада сам платио парфем. И он је пола потрошио. (...) Одлазим горе, облачим нешто доле. Горе узимам неку мајицу и видим да нема беле кошуље. 'Милена, је л' можеш сада да станеш да те нешто питам. Милена? Милена???'

'Молим?'

'Где ми је кошуља бела?'

'Не знам, бре. Откуд ја знам?'

Излазим.

Милена: 'Где ћеш? Где ћеш, Филипе? (...) Чекај. Немој.'

---

<sup>66</sup> Одређено је да она тренутно не живи и Србији, већ у Русији.

Узима неку другу мајицу и креће за мном, али наравно не прекида да прича на смрдљивом руском са том другарицом. Бесан сам!!!“

*ПРИМЕР 4:* Сцена: *Коло*; улога: *Будући младожења*; тема: *Кућа у којој сам живео*

Ова тема имала је за циљ да отвори асоцијацијативно поље из ког учесник почиње да гради улогу, а да остале уведе у свет пештерских села, обичаја, породичних веза. Било је важно открити угао из којег ће учесник да изнесе пред нас богат унутрашњи садржај и искуство које поседује. Дефинисањем тема које наизглед нису у директној вези с причом, већ више с атмосфером Пештера коју смо током проба призивали, произашао је и састав који овде наводимо.

„Кућу у коју смо ми сви заједно живели је градио мој деда, па је мој бабо наследио. То је била стара једносратна кућа, имала је таван. У једној соби су спавали мајка и бабо, то је била спаваћа. А у дневној на један кауч тетка, а на други сестра и ја. У ту дневну собу су имала два кауча и софа (округли сто) на сред собе, ту је тетка месила питу. Имале су завесе, које је моја мајка шила, па их је тетка задржала. Ту је била и једна дрвена стара полица, јер ми је дедо био столар, а унутра неко старо посуђе, то је тетка наследила од моје нане. А имамо један стари радио, он не ради, него има сат на њему, па га ми користимо као сат. А у спаваћој има један стари брачни кревет, ту су спавали мајка и бабо, а кад ми је мајка умрла, после су спавале тетка и сестра, а бабо и ја у дневну. Ту је и мајкина шиваћа машина, коју је моја тетка задржала. Горе је таван, ту је била к'о остава, а бабо је некад стављао горе месо да се суши, ал' му тетка није дала. Испред куће је било неко теткино цвијеће, а иза куће велика пољана, ту смо свашта садили. Штала је била у дну тог поља, ал' ја тамо нисам ишао. Ишао бих само нешто да понесем ил' донесем. Е сад је тетка реновирала кућу, па имамо и спрат за нас.“

*ПРИМЕР 5:* Сцена: *Коло*; улога: *Будућа млада*; тема: *Нови Пазар*

Приликом разматрања биографије *Будуће младе*, када је дефинисано да она живи у једном од села на Пештеру, покренута је тема Новог Пазара: шта би за њу могао да представља тај град и како она замишља тамошњи (градски) живот. Тада нам се предлог учеснице да *Будућа млада* машта о том граду као остварењу сна учинио интересантним материјалом за могућу надоградњу или мотивацију у игри.

„Нови Пазар је слобода. Први пут сам отишла са родитељима и братом. Била сам врло мала и сећам се да ноћ пре него што смо пошли нисам могла да спавам од узбуђења. Путовали смо аутобусом из суседног села, јер код нас још није био урађен пут. Иако се до Пазара путује нешто више од пола сата, чинило ми се да никако нећемо стићи. Прво што сам видела био је асфалт, свуда. И зграде. Гомила људи која иде у свим правцима, гомила која живи ту. И изгледа као да ни људи сами не знају куда су пошли. А нико их не пита. Затим фонтана, школа и трг од којег све креће и као да се све улива ту. Чини ми се да сваки делић тог града поседује душу. И мислим да су људи бољи и никад није досадно. И сада сваки пут осетим лептириће у стомаку када угледам светла Новог Пазара.“

Из овог састава добили смо тему за будући део дијалога између *Младе* и *Будућег младожење*: Је л' лијеп Берлин? / Лијеп, видећеш... / К'о Пазар? / Још љепши<sup>67</sup>.

Осим фасцинације лепотом овог малог града који је за њу метропола, у поставци сцене се издвојила, на суптилан и ненаметљив начин, и њена туга што ће отићи у Берлин, а не у Пазар, јер за њу лепшег града на свету нема, па макар то био и главни град једне велике државе.

*ПРИМЕР 6*: Сцена: *Коло*; улога: *Теткина ћерка*; тема: *Амар (брат) и ја*

У раду на овој улози, инсистирано је на томе да се да она гради на односу између брата (*Будућег младожење*) и сестре (*Теткине ћерке*). Учесница је у три састава, колико их је било, развијала овај однос, пишићи о ситуацијама из којих је видљива јака веза која се стварала од малих ногу. Овде ћемо изнети делове из сва три састава у којима говори о свом брату. Одабиром да се ова улога гради на односу према главном лику, а не на ситуацијама у којима ће доћи до изражаја „њен свет“, добили смо оно што је уочено још током истраживачког процеса: инсистирање на традиционалним вредностима, чије темеље налазимо у строгом поштовању обичаја тог краја, као и у истицању нераскидивих крвних и других породичних веза.

Из првог састава:

„(...) С Амаром сам делила све, а мој ујак је мени био као отац ког никад нисам имала. Ишли смо у школу, а онда су се они одселили за Немачку, а мајка и ја смо остале ту. С Амаром сам све делила од малена. Тешко ми је пало кад су отишли.

---

<sup>67</sup> Део из финалног текста представе.

Сад смо већ порасли, треба да га женимо. Битно ми је да му жена буде добра, да му се свиди, да он буде срећан. Идемо на вашар да му нађемо жену. Морам да изгледам најбоље, јер ипак смо фамилија најближа, мора да се види да смо добра фамилија. Можда ће и неки младожења да буде, ал' знам да ја тамо идем због мог брата и његове свадбе. (...) Сад је само битно да Амар нађе добру жену, јер знам да ће он да буде добар муж, а не као мој отац.“

Из другог састава:

„Кад сам ја имала седам година, Амар је био 4. разред и ја сам први пут тад ишла на море са њим, мајком и дајом. Ишли смо у Улцињ. Први дан ми је био најлепши. Ујутру смо стигли, ишли на плажу, и тад су ме дајо и Амар учили да пливам. Пошто нисам научила да пливам, дајо рек'о идемо кући да одморимо па поподне опет на плажу. Отишли смо кући, дајо и мајка су се успавали, а Амар и ја смо трчали ту око куће. Поред наше куће је била нека вила, и неки базен (...). Тад нас је неки човек позвао да уђемо да се играмо са његовом децом. Ја сам ушла у базен, ал' тобоган ишао много брзо, а ја нисам знала да пливам, вриштала сам, и нагутала сам се воде. Амар се уплашио, и није ми дао више да улазим у базен, па сам им само додавала лопте а они се играли у базену. Онда нас је тај човек позвао да једемо с његовом децом и ми смо свашта јели, к'о никад, вода нас изморила. Онда је човек дао сок, мени негазиран јер сам мала, а Амару газирани. Ја сам брзо просула мој сок и Амар ми је сипао пола у чашу. Био много добар сок. Тад смо Амар и ја кренули кући, а тај човек нам дао наруквице неке од шкољке, што прави његова жена. Амара и мене је мајка чекала испред капије, и почела да виче на нас. Онда је кренула да нас уведе у кућу а Амар је узео неки сунцобран и отворио испред мене да ме не би шчепала, ал' она била крупнија од нас па дрмнула онај сунцобран, мене шчепала за руку, и како ме је шчепала мени се она наруквица покида, и није ми дала да скупим шкољкице, ал' је мени Амар скупио шкољкице и саставио наруквицу па смо опет имали исте наруквице. Сутра нисмо ишли на плажу, били смо кажњени, ал' ја сам тај дан први пут пила газирани сок, још смо добили наруквице, јели свашта, и играли се с децом, па шта има везе што смо изгубили један дан плаже, ионако ми није било добро од воде коју сам попила у базену (...).“

Из трећег састава:

„Уф. Ово је први пут да идем на вашар са неким циљем. Циљ је да оженимо Амара. То мора да буде, дакле наш вашар, ми морамо да блистамо. Кад год имамо тако неко весеље, ја покажем Амару шта хоћу да носим, а он ми да коментар ил' критику. Ја волим да носим мини сукње, али Амару се то не свиђа, можда зато што ми је брат па неће да ми неки тамо гледају ноге (...). Значи, не пада ми на памет да носим сукњу. (...) Свакако ћу Амару да покажем комбинацију па ће он да ми каже, битно да није вулгарно и просто. Овај вашар је само за Амара!“

Окренутост ка брату у финалној верзији сцене видљива је све време – од тренутка када он дође и стане пред коло (она га дочекује, љуби, хвата се до њега у колу, разговарају, смеју се, гледају у *Будућу младу*), до краја када срећан наручује песму, јер је девојка која му се свидела пристала да му буде жена. Конкретан поступак којим се види на који начин сестра помаже брату јесте искреирана ситуација *Теткине ћерке*: ходајући, она „угане“ ногу баш испред оне која се свидела њеном брату. *Млада* јој помаже и у том помагању, *Теткина ћерка* је „случајно“ доводи до брата, благо је гурне ка њему и намести да се нађу једно до другог. Она одлази до своје мајке (*Тетке Будућег младожење*) и очима јој даје знак да је успешно извела „акцију“ – спојила их је и оставила заједно у колу. Тиме је њена сестринска улога на вашару који је „за Амара“ добила свој пун смисао.

*ПРИМЕР 7*: Сцена: *Коло*; улога: *Снаша I*; тема: *Краљица вашара*

Овако насловљена тема за писање одредила је које особине у карактеру *Снаше I* треба да се открију: осећање величине и надмености приликом посете вашару. Из ове теме произишла је песма у којој су садржане не само поменуте особине, него и осећања приликом шетања на вашару, демонстрирања богатства и играња у колу. Учесница уводи и то да је у другом стању, чиме се конкретном мотивацијом оправдава осећање надмености. И најзад, тиме што се учесница изразила у стиху, а не у прози она је, по нашем мишљењу, и своју улогу издигла из приземног и учинила *Снашу I* недодирљивом и издвојеном из масе у којој се нашла.

*Краљица вашара*

Све краљице круну носе  
А краљица данас ја сам.  
Круна је кад водим коло  
Коло траје дуго, дуго  
Круна ми је око врата  
Круна то је много злата.  
Круна сам ја на вашару  
Круну имам јер сам жена  
Круну ставља син првенац  
Јер краљица и ја сад сам.  
Краљица у дворцу живи  
Дворац на вашар не може  
Дворац носим око врата  
Дворац то је много злата  
Коло је ко обим дворца  
Коло водим ја краљица.  
Гледају ме очи разне,  
На мом месту себе виде  
Краљице и томе служе.  
Нису дошле да се друже  
Већ покажу и удају.  
Ја краљевство своје имам  
Не треба ми ништа више  
Краљица сам – водим коло  
Коло траје дуго, дуго.

*ПРИМЕР 8:* Сцена: *Коло*; улога: *Пијаница*; тема: *Није вашар к'о што је некад био*

У разговорима о овој улози, учесник је сва размишљања о човеку ког треба да игра „вукао“ у прошлост, у дане када је, по његовом мишљењу, све било боље. Ово смо могли да посматрамо као оправдање за стална стања пијанства у којима се овај лик налази. Међутим, одлучили смо се да „патњу прошлих дана“, „изгубљених љубави“, „лепше музике“ на вашарима оставимо као главни квалитет улоге и материјал од којег учесник започиње стварање. Оно што је из овог састава за сценско обликовање улоге, па и саме сцене, било од изузетног значаја јесте моменат када *Пијаница* изађе из кола и дуго, дуго гледа у „нас“. У тај поглед уткан је део мисли из учесниковог састава – с једне стране видљиво је, чак и доминантно, његово сопствено разочарање, а с друге, назире се његова намера да дугим гледањем око себе провери може ли у тој маси да пронађе свог саговорника.

„Не знате ви како је то било некад. Није вашар као што је некад био. Није више то то. Колико је ту некад људи било. Догађај је то био. Па ноћ пред вашар окупи се нас сигурно 15, 20 другова да договарамо како ћемо и шта ћемо сутра. Па ујутру рано пешке кренемо. Пешачимо сат, два. Али то зато што смо то волели да радимо и онда успут разне неке приче буду. (...) Него стигнемо горе па се онда лепо зна кренемо редом да обиђемо, али није то ко сад, ниси могао да обиђеш колико је то тезги било, свашта се продавало, ципеле сам купио једне године, кожне, немаш сад такве да нађеш, ено још ми стоје код куће, служе. Па онда коло, али не ово, пусти то, буде по двеста људи. Ма људи се променили некако. Годинама овде свирао Ризов стриц, е с њим сам волео да седим, да га слушам сатима, много паметан био, умро пре неку годину, то је била музика, само је он знао да направи тако, ово ново сад не могу, немају душу, и да сте то могли да доживите. У праву је био Бакир што је отишао, сад га разумем, то ми је био најбољи друг, каже *Нема овде живота*. (...) Него кажем вам, није вашар као што је некад био...Сад све нешто на брзака, сви нешто хоће одма', слабо се разговара. А и ја сад тако, колима дођем, седнем, пијем, гледам ове људе и жао ми што не знају за боље и све мислим јесте био у праву Бакир. Слабо сад овде живота има“.

*ПРИМЕР 9:* Сцена: *Цигани*; улога: *Локални дилерћић*; тема: *Боле је мој узор*

Ово је један од примера састава чији је циљ био да учесник кроз ову вежбу оствари што чвршћу везу са својим директним партнером. *Боле* је главни сеоски *дилер* лаким

наркотицима и његов циљ је да прода што више на вашару. Улога *Локалног дилерчића* замишљена је као улога његовог потрчка који у свом претпостављеном види ауторитет и узор. У нашој замисли, *Дилер* је имао пресудан утицај у уличном васпитању свог наследника: гледањем америчких крими филмова које *Дилер* (а самим тим и *Дилерчић*) обожава, наметнут му је модел понашања великих криминалаца. У овој вежби инсистирали смо да се отвори и развија мотив „партнерске оданости до смрти“ карактеристичан за акционе америчке филмове.

„(...) Моја највећа подршка је Ђоле. За њега бих дао живот. Он ме је научио свему, за разлику од ђалета пијандуре. Ђоле ми даје неку лову јер дилујем за њега. Он ме је упознао са Кумом, Карлитом и највећим од свих Тонијем Монтаном. Пушим траву сваки дан. Дошао сам на вашар да продам неку Ђолетову робу. Да нема њега, ја бих се убио. Он ме храни и купује ми гардеробу. (...) Зове ме Ђоле, морам да идем. Иначе, Ђоле је легендица, највећа фаца у крају, а ја сам његова десна рука, тако да пазите се.(...)“

*ПРИМЕР 10:* Сцена: *Шатра*; улоге: *Певач, Певачица, Клавијатуриста, Менаџер*; тема: *Дан после вашара*

Циљ ове теме био је да се код учесника створи осећај умора и тишине после бучних сати проведених у раду под шатором. Неки делови ових састава послужили су као инспирација за импровизацију названу *После свирке*, која је била уобличена током наредних етапа и постала финални део сцене *Шатра*.

*Певач:*

„Ето мени још једно певачко искуство. Јуче сам наступао на вашару. Мајко мила, колико је било занимљиво. Значи, никад онакву публику нисам имао. Било је и одличних риба, и алкохоличара, и породице, и деце. (...) Уморио сам се доста, али то ми је посао, шта да радим, а и лепо ми је било. Једино ми је било мучно кад су гости неки правили проблеме. (...) Искрено да кажем, једва чекам следећи вашар.“

*Певачица:*

„Празно је свуда. И у глави, и у грудима и у стомаку је празно. Само чујем ту песму, не вашар<sup>68</sup>. (...) На свашта ме сетила у животу: и на детињство, и на муку и

---

<sup>68</sup> Мисли се на песму *On Ne Change Pas* у извођењу Селин Дион (*Céline Dion*), којом се завршава представа.



на тугу и на срећу – све помешано. Као неки осећај у стомаку из не знам ког живота. И чијег. Не мог. Туђег. Заједаног. И лепог. Све у једном тренутку. (...)“

*Клавијатуриста:*

„(...) Не осећам ноге. Било ми је напорно синоћ. Први пут ми пролази кроз главу мисао 'Зашто радиш тај посао?'. Један скот од човека ми је уништио први звучник који сам купио у животу. Дуци ми је рекао да сам само мало више уморан, а ја осећам нешто празно. Недостаје ми мајка. Она је једина која ме увек након свирке опомиње да не радим то више и да то није за мене (...). Смучили су ми се они људи. Умастили су ми клавијатуру одвратним масним прстима. Кума и ја смо на крају пустили неку страну песму, појачао сам до даске и онако уморан само сам ћутао и размишљао шта ли ме чека на следећој тезги. (...)“

*Менаџер:*

„(...) А ево сад баш нешто размишљај зашто не бих за почетак пробао са неким кафићем у центру Чачка. Средим лепо, ставим приступачне цене, зовем најбоље рибе у граду и свако вече доводим неке озбиљне музичаре, истинске звезде са естраде. Мог'о бих ја то дефинитивно, јер ми менаџерски посао савршено пристаје.“

\*\*\*

Оно што је био главни циљ етапе писања јесте да, на што непосреднији и личнији начин, будући сценски догађај што боље повежемо са самим учесником. Најзад, сви учесници су и бирани по сензибилитету који као креативне личности собом носе. Они се нису прилагођавали тексту и написаној улози, већ се улога за њих, кроз све фазе процеса, писала.

### **3.2.3. ЕТАПА 3: ИМПРОВИЗАЦИЈЕ У ПРОСТОРУ**

Импровизације у простору дешавале су се непосредно после етапе писања. Учеснике смо, пошто су добили основне информације о улози и написали прве саставе, уводили у простор и задавали им задатке који су били у вези или с неким занимљивим уоченим моментом у њиховом писаном раду или с написаном ситуацијом из *Концепта*.

Импровизација је почињала с једним или два учесника који се налазе у задатом простору и ситуацији. О начину рада с учесником који је имао самостални задатак и није био у директној вези с осталима у сцени говорили смо кроз пример *Циркуске*

*артисткиње*. Ова учесница, као и учесник који је тумачио *Етно певача*, добијали су самосталне импровизације: плес са траком, жонглирање, односно, у његовом случају певање у различитим ситуацијама и околностима. Комплекснији приступ у импровизацији, када говоримо о улози *Етно певача*, захтевала је сцена с *Младим власником* у којој се кроз њихово појединачно, а и заједничко певање градио однос два вршњака којима, услед препреке коју им представља језик (*Млади власник* говори на француском), песма постаје главно средство комуникације.

У наредним редовима изнећемо неколико примера којима ће се стећи бољи увид у ову етапу у раду с учесницима на улози.

*ИМПРОВИЗАЦИЈА: Мување; сцена: Бомбоњера*

Задате околности за ову импровизацију биле су да су се *Младић* и *Девојка* нашли на вашару, да се нису видели годинама, да обоје скривају права осећања и „глуме“ опуштеношћу. Такође, речено је да се сете састава које су писали у претходној етапи у раду и то посматрају као предисторију овог сусрета. Ова импровизација је одмах „погодила циљ“, јер је учесник који је играо улогу *Младића* за средство прикривања узбуђења одабрао да говори пуно и незаушављиво. Пред себе смо ставили задатак да детектујемо најбесмисленије или најдуховитије теме којих се он дотакао, како бисмо их кроз даље импровизације развијали. Учеснику који је непрекидно говорио (око сат времена) изнова и изнова смо задавали теме о којима треба да прича *Девојци* и то одмах пошто добије нову тему, без паузе или размишљања. Тако је говорио, рецимо, о њеној баки коју је хвалио, о монотоном животу у Книћу, о професорки која их повремено води „на досадне балетске представе у Београд“, о омиљеним домаћим филмовима и слично. Одабиром добијене грађе из ове импровизације, створен је комплетан текст сцене о чему ће бити речи у поглављу које се тиче настанка текста.

*ИМПРОВИЗАЦИЈА: У колу; сцена: Коло*

Ова импровизација се одвијала на следећи начин: учесници се држе за руке и играју коло као приватна лица. Када изговоримо име неког учесника, он „улази“ у своју улогу и наставља да игра коло као лик из сцене. Такође, уколико жели, може да изађе из кола и уради нешто што, по његовом мишљењу, припада корпусу те улоге. За то време, остали учесници имају задатак да посматрају шта он ради, што ће касније послужити за формирање ставова ликова једних према другима (рецимо, *Младин брат* не подноси

*Пијанца* и с гађењем га изводи из кола када овај почне да се тетура). Када заврши свој соло, учесник „изађе“ из улоге и наставља да игра коло као приватно лице. Ова импровизација је била драгоцену за учеснике, јер се откривало могуће понашање лика током трајања кола. Из ње је произашла сцена у којој *Пијаница* квари склад кола, те бива из њега изведен. Такође, за финалну поставку сцене искоришћен је поступак који је изнедрила учесница која игра *Снашу I*: пустила се из средине кола и прешла на чело – да га она поведе. Упориште за вакву врсту рада с глумцима налазимо код Лија Стразберга који каже да „импровизација отвара процесе мишљења и реаговања. Уз то, она помаже глумцу да уместо очигледног 'илустровања' значења текста открије логику понашања лика.“ (Стразберг, 2004: 115)

*ИМПРОВИЗАЦИЈА: Споразумевање; сцена: Цигани*

Колики проблем може да представља језичка баријера била је једна од тема за импровизацију у простору за учесника који је играо *Младог власника*. У једној од импровизација на ову тему, задатак је био пантомима. Пробали смо да, играјући ову игру, наведемо учесника да развије свест о средствима комуникације којима ће се за потребе улоге служити, с обзиром на то да нико од ликова из сцене *Цигани* не разуме језик којим *Млади власник* говори. У једној од следећих импровизација учесник је добио аудио књигу *Француски за почетнике*. Осим што је, вишечасовним преслушавањем на проби, учеснику био задатак да чује мелодију у говору и проба да, имитирајући аудио учитеља, интерпретира језик с којим се и сам по први пут среће, ове лекције користили смо и у дуо импровизацији између *Етно певача* и *Младог власника*. *Млади власник* је имао задатак да се јасном мишљу, а користећи непознат језик<sup>69</sup> споразуме с *Етно певачем* чији је задатак био да проба да схвати шта овај жели од њега.

*ИМПРОВИЗАЦИЈА: Орасположити младу; сцена: Цигани*

У овој импровизацији задатак за учеснике био је да орасположе младу на начин како они то желе. Учесница која игра улогу *Остављене младе* улази у простор са свешћу о томе ко је, шта јој се десило, шта она ту ради<sup>70</sup>, а остали покушавају да извуку из ње

---

<sup>69</sup> Понављао је реченице које је слушао из лекција из Аудио књиге.

<sup>70</sup> Појединости које су везане за ову улогу договорене су у ранијим фазама: тражећи младожењу који је отишао са сопствене прославе свадбе, *Остављена млада* стиже до луна-парка. Дуго је ходала, све време се надајући да ће наћи или бар видети свог супруга. У тренутку када долази на аутодром, она је већ уверена да га неће наћи и да је остављена. Тако очајна улази у аутић и вози се празним аутодромом.

неке податке: ко је, откуда она ту, зашто је обучена у венчаницу и слично. Не добијају никакве одговоре, али уочавају њену тугу и очај и постављају пред себе циљ да је насмеју. За улогу *Остављене младе* је ова импровизација била важна, јер се учесница осетила још очајнијом услед њихових покушаја да јој изазову осмех. У *Концепту* је задато како треба да се понаша, рецимо, *Човек за микрофоном* (пита где је младожења, пореди је са Џулијом Робертс из филма *Одбегла млада* и сл.). По сличном принципу, свако је из своје улоге требало да проба да је орасположи. Међутим, сви поступци учесника младу су чинили још нервознијом и несигурнијом. Тада се десила ситуација која је задржана у сцени: *Млада* је села у фотељу (која је током проба у вежбаоници представљала аутић), покрила лице рукама и почела да плаче. У једном тренутку, сви остали учесници су кренули да гурају фотељу и „возили“ су *Младу* кроз цео простор вежбаонице, не би ли јој измамили осмех.

*ИМПРОВИЗАЦИЈА: Плес; сцена: Цигани*

Током једне од проба у простору, учеснику који игра *Младог власника* је дат задатак да крене да плеше уз задату песму. Циљ ове импровизације био је да се провери може ли од игре (плеса) да настане сцена у којој ће учесник невербалним средствима успети да створи драмску напетост. За улогу *Младог власника* ова импровизација је била важна, јер се током ње открило поље слободе коју је стидљив дечак, који је до тада био по страни, у себи носио. И не само то, плес смо посматрали и као тренутак у ком се десило ослобађање, те се самим тим, одигравши своју тачку на средини подијума, *Млади власник* успоставља у том, за њега, новом простору. Плес је у финалном извођењу подржан светлосним и другим ефектима (гашење светала на аутодрому током кулминације у песми и пуштање дим машине) и постао енергетски врхунац сцене *Цигани*.

*ИМПРОВИЗАЦИЈА: Пијанство; сцена: Шатра*

Ова импровизација тицала се учесника који су играли улоге *Идиота 1*<sup>71</sup> и *Идиота 2*. Задатак је био да се код ова два лика пронађу поступци који су на граници да се претворе у насиље и физички обрачун, а да се то ипак не деси. Интерес је био да се у финалном резултату, током целе сцене *Шатра*, одржава напетост и тензија; да се на тај начин креира психолошко насиље које не прераста у физичко. У „забави“ ова два лика

---

<sup>71</sup> Улога коју је играо аутор овог рада.

током ове импровизације десила се ситуација која је задржана у представи, а то је покушај да се имитирају тореадор и бик (један држи кошуљу, други главом иде на њу), који је убрзо прерастао у неартикулисано гурање и грљење пијаних пријатеља. Такође, током ове импровизације дефинисано је на који ће се начин малтертирати музичари: *Идиот 2* нагло зауставља музику, доводи *Певача* код *Идиота 1* и наручује омиљену песму свог друга. *Идиот 1* малтретира *Певача*, тако што га на „фини начин“ присиљава да попије неколико ракија које му сипа пре него што овај почне да му пева.

Током рада на поновљеној сцени *Шатра* на ФДУ, тема једне импровизације је, такође, била пијанство, а из ње је произишао начин малтертирања *Певачице*. Циљ који смо пред себе поставили био је да, као и у претходној верзији сцене, избегавамо све што је физички контакт и насиље тог типа и фокусирали смо се на психолошки притисак на *Певачицу*. Трудили смо се да нађемо таква средстава која ће је „сломити“. Тако смо дошли до сцене у којој *Идиот 1* и *2* траже да им она пева одређену песму, али *Идиот 1*, незадовољан извођењем, инсистира на томе да она пева све брже и брже и сваким понављањем за тон више. Пошто се достигла немогућа брзина и висина у певању, *Певачица*, видно измучена и понижена, бива доведена до суза. Тек тада, пошто је био задовољен темпом, ритмом и њеним целокупним ангажманом у певању, *Идиот 1* је оставља на миру.

У наредним редовима побројаћемо још неке импровизације које су биле корисне за креирање улога или ситуација, а које нећемо детаљније у раду помињати:

- *Мамурлук – Младићев брат и Братовљева девојка*; сцена: *Бомбоњера*
- *Спремање за ваишар – Будућа млада, Младина мајка, Младин брат*; сцена: *Коло*
- *Немачки језик – Преводацац на немачки*; сцена: *Коло*
- *Албум за слике - Млади власник, Управитељка*; сцена: *Цигани*
- *Диловање - Локални дилерчић*; сцена: *Цигани*
- *Луди провод - Девојке на аутићима*; сцена: *Цигани*.

Ова етапа у раду завршавала се на исти начин са свим екипама, па смо тај последњи сегмент *Импровизације у простору* интерно назвали *Играње колективне импровизације у континуитету*. У наредним редовима описаћемо како је изгледао овај сегмент који

нас је припремио за финални део практичног рада – склапање делова у целину и прилагођавање у амбијенту.

Свака од четири приче имала је своју *Импровизацију у континуитету* која је, што се учесника тиче, имала за циљ да све што је до тада рађено буде одиграно још једном, како би се освестио материјал од којег ће се конструисати улога. Нама је ова импровизација служила као увид у то шта ће нам од добијеног материјала из укупног дотадашњег рада бити корисно за финалну поставку сцене. Наш задатак био је да се за овај део проба припремимо тако што ћемо све рађене импровизације или поједине пробане делове сцена поређати на папиру и тако створити неку врсту драматургије која би нам омогућила лакше вођење, с обзиром на то да је предвиђено трајање ове импровизације било око сат времена. Импровизацију ћемо водити ми, с напоменом да нема прекидања од стране учесника, да се игра у континуитету и обавештењем да ће ова импровизација трајати можда и дуже од сата, па се тако од учесника захтевао висок ниво концентрације и усредсређености. Учесницима је речено да изађу у простор и релаксирано раде све што је тих дана испробавано. Такође, речено је да не очекују никакве нове задатке, већ да је циљ да се прође кроз сав познати материјал.

Тако је сцена *Бомбоњера* већ тада добила свој драматуршки ток, с обзиром да у ређању материјала за ову сцену није било већих проблема или препрека. Из ове импровизације (прегледа) поникла је идеја за читав драматуршко-редитељски поступак сцене *Коло*. Тада смо све саставе учесника, уместо да их сами говоре, дали учеснику који игра *Будућег младожењу* да говори *Будућој младој*. Тиме смо избегли очекивани драматуршко-редитељски поступак карактеристичан за документарно позориште, где глумац на исповедан начин говори о себи или неком за њега важном догађају, а створили дијалошку сцену у којој *Младожења*, говорећи *Будућој младој* о људима из кола, покушава да с њом оствари што приснији однос. Импровизација за сцену *Шатра* организована је тако што је бенд имао (живи) наступ састављен од свих до тада припремљених песама у трајању од око четрдесет минута. Када се завршила свирка, учесници су улазили у, тада већ познату, ситуацију добијену из импровизације *После свирке* и поновили поступке који су касније били уврштени у финалну верзију сцене.

### 3.3. УОБЛИЧАВАЊЕ ВЕРБАЛНОГ ТЕКСТА ПРЕДСТАВЕ

Текст представе настајао је током процеса рада кроз све описане фазе: од припремног рада током кога је скупљана документарна грађа на вашарима после којег је писан *Концепт*, преко састава учесника до импровизација у простору.

#### *СЦЕНА БОМБОЊЕРА*

Као што је већ речено, текст сцене *Бомбоњера* највећим делом настао је током рада с учесницима, с ослњањем на задатости (и поједине реченице) из *Концепта*. Рецимо, текст којим се у финалној верзији користи *Младићев брат* је прилагођена верзија већ написаног текста<sup>72</sup>. Такође, у *Концепту* су написана питања која *Младић* постављу *Раднику на змају*<sup>73</sup>.

Као што смо већ рекли, сав текст који говори *Младић* настајао је током проба из разних импровизација. У наредним редовима издвојићемо делове уобличеног текста из финалне верзије сцене. Ове наводе насловићемо задатом темом из импровизације.

#### *Баба*

„Вид'о сам ти бабу јуче. Много велики цар жена. Буквално смо седели два сата. Још баба износи погачу и пасуљ. Неће жена да чује да не једем... Брате, много способна жена за бабу. Причала ми јуче што покосила цело двориште сама... Много је луда.“

#### *Провод у Книћу*

„Како је теби у БГ-у? Пошто, оно, чуо сам да је тамо лудило. Требало би да идем сад неки дан. Била је нека прича да се организујем са овим мојим дебилима да дођемо, ал' вероватно ништа од тога. Брате, никако да стигнем до БГ-а, нон-стоп сам у хаосу са обавезама. Него, дошла сад нека професорка и тера нас стално да идемо на неке балете, опере и те глупости, па можда тако одем... Не знам ни ја... Ал' капирам да је тамо много велико лудило. Овде у Книћу нема ништа... Само овај

---

<sup>72</sup> Навод из *Концепта*:

Брат говори нешто типа: „Кога си ти балавац питао да л' можеш да узмеш? (Показује му кошуљу коју Милош носи) Глупаку мали. И потрошио си ми цео парфем, клинцу глуми. Нећеш да ј\*беш само зато што миришеш, глупаку.“

<sup>73</sup> Навод из *Концепта*:

Гледа у Змаја (возић на шине за старију децу). Разговара кратко с радником поред змаја. Нешто типа: „Којом брзином иде? Колико траје монтажа? Где је све био змај?“

вашар. Што кажу, добре ствари су ретке, а овај вашар је једном годишње тако да оно... Брате, нама је овде највећа забава кад гледамо оне пијане ликове испред задруге, што по цео дан седе и пију пиво, кад крену да се свађају и бију. И онда се ми скупимо и седнемо ту негде и кладимо се ко ће да победи. Мислим, не бисмо се ми кладили да је нешто опасно, него се они побију, посвађају и шта год и онда су најбољи другари и иду заједно да пију даље. Некад им се придружи и неки трећи пијани лик па се и он убаци. Ал' није ни овде толико лоше.“

Последњи текст који *Младић* говори у представи настао је у импровизацији у којој га је старији брат нашамарао. Учесника смо наводили да бесан каже све најгоре о брату *Девојци* пред којом је осрамоћен. Дао текста и из ове импровизације остао је у финалној верзији текста.

„Шта се истриповоао дебил? Један једини пут мени нешто треба од њега и он једе говна. (...) Ал' њему кад нешто треба не... Ја могу и да усисам, и у продавницу да идем и све могу да урадим. И она Милена... Шта се она истриповала? Што је дошла из Русије да је у'ватила Бога за муда, а? Не, ја сад могу да одем тамо и да му јебем матер, ал' нећу јер нисам кретенчина к'о он. Зато што сам бољи човек од њега (...).“

Текст који је учесница која игра *Братовљево девојку* говорила у представи добијен је из састава. Учесници је дата тема да другарици која је у Русији, између осталог, опише и вашар у Книћу. У каснијем разговору с учесницом договорено је да у представи овај разговор буде на руском језику (који учесница течно говори) и да се деси преко видео позива. Њен „живи“, радосни разговор с пријатељицом додатно нервира *Младићевог брата* који је кренуо у обрачун с *Младићем*.

„Ева привет, как дела? Слишиш меня? Алло! Алло! Алло! Интернет пропадет! Как дела? Кто там? Жена? Увидимся скоро! Я приеду скоро. Мы были на море в Черногории. Всё было очень хорошо и красиво. Ты знаешь Филипа, он мой парень. Ева помниш ты смотрела фотографии? Ой море было так тепло и красиво и всё было замечательно. Знаешь Филип не любит море и солнце, с ним всегда так, я люблю пляж, а ему это всё скучно. Ну что же вы делаете там? Ха ха ха. Алло ! Алло! Мы здесь в городе гуляем, у нас сегодня праздник и все весёлые! Ну что вы там? Ева и Жена слышите меня, ха ха ха, да да, знаю что у вас будет свадьба скоро! Подумаю! Что море? Было классно на море! Хей там еда классная! Алло!



Посмотри как здесь выглядит Ева!!!!!! Интернет тормазит! Вот так! Увидимся скоро! А когда свадьба? Нет у меня! У вас? Что Филип? Филип, ты знаешь он такой. ХА ХА ХА ХА ХА! Зачем у вас такая музыка? Очень громкая! Ха ха ха! Пока! Пока! Перезвоню через 15 минут! У меня тоже здесь не слышно!<sup>74</sup>

Једини невербални део сцене *Бомбоњера* (ако не рачунамо игру *Циркуске артисткиње* и певање *Етно певача*) јесте ситуација на Змају у којој *Младић* показује *Девојци* простор у којем се налазе са тачке када је Змај на највећој висини, тражећи начин да пребаци руку преко њеног рамена.

### СЦЕНА КОЛО

Текст за сцену *Коло* настао је из састава, али такође ослањајући се на документарни материјал који смо већ наводили.

Први текст у овој сцени изговарају *Водитељ у колу* и *Преводилац на немачки*<sup>75</sup>. Најављујући одакле се све сакупио народ на овом вашару, говоре да је ту и момак који је дошао из Берлина. Текст овог интервјуа комбинација је документарног материјала и надограђеног, из састава учесника *Будући младожења*.

„Моје име је Амар. Имам двајес' три године, са дванес' година сам отишао за Немачку, после четвртог разреда. Док сам био овде, живели смо сви заједно, моји мајка и бабо, тетка и сестра од тетке. Са сестром Азром сам ишао у школу. Задњи пут сам на вашар био пре једанаес' година, продавао сам ђевапе са бабом на вашар. И сад после једанаес' година долазим са бабом код тетке, због женидбе, јер наш народ је наш народ. Волео бих да нађем жену, да личи на моју мајку, такву ћу да бирам. После женидбе идем за Берлин и више се не бих враћао.“

---

<sup>74</sup> Ева здраво, шта радиш? Да ли ме чујеш? Хало! Хало! Хало! Интернет се губи! Шта радиш? Ко је тамо? Жења? Видимо се ускоро? Долазим ускоро! Били смо на мору у Црној Гори! Све је било супер и лепо. Знаш Филипа, мог дечка. Ева, сећаш се, гледала си слике? Море је било тако топло и лепо и све је било прелепо. Знаш, Филип не воли море и сунце, са њим је увек тако, ја волим плажу, њему је све то досадно. А шта радите ви тамо? Ха ха ха. Хало! Хало! Ми овде у граду, шетамо, код нас је данас празник и сви су весели! Ма шта ви тамо? Ева и Жења, да ли ме чујете, ха ха ха, знам да вам је ускоро свадба! Размислићу! Шта море? Било ј е феноменално на мору! Хеј, тамо је храна феноменална! Хало! Погледај како је овде, Ева!!!!!! Интернет кочи! Овако! Видимо се ускро! А кад је свадба? Не моја! Ваша? Шта Филип? Филип, знаш он је такав. ХА ХА ХА ХА ХА! Зашто је код вас таква музика? Прегласна! Ха ха ха! Ђао! Ђао! Позваћу те поново за петнаест минута! И код мене се ништа не чује!

<sup>75</sup>Идеја за ову улогу настала је као наш коментар на велики број посетилаца из Немачке или Аустрије који су дошли на вашар у Делимеђе. Тако да је све што је говорио *Водитељ у колу* на микрофону преводила учесница која је играла улогу *Преводиоца на немачки*.

На питање *Преводиоца на немачки* како је било пре и како се спремају ти ћевапи, он говори:

„Те ћевапе смо што смо продавали, то је бабо спремао. То је од наше стоке, ту из Дуге Пољане. Он је ћевапе правио од мешаног меса, највише јунеће месо и додавао је јагњеће и овчије. Он би распалио сакару, пек'о, а ја сам поред њега држао птице и ја бих расек'о ону птицу и стављао бих ћевапе и лук. Ми смо имали најбоље ћевапе на цио вашар и највећи дим је био код нас. Ми смо продавали преко хиљаду ћевапа на дан“.

Следећа вербална сцена у *Колу* названа је *Представљање*. Њу можемо још назвати компилацијом састава свих учесника који су дати *Будућем младожењи* да их говори како би се приближио девојци која му се свиђа, представљајући своју фамилију и познанике. Први састав писала је *Теткина ћерка* (тема: *Брат и ја*), други *Пијанац* (из *Биографије* и састава на тему: *Ја у Београду*), затим *Снаша 1* (из *Биографије*) и *Младожењина тетка* (из састава на тему *Моја кућа Будућег малдожење* и састава учеснице која игра ову улогу на тему *Моја башта*).

„Ово ти је моја сестра Азра. То ми је сестра од тетке, она је млађа од мене. Кад смо били мали, живели смо заједно у кућу и спавали на исти кауч. Једном смо ишли заједно на море у Улцињ. Она није умела да плива и нагутала се воде и ја јој нисам дао више да се купа, па нам је правила неке наруквице са шкољкама.“<sup>76</sup>

„Е, ово је Бакир, он ти је пијаница нека ту... Он ти је разочаран у живот, у жене, у вашар... А стално прича како је био двапут у Београд, па га уфатила нека киша, па трамвај, па неке слушалице у уши, па... И каже да следећи пут мора сам да иде.“

„Ово ти је Амела. Она много воли вашар, коло, да игра... Она ти се прошле године удала овде, гле каква је сад! Долазила је она неколико пута да се уда на вашар, ал' је нико није хтео. Да се није удала прошле године, удали би је за неког човека из Пазара, да му буде трећа жена, ал' јој се посрећило.“

„Ово ти је моја тетка Хајрија, она је мом бабу рођена сестра. Ми смо ти сви живели заједно у стару кућу, па је она сад реновирала. Направила спрат за мене и баба, ново купатило са неким плочицама, па туш кабина, па фугу неку урадила... А има

---

<sup>76</sup> Овај навод може да послужи као пример за начин уобличавања текста. На страни 75. налази се интегрални текст састава који је писала учесница која игра улогу *Теткине ћерке*, а у овом наводу види се како је тај текст уобличен.

испред куће башту, по цио дан је ту. Ту сади неко њено цвијеће, неко зачинско биље, чајеве... Сипала је мастило у корен бегонија и једина она на Пештер има плаве бегоније. Много воли башту, кад умијеси питу ми сви седимо у башту и једемо“.

Финална сцена у причи *Коло* је између *Младе* и *Младожење*, а текст је настао као производ свеукупног рада: разговора на пробама, састава, документа. На већ помињаној групној импровизацији *У колу*, ове учеснике смо изводили из кола и давали теме за кратке дијалоге. Када смо осетили да је једна тема завршена и да је саговорник добио неопходну информацију, враћали смо их у коло и потом изнова изводили све док нисмо дошли до девојчиног пристанка да пође с њим у Немачку. Из те импровизације настао је текст који је касније уобличен:

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: Јеси први пут на вашар?

БУДУЋА МЛАДА: Нисам, нисам.

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: Ја сам био задњи пут пре једанаес' година, са бабом сам ту продавао ћевапе, па смо отишли за Немачку.

(пауза)

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: А колико имаш година?

БУДУЋА МЛАДА: Двајес' једну...

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: Ја двајес' три...

(пауза)

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: А с ким си овде?

БУДУЋА МЛАДА: Са мајком и с братом.

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: А одакле си?

БУДУЋА МЛАДА: Из Карајукића Бунара.

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: Ја из Дуге Пољане, ал' живим у Берлин.

(пауза)

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: А јеси ли била некад у Немачку?

БУДУЋА МЛАДА: Нисам, ал' имам неке рођаке тамо.

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: А је л' би волела да видиш Немачку?

БУДУЋА МЛАДА: Би'.

(пауза)

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: А би л' пошла са мном у Берлин?

БУДУЋА МЛАДА: Мислиш одма' овако? Одма' после вашара?

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: Па мислим одма', сутра.

БУДУЋА МЛАДА: Сутра?

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: Сутра, вала...

(пауза)

БУДУЋА МЛАДА: Је л' лијеп Берлин?

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: Лијеп, видећеш...

БУДУЋА МЛАДА: К'о Пазар?

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: Још лепши!

(пауза)

БУДУЋА МЛАДА: А шта ћу ја да радим тамо?

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: Нећеш ти ништа да радиш! Ја ћу да радим са бабом, а ти ћеш да седиш кући и то је то.

(пауза)

БУДУЋА МЛАДА: Па не знам моји...

БУДУЋИ МЛАДОЖЕЊА: Они су се већ договорили, само ти ако хоћеш.

БУДУЋА МЛАДА: Хоћу, што нећу!

Од сцена у којима учесници говоре, а да за публику разговор није чујан, поменућемо сцене између *Будућег младожење* и *Теткине ћерке* у којој се дешава „оговарање“ осталих из кола и „домунђавање“ око девојке која се *Будућем младожењи* свидела. Други „нечујни“ дијалог дешава се између *Младожењине тетке* и *Младине мајке* у којем се договарају о будућој свадби током које доводе будуће младенце, показују их и

љубе. У овим сценама инсистирано је на томе да се невербалним средствима прикажу ови „договори“, како би се избегло вербално појашњавање јасних ситуација.

### СЦЕНА ЦИГАНИ

Сцене *Цигани* и *Шатра* се малим делом заснивају на вербалном тексту, па тако он за нас није био приоритет у стварању ових сцена. То не значи да током импровизација учесници нису говорили, већ је императив био да се нађу невербална средства комуникације због природе простора у овим сценама. Сматрали смо неприродним, чак и погрешним (сходно теми докторско-уметничког рада који се темељи на документаризму), да се заустави музика на аутодрому или под шатором како би се дијалогом појашњавао одређени лик или однос.

У сцени *Цигани* једини текст који се чује јесте текст који преко звучника говори *Човек за микрофоном* који је настао по узору на документарну грађу коју смо у претходном поглављу навели<sup>77</sup>.

„Уопала... Идемо, лепи моји, лепе моје. Луна-парк *Ракета* само за вас! И идемо мало атмосферице.. (пушта музику). Уопала! Андијамо, ђовани, андијамо, рагаци! Убаците жетоне на знак сирене! Иииииии... Андијамо! Идемоооо! Избегавајте аутиће у којима су мала деца! Уопала! Идемо! Гас! Андијамо да се провозамо! Живо, живо! Идемо, контрола, Даро! Лудило беса, диско аутодром! (игра у кабини) Идемо, диско аутодром! Иииииии, опала! (игра) И то би било све за ову вожњу, лепи моји, идемо даље. Луна-парк *Ракета* води вас око света! Живо, живо! (...) Ајмо, Даро, да видимо шта је то са аутићем број седам. Седмица стоји, лепи моји! Ово је било све за ову вожњу. Идемо даље! Жетоне можете набавити на благaјни аутодрома. А ми идемо даље, лепи моји! Шанзелизе у Деспотовцу! Уопала! (...) И да видимо ко ће овога пута освојити цек пот, лепи моји! Опала (игра). И Ибица у Деспотовцу! Дејвид Гета! Живо, живо! Идемо нова колца, нова ћира! Живо, живо! (...) Сликање са мном може! (...) Ко није био на Ибици, добродошли у Луна.-парк *Ракету*! Тако је! Вози, Мишко! Идемо, лудило беса! Стробо стробо стробоскоп! Идемо мало дим машина, лепи моји!“

Из импровизације *Орасположити младу* и претходно задатих реченица из *Концепта* настао је текст *Човека за микрофоном* који смо у раду већ наводили.

---

<sup>77</sup> Види стр. 62.

Остали текст који говоре учесници из ове сцене је чујан само за мали део публике, која се налази око простора у ком се одређена сцена дешава:

- сцена у којој *Управитељка* виче на свог *Партнера*, *пропалицу* због тога што га је и овај пут пијаног неко преварио и продао му шешир за много више новца него што он вреди: „Шта је, бре, ово?! Ко ти дао? Ко ти дао ово? Ко прави будалу од тебе? Шта, бре, нико? Шта је ово? Је л' си ти нормалан?! Докле више то? Је л' си ти будала? Је л' си ти идиот?!“;
- сцена сусрета *Управитељке* и *Младог власника*, где је било важно само да се чује „Дош'о Милош, еј, моје Гоце Милош“;
- сцена у којој *Управитељка* пружа подршку *Младом власнику* који се постидео јер плеше сам на средини подијума, а она говори: „Шта те је срамота? Од кога те срамота? Ово је твој подијум. Ти си овде краљ!“
- сцена продаје траве између *Дилерчића* и *Локалног дувача*, као и сцена између *Дилерчића* и *Дилера* о томе да мали мора више да се крије када продаје.

### СЦЕНА ШАТРА

У обе верзије сцене *Шатра* вербални текст скоро да и не постоји. Сцена је састављена од песама које се изводе уживо. Чак и када се у сцени комуницира, текст је „покривен“ гласном музиком. Једине говорне деонице јесу оне у којој се *Идиот 1* и *2* пијани (изговорајући текст себи у браду) „домунђавају“ око премештања стола на који ће да седне певачица да им пева, као и прекидање музике од стране *Идиота 2* како би наручио песму. Сав други говорни текст је у склопу песама, а њиме се служи једино *Певач*. Он говори вицеове у микрофон, честита славу *Свети Прокотије* и на крају одјављује наступ кратким реченицама:

„Хвала лепо. То би било све за вечерас. Надам се да сте уживали. Надам се да се видимо следеће године. Хвала“.

Некоришћењу вербалног текста у последњим двома сценама (*Цигани* и *Шатра*) прибегли смо, како бисмо се приближили већој животности: на „ударним местима“ на вашарима (а то је свакако аутодром и шатор), услед буке која је велика, најчешће се само виде људи који су у живом разговору. Не чујемо увек о чему се разговара.

Током рада на стварању тексту, водили смо се Артоовом реченицом коју смо цитирали учесницима када смо говорили о заступљености, али и квалитету који вербални текст будуће представе треба да има. Цитирана реченица гласи:

„Није реч о томе да се укине артикулисана реч, већ да се речима да отприлике онај значај који оне имају у сновима.“ (Арто, 2010: 93)

### **3.4. ФИНАЛНА ПОСТАВКА У ПРОСТОРУ**

Последња фаза у раду на практичном делу докторског уметничког рада била је усмерена на дефинитивни одабир сцена и ситуација добијених током процеса из којег се формирао сценослед у који је уношен и тачан текст који изговарају учесници. Проба сваке од четири сцене у овој фази имала је исти принцип у раду. На ове пробе долазили смо са сценоследом и „ређали“ у простору одабране ситуације и слике, конструишући финални облик сцена, што је подразумевало и поставку прецизног мизансцена. Такође, у овој фази проверавали смо „тајминге“ учесника, с обзиром на то да су највећим делом шлагворти за уласке и изласке, као и трајања на сцени били одређени тачним музичким знаком (почетак нове песме или строфе и слично). Уколико неко од учесника није стизао да за одређено време изврши сценски задатак или су се појављивали проблеми „иза сцене“ (пресвлачење, дуга путања и сл.), то је кориговано током ових проба. Овом фазом се, као што се из кратког описа види, завршавао креативно-истраживачки процес учесника, с обзиром на то да се нови елементи више нису уносили у улоге. Такође, на овим пробама наш задатак био је фиксирање поступака, мизансцена, текста. Прецизност у изведби, на којој смо у овој фази инсистирали, била је важна како би уобличавање двочасовне представе у амбијенталном простору протекло у пуној дисциплини и концентрисано, с обзиром на то да се за потребе наших проба луна-парк није затварао.

Последње пробе, дакле, одвијале су се у амбијенту луна-парка, а њима су присуствовали сви учесници. Такође, ово је била фаза техничких проба у којима је постављано озвучење и светло. После дефинитивне поставке свих елемената који се тичу техничке подршке, приступило се генералним пробама. Током ових проба, учесници су по први пут гледали једни друге у правом амбијенту, са комплетним костимом, шминком, реквизитом и другим елементима које до ове фазе нисмо укључивали у процес.

#### 4. АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

У овом делу рада анализираћемо глумачку игру, простор, костим, музику и светло у представи *На црвено слово*. У претходном поглављу представили смо метод рада на улогама, а анализи глумачке игре приступићемо позивајући се на велике истраживаче позоришне уметности - К.С.Станиславског, Ј.Гротовског и Т.Ричардса. У анализи простора, костима, музике и светла трудићемо се да прикажемо шта је био наш основни интерес у промишљању и чему смо тежили у поставци сваког од наведених сегмената представе. Мирослав Беловић у својој књизи *Уметност позоришне режије* каже да се „жанр једне представе не одражава само у облику декора и костима, у врсти музике и звучних ефеката, у специфичности мизансцена; жанр се пре свега очитује у начину глумачке игре.“ (Беловић, 1994: 177) Стога ће управо глумачка игра бити прва тема у анализи практичног дела рада.

##### 4.1. ГЛУМАЧКА ИГРА

Још у уводу овог рада је одређено ком и каквом глумачком изразу тежимо, па смо такав израз дефинисали као *документаристички израз* ослобођен сваке врсте театарности. До оваког израза дошло се помоћу импровизација које су имале за циљ не само да изнедре решење или поступак неког лика, већ су служиле управо да се учесник приближи улози до те мере да сваки његов покрет или поступак у својој „животности“ буде логичан и да припада особи коју тумачи. Овиме долазимо до редитељско-педагошког поступка који је имао за циљ да се личност глумца стопи с личношћу из документа, како би се остварио поменути идеал у стилу глумачке игре. Овај поступак одвијао се тако што је учесницима стављено до знања да у креирању улога полазимо од њиховог става о теми или улози, како бисмо потом то ставили у контекст датих околности. На тај начин, а кроз метод који је описан у претходном поглављу долазили смо до финалних поставки улога.

Када говоримо о стилу глумачке игре, који смо називали *документаристичким*, помињали смо ауторе из сфере филмске уметности који су кроз своја дела неговали овакав израз код глумаца. Међутим, у наредним редовима осврнућемо се на два принципа у раду једног од највећих истраживача на пољу глумачке игре – Константина Сергејевича Станиславског. Један од главних интереса у овом раду био је да се кроз већину улога освоји и у игри истакне јака унутрашња радња, која би се



материјализовала минимумом спољашњих поступака. С друге стране, у неким улогама интерес је био пронаћи спољашње механизме, па смо тако дошли до система физичких радњи. Оба поменута принципа у раду у вези су с поменутим ауторитетом које су касније, кроз свој рад, развијали и други значајни аутори.

Примере за унутрашњу радњу која је била доминантна у изражавању код појединих учесника у овој представи има много. У првој слици то је млади пар који се налазио испред Змаја. Када нису говорили, они су били с наше стране навођени да спроводе прецизно дефинисану (унутрашњу) радњу: скривање осећања, преиспитивање сопствене сигурности, охрабривање да се крене у „акцију“ и слично. Гледајући ову сцену, мишљења смо да је за већи део публике глумачка радња коју они спроводе била јасна, како због игре двоје учесника, тако и због једноставне драмске ситуације и датих околности у које смо их поставили. Међутим, у улогама које се заснивају на јаким осећањима (љубавна патња, усамљеност, неснађеност и слично) и које су у својој боли окренуте ка себи, наш интерес ни у ком случају није био да на сцени „објашњавамо“ узроке њиховог понашања (као што је то био случај с *Младићем* и *Девојком* из прве слике), већ да пробамо да створимо живу слику аутентичног човека. Улоге *Младиног брата* из приче *Коло* (интровертни младић ком не прија суделовање у колу, што се у глумачкој манифестацији испољава кроз поглед којим негодује и телесни израз који карактерише затвореност у раменима, као и ситан корак током играња кола), и *Пијанца* (о чијој смо сцени изласка из кола и дугог гледања у публику већ говорили) су карактеристични примери за такве улоге. Улога *Остављене младе* из сцене *Цигани* је, такође, једна од оваквих улога: *Млада* се појави на аутодрому, изгубљено посматра где се нашла, а затим очајна седе у аутић и вози се. У сцени *Шатра*, улога *Идиота 1* је тако конципирана да, иако је у друштву свог пријатеља *Идиота 2*, он је заправо окренут уживању у алкохолу и својој патњи.

Ипак, најизразитији пример комплексне унутрашње радње јесте улога *Жене под шатром*. Наша замисао је била да под шатором постоји сцена у којој ће жена наручити песму коју изводи мушки извођач и, без сувишних поступака, достојанствено је отпатити. У *Концепту* су, поред других појединости, постављене дате околности из којих ће учесница градити ову слојевиту улогу: (...) *Јована тада устане. Одстоји целу песму и седне. Није јој добро. Она је неког или нешто изгубила. У грађењу ове, али и сваке друге улоге, имали смо на уму принцип Станиславског и његово чувено кад би и*

*дате околности*<sup>78</sup>. Он каже да „'кад би' увијек започиње стваралаштво, 'дате околности' га развијају. Једно без другог не може постојати, ни стећи неопходну потицајну снагу. Али су њихове функције унеколико различите; 'кад би' даје потицај успаваној мисли, а 'дате околности' дају оправдање самом 'кад би'. Они заједно и појединачно помажу стварању унутарњег помака.“ (Станиславски, op.cit.: 65) Само креирање улога увек је кретало из ове тачке. Међутим, када говоримо о изразу којем се у овој улози тежило, најбољу илустрацију налазимо код Х.Клајна који каже да је већ „(...) Леонардо да Винчи приметио да нема великих покрета у малим, ситним, површним осећањима, ни ситног покрета у великим, дубоким, силним осећањима.“ (Клајн, 1979: 153) Током рада на овој улози, захтевали смо да учесница елиминира сваки покрет и мимику на лицу, да одустане од било каквог „прволопташког“ придржавања за сто или пијаног клађења, пушења цигарете, певушења с хармоникашем и слично, већ да се у игри фокусира на јаку унутрашњу радњу, мисли и процесе који могу да произведу и изнесу духовни садржај улоге. Ово је био један од тежих задатака, јер је прибегавање спољашњим средствима било искључено, а време трајања сцене, у којој је учесница требало да мирно и без покрета делује, било је дуго. На крају, дошло се до надахнуте интерпретације која је трајала више од пет минута. Осим што је сцена у којој *Жена под шатром* одстоји песму *Ханума*<sup>79</sup> била једна од најпотреснијих, у њој је остварен и идеал К.С.Станиславског о томе да се на сцени може остати непомичан, а ипак истински деловати. „Непомичност онога који сједи на позорници не означава још његову пасивност. (...) Може се остати непомичан, па ипак истински дјелати, али не извана – физички, већ изнутра – психички. И то није све. Често физичка непомиичност потиче од појачане унутарње активности, радње која је нарочито важна и занимљива у стваралаштву. Вриједност умјетности одређује њезин духовни садржај.“ (Станиславски, op.cit.: 54)

С друге стране, неке улоге можемо анализирати кроз метод физичких радњи на којима је, такође, у свом раду инсистирао Станиславски. У једном од последњих поглавља другог дела књиге *Рада глумца на себи*, Станиславски предлаже другачији пут од оног за који се залагао током већег дела свог живота: да се у креирање улоге крене

---

<sup>78</sup> Под датим околностима се подразумева следеће: „То је фабула комада, његове чињенице, догађаји, епоха, вријеме, мјесто радње, увјети живота, наше глумачко и редитељско схваћање комада, оно што додајемо у своје име, мизансцена и инсценација, декор и костими, реквизити, освјетљење, шумови и звуци и тако даље, и тако даље, све што се предлаже глумчевој пажњи у његову стварању.“ (Станиславски, 1989: 65).

<sup>79</sup> Песма Ш.Бајрамковића коју на хармоници изводи (пева и свира) учесник који игра *Клавијатуристу*.

супротним путем – од споља ка унутра. „Немојте кренути у чин стварања линијом унутарњих осјећајних порива који, дакако, боље од нас знају шта раде. Крените линијом човјекова тијела у животу улоге“. Уз ову реченицу стоји фуснота у којој се каже: „На маргини овог рукописа Станиславски је дописао: 'Рекло би се да противуречим самом себи? Да, раније сам говорио – треба кренути унутарњом линијом, а сад – вањском. У прво вријеме свакако идите вањском, лакше је. А када се навикнете, понекад ћете користити унутарњу, понекад вањску'.“ (Станиславски, 1991: 291)

Улога *Управитељке* из сцене *Цигани* (али и улога *Конобара* у поновљеној сцени *Шатра* на ФДУ која је конципирана по узору на улогу *Управитељке*) грађена је по систему физичких радњи. Такође, улоге *Радника* и *Раднице на аутићима*, као и улогу *Менаџера* из сцене *Шатра* можемо посматрати на овај начин. Ипак, пре него се посветимо краћој анализи ових улога, нужно је објаснити шта јесте, а шта није физичка радња, позивајући се на Гротовског који је овај метод и сам развијао. Гротовски је *физичку радњу* одвојио од *активности* и говорио да активности нису физичке радње, али да, уколико се усложне, оне то могу постати. У књизи Томаса Ричардса *Рад са Гротовским на физичким радњама*, Ричардс цитира Гротовског који каже: „Оно што одмах морамо схватити јесте шта физичке радње нису. На пример, оне нису активности. Активности у смислу: почистити под, опрати судове, пушити лулу. (...) Али активност може постати физичка радња. На пример, поставите ми врло незгодно питање (...) и ја заћутим начас. Онда ја почнем да лагано пуним лулу. Сада моја активност постаје физичка радња, пошто она постаје моје оружје: 'Да, у ствари сам ја врло заузет, морам да напуним лулу, очистим је, припалим, а потом ћу да вам одговорим'.“ (Ричардс, 2007: 86-87)

У нашој представи под појмом *активности* можемо подвести оно што је чинио *Менаџер* у сцени *Шатра*. Он је служио госте, наплаћивао, водио рачуна о безбедности, уносио балоне с ракијом и складиштио их иза шатора. Такође, чистио је столове, истресао столњаке, гасио сијалице у шатору на захтев *Идиота 1* и слично. Све ове радње можемо да посматрамо као активности, с обзиром да су припадале ономе што је у опису посла овог лика – извођене су једноставно и ненаметљиво, на начин како би то радио искусни конобар под шатором. Међутим, у тренуцима када постаје напетост, *Менаџер* чисти сто и мења пиксле, али ово више нису активности, већ физичке радње, пошто служе томе да се он физички приближи *Идиотима* за случај да треба реаговати.

Ову улогу овде наводимо како бисмо показали да је грађење лика преко *активности* и једноставних физичких радњи још један метод доласка до улоге која у својој изведби треба да буде уверљива, истинита или, ако се служимо терминологијом из овог рада, *документаристичка*.

Слична је ситуација и с улогама *Радника* и *Раднице на аутићима*. Оне су се заснивале на систему *активности*, с обзиром на то да је њихов сценски задатак, такође, био одређен послом којим се баве њиховим ликови. Те радње су се везивале за извршавање задатака на аутодрому: слагање аутића после вожње, додавање жетона, надгледање ситуације током вожње, давање сугестија возачима и слично. Ове две улоге, као и улогу *Менаџера*, у овом раду помињемо баш због буђења осећања или датих околности код учесника који су тумачили ове улоге. Станиславски каже да „глумац треба само *осјетити* на позорници макар *најмању органску физичку истину* радње или опћег стања па да његово осјећање одмах заживи унутра створеном *вјером* у истинитост своје тјелесне радње.“ (Станиславски, op.cit.: 249)

Улога *Управитељке* се не разликује пуно од управо помињаних које сагледавамо кроз овај метод рада К.С.Станиславског, али је систем њених радњи развијен тиме што је од ове учеснице тражено да се кроз игру види зашто она спроводи одређене физичке радње. Рецимо, њену шетњу ободом аутодрома у току које она разговара бежичним телефоном можемо посматрати као активност, али смо се у тој сцени трудили да пронађемо поступке у игри којима бисмо подвукли њен положај у односу на друге запослене. Зато, шетња коју смо поменули није само обична шетња у којој се дешава пословни разговор преко телефона, већ се том кретњом, чујним ходом и гласним разговором *Управитељка* позиционира у односу на остале. Она, дакле, својом физичком радњом ставља до знања ко је ту главни. Такође, она ће, када дође *Млади власник*, да га води у обилазак и показује простор, као и да направи атмосферу, пуштајући дим из дим машине да би њему његов долазак у домовину учинила догађајем који се памти. Управо ово „да би“ не постоји у радњама претходно поменутих улога, па их зато, ако се позовемо на Гротовског, сматрамо активностима.

Метод физичких радњи је служио и томе да се открије психологија улоге. Дакле, колико год овај метод изгледао као спољашње средство, он је заправо дубоко повезан с психичким покретачима у креирању улоге. Станиславски каже да се преко физичких радњи трудимо да спознамо разлоге који су до њих довели, логику, доследност и

слично. „Када откријемо ту линију, спознали смо и унутарњи смисао физичких радњи. Таква спознаја није рационалног него емотивног подријетла, што је веома важно, јер ми, уствари, властитим осећањем спознајемо неки дјелић психологије улоге.“ (Станиславски, *op.cit.*: 291)

Наш пут до резултата у креирању улога био је трасиран на тај начин да је све што је на пробама рађено служило томе да се повеже личност учесника с улогом. Ако би кроз тај трагачки процес произашао неки тачан или узбудљив поступак, ми бисмо га задржали и уврстили у финалну поставку сцене, чиме би наш труд добио још један квалитет, али примарни интерес, кроз све фазе у раду, тицао се приближавања улози тако да она постане неодвојиви део учесничког сценског изражавања.

Следећи навод Мирослава Беловића уводи нас у остале сегменте представе које ћемо овде анализирати. „Увлачећи глумце у све поре својих замисли редитељ је успео да их претвори у коауторе који су заинтересовани за судбину целине. То је права позоришна етика као и виши ред естетике. Из тог креативног заједништва рађа се трагачки максимализам на пробама. Проналазе се нови методи рада на улогама, питања стила и жанра решавају се заједничким напорима и усклађивањима. (...) У једном интензивном и откривачком дијалогу између редитеља и глумаца рађа се физиономија будуће представе. Глумци нису заинтересовани само за своје улоге, него и за сценски простор, за сценографска и костимографска решења, за начин мизансцирања и сл.“ (Беловић, *op.cit.*: 100)

## **4.2. ПРОСТОР**

Током ране припремне фазе овог рада дошли смо на идеју да би простор луна-парка био идеална „сценографија“ за нашу представу. Када смо добили дозволу за коришћење простора *Београдског луна-парка* у Земуну (што је био подвиг с обзиром на то да су продукционо-организационе и друге техничке потешкоће превазиђене: преговори с власницима луна-парка, затим добијање сагласности од стране факултета да се сва техника доведе на то место и напор да се прибави дозвола из општине због јавног окупљања и додавања нових елемената на градско земљиште – шатора који је за ту прилику постављен), почиње наш креативни рад који се тиче организације простора игре.

Оно што је приликом једне од првих посета овом простору било јасно јесте да ће се четири приче дешавати на четири различита места у оквиру јединственог простора луна-парка. То је значило да ће се публика кретати кроз простор и остајати на изабраним местима где се тренутно одиграва представа.

У есеју *Позоришни простор* из већ цитиране књиге Ричарда Шекнера, он говори о начину на који се простор употребљава, па каже да је он понекад „издељен на много мање просторе. Понекад је публици дат специјални простор са кога ће посматрати представу. Каткад се простор користи флуидно и мења се током представе. Понекад се оставља да буде такав какав је. Суштина амбијенталног позоришта не лежи само у начину на који се простор употребљава. То је ствар става. Започети са читавим простором па тек онда одлучити шта да се употреби, а шта не, и како употребити оно што се користи.“ (Шекнер, *op.cit.*: 28)

Ако бисмо на тај начин посматрали простор наше представе, рекли бисмо да *Београдски луна-парк* представља универзални простор вашара (односно, у нашем раду сва три обрађивана вашара), а одређени делови *Луна-парка* представљали су конкретне вашаре: простор код Змаја представљао је вашар у Книћу, ограђени простор код возића „играо“ је вашар у Делимеђу, док су простори аутодрома и део пољане на ком је био шатор представљали вашар у Деспотовцу. Променом позиције публике означавао је почетак сцене „новог“ вашара. Осим овим, простор конкретног вашара означавао смо:

- избором песама које је певао *Етно певач* (о чему ћемо говорити у делу када анализирамо музику) и његове ношње која је карактеристична за одређено географско подручје (о чему ће се бити речи у делу када анализирамо костим);
- текстом у ком неко од учесника помене простор у ком се радња дешава<sup>80</sup>;
- специфичним дијалектом краја у ком се радња дешава.

---

<sup>80</sup> Сцена Бомбоњера:

МЛАДИЋ: „Овде у овом Книћу нема ништа, само овај вашар и то што има, има једном годишње.“

Сцена Коло:

ВОДИТЕЉ У КОЛУ: „Ми се тренутно налазимо на вашар у Делимеђе“;

ПРЕВОДИЛАЦ НА НЕМАЧКИ: „Играј Пештер, играј Делимеђе“

Сцена Цигани:

ЧОВЕК ЗА МИКРОФОНОМ: „Шанзелизе у Деспотовцу! Уопала! (...) И Ибица у Деспотовцу!“

Сцена Шатра:

ЧОВЕК ЗА МИКРОФОНОМ: „А ви, лепи моји, лагано можете ка шатри где вас чека наш оркестар. 'Ајмо, лаганим кораком, хвала на посети. Лаку ноћ.“

Избор сваког појединачног простора био је логичан. Сцена *Бомбоњера* дешавала се испред Змаја, јер је испланирано да део сцене буде возња заљубљеног пара на Змају. За сцену *Коло* одлучили смо да се дешава у простору елипсастог облика ограђеном ниском оградом у којем се пушта возић за децу, како би се означио простор који личи на затворени круг – коло. Сцена *Цигани* се дешава на аутодрому, јер је аутодром предвиђен као место догађања још приликом првих размишљања. За сцену *Шатра* су се десиле највеће интервенције, с обзиром на то да шатор није постојао у *Луна-парку*. За потребе представе постављен је шатор на делу ливаде уз сам аутодром.

Пошто смо дефинисали где ће се дешавати свака сцена, наш задатак био је да те просторе прилагодимо за нашу представу одређивањем места за публику, удаљеношћу, додавањем других сценографских елемената и слично.

Простор за сцену *Бомбоњера* организован је тако да се цела сцена одиграва испред Змаја који је представљао централни простор игре (ту почне наступ *Циркуске артисткиње*, касније ту дође *Етно певач* и сл.). Тек када ту стану, учесници су одигравали главне говорне или друге невербалне деонице, тако да, ако бисмо овај простор поредили са сценом кутијом, могли бисмо игру учесника да посматрамо као игру на просценијуму – мизансцен је био постављен тако да се све одиграва испред Змаја, а у дужини од неколико метара, док је ширина простора за игру (од Змаја до импровизованог првог реда публике) била свега метар или мало више. Једини тренутак када се фокус гледалаца помери с простора испред Змаја јесте када се учесници који играју *Младића* и *Девојку* возе на Змају. Тада наша „сценографија“ (сам Змај) престаје да буде само декор, већ постаје функционална.

Простор *Кола* је, као што смо већ рекли, био ограђени круг у којем се цела сцена дешавала. У простор круга унесен је велики звучник на сталку с којег је ишла музика и интервјуи, с обзиром на то да је било неопходно озвучити овај простор, не само због тога да би публика боље чула, већ због стварања аутентичније звучне и визуелне слике. Зато је намерно избегнуто било какво сакривање звучника и миксете. Они су, као што је то случај на вашарима, „играли“ за сцену и допринели да слика пред нама буде права и уверљива. Осликавању овог простора допринео је и предлог светло мајстора<sup>81</sup> да се возић окити сијалицама које ће током сцене светлети, о чему ће бити речи у делу када анализирамо светло.

---

<sup>81</sup> Гордана Пантелић

Простор за сцену *Цигани* имао је три плана игре. Први план је био платформа за ходање око дела где се возе аутићи. Ту се одигравала сцена *натпевавања* између *Младог власника* и *Етно певача*, као и сцене између *Локалног дилера*, *Локалног дилерчића* и *Локалног дувача*. Централни део био је сам аутодром у ком су се возиле *Девојке* и *Деца на аутићима*, где се десила сцена плеса *Младог власника* и кореографија у којој сви радници луна-парка играјући позивају посетиоце вашара на вожњу и најзад, завршна сцена у којој се на празном аутодрому вози *Остављена млада*. Трећи план представља кабина-благајна у којој је *Човек за микрофоном*, као и приколица у којој живе *Управитељка* и *Управитељкин партнер*, односно тераса приколице на којој седи пијани *Управитељкин партнер*, односно простор с ког *Управитељка* „надгледа“ ситуацију.

Простор за сцену *Шатра* организован је тако што се, као што смо већ рекли, поставио шатор отворен с две стране због публике која би могла да прати сцену и са стране. Поред монтаже шатора, ова сцена је захтевала и већу интервенцију која укључује уношење карактеристичних сценографских елемената. У финалној поставци, унутрашњост шатора била је организована тако што су у његов центар постављена четири четвртаста стола (прекривена типичним црвено-белим кафанским каро столњацима) са школским дрвеним столицама, чиме смо остали доследни у осликавању правих шаторских простора на вашарима где се не води рачуна о естетици, већ о функцији коју сваки елемент има – није важно каква је столица (или сто), важно да је има и да је слободна. Три стола „резервисана“ су за посетиоце шатре (за једним седе *Идиот 1* и *2* и *Син идиота 2*; за другим *Жена под шатром*; за трећи, који се налази између ова два, касније ће сести *Етно певач*). Четврти сто налази се у горњем левом делу шатора и за њим седи *Менаџер* који, с обзиром да има функцију конобара, с тог места има „прегледност“. Уз сам „зид“ шатора налазиле су се две столице (на којима одмарају *Певач* и *Певачица* када не наступају) и сталак за микрофон. У десном углу налазила се клавијатура поред које је сто на ком је била миксета којом је управљао клавијатуриста. Од ситне реkvизите присутне су биле чаше (ракијске и друге), флаше (вино, кисела вода, ракија, вињак), лименке кока-коле, пепелјаре, тањире, храна (роштиљ, печење, салате). Једини елемент који је имао чисто естетску функцију био је црвени хелијумски балон у облику срца који је био завезан за камен и стајао уз клавијатуру. Поступком у ком *Певач* стане и погледа у хелијумско срце, повуче да провери колико стабилно стоји и с чуђењем пусти канап, питајући се *шта ће*



ту то срце хтели смо да овај декоративни елемент „оживимо“ и учинимо видљивијим. Овај детаљ, који по свему припада вашарској естетици, је такође и цитат из представе *Шума блиста*<sup>82</sup>, која је у многим сегментима била инспирација у раду на овој сцени. Простор за поновљену сцену *Шампе* одигране на ФДУ<sup>83</sup> сличан је већ описаном (унутрашњем) простору штора, с том разликом што су у истом (затвореном) простору били и публика и извођачи.

На крају анализе овог севента представе можемо још рећи да је гледалиште за сваку од четири сцене било формирано на следећи начин: постављањем неколико редова столица или клупа назначено је где публика седи, а самим тим и где је центар њихове пажње. Такође, оваква отвореност омогућила је публици и ширу перспективу гледања – ако би се за тренутак напустила слика представе, гледалац је могао да шире сагледа простор: да уочи случајне пролазнике (неки од њих су и сами остајали да виде или телефоном сниме догађај), примети атмосферу око „сценског“ дешавања, чује звукове који су се мешали с нашим, али и да освести протичање времена, да примети сунце које залази и касније, ноћ која је сменила дан током трајања представе и ту слику угради у свеукупан доживљај.

### 4.3. КОСТИМ

У књизи *Основи позоришне режије* Х.Клајн каже да „никада костим не сме бити толико интересантан сам по себи да привлачи већу пажњу него поступци његовог носиоца.“ (Клајн, *op.cit.*: 243) Ова Клајнова реченица може да послужи као илустрација онога чиме смо се са костимографом<sup>84</sup> водили приликом одабира костима. Трудили смо се да он остане ненаметљив и да одише „обичношћу“. Ово је био деликатан задатак баш због захтева да се у свакодневной, обичној гардероби пронађу посебности и нијансе како би при самој појави било јасно о ком типу човека је реч. С обзиром на то да је циљ био да се сваки учесник у костиму осећа као у сопственој гардероби, током процеса је сарадња између учесника и костимографа била од великог значаја. Од учесника се и у овом сегменту рада очекивало да својим предлозима, сугестијама или неслагањима с нашом замисли, учествује у креирању улоге. Промишљајући о улогама,

---

<sup>82</sup> У Јанежичевој представи у једној од финалних сцена *Тренер* доноси хелијумско срце и даје га *Маџи*. До краја те сцене канап на који је закачен балон (срце) остаје у њеним рукама. Представа Атељеа 212, текст Милена Марковић, режија Томи Јанежич, сезона 2008/2009.

<sup>83</sup> Овај део сцене одигран је у кафићу испред ФДУ-а.

<sup>84</sup> Костим и израду накита радио Милош Миловановић.

учеснице које су тумачиле улоге *Управитељке* из треће сцене и *Певачице* из четврте су, у договору с костимографом, саме осмислиле и реализовале идеју за свој костим. И једна и друга учесница биле су свесне слојева у улогама на којима смо инсистирали, па је тако *Управитељкин* костим изражавао њену пословну одговорност, али и њену жељу да изгледа атрактивно и самосвесно, што је опет повезано с положајем који у „фирми“ какав је луна-парк има. Тако, она носи уске (кич) фармерице које истичу њену фигуру, затим чизмице с високим потпетицама и ресама којима она наглашено „лупа“ док хода (јер тиме најављује своје присуство и подређене подсећа да је „шефица“ ту) и уску блузу с изрезом на грудима којом показује да је и даље свесна тога како њена спољашњост утиче на друге и да је то важан сегмент њеног пословног имиџа. Јака шминка и коса везана у реп су још један слој којим се *Управитељка* служи да би нагласила своју одговорност према положају који има.

*Певачицин* костим произишао је из разговора учеснице и костимографа, а наше тежње да то не сме да буде костим типичне кафанске „певаљке“. После извесног времена, учесница је дошла на идеју како њена *Певачица* треба да изгледа. Једноставна црна памучна мини хаљина у комбинацији с црном јакном на шљокице. Овај склад разбија се жутим ципелама на туфне с високом петом. Немањем икакве шминке, фризура и с мало накита остали смо доследни идеји да *Певачица* овај наступ доживљава као тезгу. Ова учесница је имала још један костим (за сцену после наступа), којим смо хтели да покажемо другу страну њене личности – обичну девојку у тексас шортсу, мајици, са скупљеном косом у реп и патикама.

Међутим, у проматрању *Певачициног* костима у поновљеној сцени (која се десила на ФДУ) идеја је била да се прибегне типичном облачењу, с обзиром на то да је ова улога у том смислу била коригована. Она је (што није био циљ у првој поставци) у тоналитету и интензитету тачније интерпретирала песме, тако да је деловало да се она професионално бави певањем или да макар има те претензије. Сходно томе, учесница која је играла ову улогу била је у тиграстој краткој хаљини и штиклама, покупљене косе у реп, с упадљивом шминком и „златним“ алкама на ушима<sup>85</sup>.

Учесник који је играо улогу *Човека у колу* је једини учесник који је цео свој костим, без консултација с костимографом, осмислио сам. Наиме, учесник је испрва требало да

---

<sup>85</sup> Овај основни костим био је на дан самог извођења допуњен хеланкама и кратком бундом од вештачког крзна због услова у којима је играна сцена.

игра једну другу улогу<sup>86</sup>, али пошто се та улога није током проба отворила, одлучили смо да овај учесник сам изабере шта би играо. До тада је већ видео прегршт документарног материјала, тако да је могао да одабере модел који жели. Једина задатост била је да буде с осталим учесницима део кола. После пробе на којој је одлучено да ће се та улога заменити новом, учесник је на следећу пробу дошао с јасном идејом какву ће улогу играти и донео комплетан костим: беле фармерице, мајица с кошуљом преко, патике, аксесоари (сунчане наочаре, ручни сат), али и фризура направљена гелом која истиче шишке које, формиране да личе на игле, падају на чело. Одигравши улогу „шмекера“ који обожава вашар, игру у колу и разметање на пештерској пољани, изборио је себи место коловође.

Ако бисмо у неколико реченица окарактерисали костим сваке од четири сцене, могли бисмо да кажемо да је, сходно догађању, у сцени *Бомбоњера* део протагониста обучен тако да изгледа спремљено за вашар: *Младић* је у белој кошуљи, пристојним бермудама, с ручним сатом на руци и очешљан, *Девојка* је у младалачкој хаљини и благо нашминкана, док су *Младићев брат* и *Братовљева девојка* обучени тако да изгледају као да су „извучени“ из дневне собе. Обоје су у изгужваној гардероби за „по кући“. Он у рекламној *Coca-Cola* мајици и шортсу, она у плажа-хаљини. Поред *Радника на змају* који је у сопственој гардероби, у сцени су још два учесника чији костим посматрамо као неку врсту униформе. То је *Циркуска артисткиња* чији је костим требало да подсећа на гардеробу карактеристичну за извођаче под циркуским шатором, уличне перформере или клоунове, док је костим *Етно певача* био народна ношња. У сцени о којој сада говоримо, овај учесник био је обучен у ношњу карактеристичну за шумадијски крај, у сцени *Коло* за пештерски, а у сцени *Цигани* за Поморавље. Прва и трећа ношња су могле да делују слично, јер је основа коју су чиниле чакшире и бела кошуља биле допуњене – у првој сцени шајкачом, а у трећој шубаром и гуњом, док је знатно другачија била ношња у сцени *Коло*, где је учесник био обучен у ношњу коју су чине беле панталоне, дуга бела кошуља, широка тканица и фес на глави.

Кроз костим у сцени *Коло* идеја је била да се прикаже народ који се темељно припремао за вашар и водио рачуна о томе какав ће утисак оставити. На овоме је инсистирано више код женског дела ансамбла ове сцене. Карактеристична ношња за

---

<sup>86</sup> У *Концепту* је то улога *Лажног пророка*.

тај крај (димије, кошуље, прслуци и мараме), јака шминка, натапиране пунђе пуне лака за косу који сија, упадљиве шнале и накит били су најважнији елементи костима. Ово се пре свега односило на костим *Младине мајке*, *Младожењине тетке*, *Снаше 1* и *Снаше 2*, па и *Будуће младе*, док се костим *Теткине ћерке* развијао и кроз писања учеснице која је играла ову улогу<sup>87</sup>. Код мушког дела ансамбла, костим је био одређен карактером: *Младин брат* је био уредан, *Пијанац* распасан, *Муж Снаше 1* срећен, али старомодно обучен. *Водитељ у колу* и *Преводилац на немачки* имали су костим који је такође изражавао њихове карактере и чинио да се они осећају удобно и као у својој кожи. Он је био у тренерци, кошуљи и патикама, чиме смо хтели да истакнемо његову немарност у облачењу с обзиром на то да је дошао да „одради тезгу“, док је она, с обзиром на њену измаштану биографију „градске (новопазарске) девојке“, била „модерно“ обучена: исцепане хеланке и мајица у комбинацији са сунчаним наочарима и пуштеном косом преко лица<sup>88</sup> допринели су да ова улога буде једна од духовитије искреираних у представи. Костим *Будућег младожење* већ је у овом раду помињан и описан.

У разговору с костимографом о сцени *Цигани*, дошли смо на идеју да ликови у њој треба да изгледају као људи које смо „затекли“ усред обављања посла у луна-парку. Они се нису за овај дан припремали, већ су у својој свакодневној гардероби у којој опслужују посетиоце на аутодрому. Код *Радника* и *Раднице на аутићима*, *Човека за микрофоном*, *Управитељкиног партнера*, *Локалног дувача*, *Девојака на аутићима*, *Деце* и већ описаног костима *Управитељке*, водило се рачуна да, осим тога што доприносе визуелизацији њихових карактера, они буду од сличних материјала и боја:

---

<sup>87</sup> Део из овог састава смо већ наводили у претходном поглављу рада. У даљем тексту навешћемо делове које смо из тог састава изоставили с обзиром да се нису тицали теме коју смо обрађивали. Сада ће нам послужити као илустрација сарадње учеснице и костимографа, а и дати увид у то како је у финалној верзији сцене учесница која игра ову улогу изгледала.

„(...) Што се мене тиче, ја бих обукла фармерице и мајчицу, али то не долази у обзир јер не смем да будем обична, мора да се покаже да је Амарова родбина имућна – да се има, тако мајка каже. Ништа не сме да буде превише уско, а ни превише кратко. Мислим да би мојој мајци највише одговарало да будем закопчана до врата и покривена све до ногу доле, јер мислим да она страхује да ћу да се удам, а овако кад сам неутрална и покривена мање ће људи да ме гледају – њена логика. Да бих била пристојнија, ја бих обукла неку сукњу, али да не буде баш ни широка ни много уска, јер то не ваља да сви причају да његова сестра ово, његова сестра оно. Горе бих могла мајчицу да сам исто покривена све и онда бих ставила неку огрлицу веееелику, раскошну, да шљашти само тако, да се види да се има. (...) Штикле! Тамо је јако неравно, али морам да се исцимам за то, ипак сам више дама кад носим штикле. Шминка мора да ми буде у фулу, никако не смем да се распадне, јер онда ће сви да помисле да је јефтина, неквалитетна шминка, а не не. Коса исто мора да буде у фулу. Морам да имам срећене нокте, да се види да се женине руке негују, а не само да ради кућне послове (...).“

<sup>88</sup> Елементи на којима је учесница базирала своју игру док изговара у микрофон реченице “Tanz, tanz, Peshter! Tanz, Delimedje!” („Играј, играј, Пештер! Играј, Делимеђе!“; превод с немачког).

доминира тексас (јакне, панталоне, шортсеви, прслуци), синтетика (спортски дресови, блузе), јаке боје и аксесоари који служе за одлагање новца, кључева, жетона. Костим *Дилера* и *Локалног дилерчића*, такође, припадају групи описаних с разликом у костиму *Дилерчића* – његова кошуља (такође синтетичка) је парафраза на хавајске кошуље из филма *Scarface*<sup>89</sup>. Једина два костима која не припадају описанима јесте костим *Остављене младе* и *Младог власника*. Она је у венчаници, а његов костим (фармерице, кошуља и џемпер на копчање) требало је да одише младалачким, али и софистициранијим укусом. Кошуљом закопчааном до грла и танким џемпером преко је, по нашем мишљењу, постигнут овај квалитет.

Костим за сцену *Шатра* можемо да поделимо на онај који припада радницима под шатором (бенд и *Менаџер*) и посетиоцима (*Жена под Шатром*, *Идиот 1*, *Идиот 2*, *син Идиота 2*). Костимом *Певача* који су чиниле (црне) фармерице, (розе) мајица и (црни) сако, уз аксесоаре (наочаре за сунце, ручни сат, црвени конац на руци који је преко „тетоваже“ виолинског кључа) желели смо да и његовом појавношћу подржимо пронађену особину надмености. Тиме што се *Певач* ипак припремио за наступ, одвојили смо *Певачицу* (о чијем смо костиму већ говорили) и *Клавијатуристу* који су овај наступ посматрали као тезгу па се сходно томе и обукли. *Клавијатуриста*, свестан да нико поред *Певачице* и *Певача* неће у њега да гледа (а и не види се иза клавијатуре), имао је на себи „шушкави“ црвени шортс, белу кошуљу, траку на глави (коју доживљава као своју амајлију) и „јапанке“ на ногама. *Менаџерово* решење костима у естетици је пратило *Клавијатуристу*. Он је имао кошуљу, бермуде и папуче на ногама, торбицу опасану око струка где стоји новац и крпу преко рамена, с обзиром да је под шатором обављао конобарски посао. Костим *Идиота 1* и *2* представља костим локалаца – шаторских посетилаца. Први носи шарени шушкавац, бермуде и папуче; други фармерице и мајицу на бретеле. *Син Идиота 2* носи костим крокодила. До овог решења костима дошли смо кроз разговор о томе да је дете од оца добило „крокодила“ на вашару, обукло га на себе и сада задовољно може мирно да седи под шатором, игра игрице на телефону и чека тату да се напије и провесели. Улогом *Жене под шатром* желели смо да „пореметимо“ очекивани састав гостију, па је идеја била да се и у визуелном смислу она онеобичи. Од почетка смо инсистирали на томе да њена гардероба не буде у складу с амбијентом у којем се налази. Тако смо дошли до костима који чине сива сукња пристојне дужине, кошуља, марама, сиви сако, бисери око врата,

---

<sup>89</sup> Код нас преведен: „Лице с ожилком“; филм из 1983, режија: Брајан Де Палма.

минђуше пристојног изгледа и ручна торба. Њен достојанствени изглед, уз скоро петоминутно стајање уз хармоникаша који само за њу свира, био је идеал којем смо кроз процес проба тежили.

Појавом *Етно певача* који долази под шатор у цивилу (дуксерица, фармерице, патике), носећи на офингеру ношњу прекривену провидном кесом чиме се истиче како се младић односи према „радној гардероби“, желели смо да заокружимо ову улогу. Он је завршио своје певање, пресвукао се, сео да поједе мало помфрита и попије чашу кока-коле пре него што крене на аутобус који ће га одвести кући.

У овом сегменту рада на представи помоћ костимографа (који је и сам глумац па зна колико костим може да помогне у игри) је била од великог значаја како у креативном, тако и у организационом смислу с обзиром на то да је број костима за представу премашио четрдесет. На крају можемо рећи да смо се трудили да, заједно с учесницима а пре свега с костимографом, сваком учеснику костим који носи или неки његов елемент помогне у оживљавању улоге. Циљ је био да се глумац у костиму, како Клајн, којег смо већ цитирали каже, „мора осећати тако природно као да га већ одавно носи. (...) то су управо најближе, физички најближе и најконкретније дате околности, тако блиске да су срасле с њим и постале спољна површина његове сопствене личности.“ (Клајн, *ibid.*)

#### 4.4. МУЗИКА

Велику и значајну улогу у представи је имала музика с обзиром на њену заступљеност. Наиме, музика се чула све време, с јединим изузетком у сцени *Шатра* у делу сцене када су уморни музичари окупљени за истим столом. Сцена *Шатра* изузетна је још по једној ствари која се тиче ове теме – једина оригинална композиција била је песма *Драги* коју је изводила учесница која је играла *Певачицу*. Сва остала музика која се појављује у представи је избор песама.

Одабир песама или мелодија који смо правили, као и жанр музике зависио је од природе саме сцене и тога шта је одређена врста музике или песма требало да произведе код публике. Тако су се у сцени *Бомбоњера* чуле кабаретске и циркуске мелодије које је са касетофона, као подлогу за своје тачке, пуштала *Циркуска артисткиња*; у сцени *Коло* музичку подлогу чинила је комбинација босанских севдалинки и песама које певају о крају где се радња дешава; савремена поп музика

француских извођача била је пуштана на аутодрому (ако занемаримо сцену „натпевавања“ између *Младог власника* и *Етно певача* и једне новокомпоноване песме на самом крају сцене *Цигани*); српска фолк музика настала осамдесетих и деведесетих година, с изузетком помињане оригиналне композиције и последње песме коју изводи Селин Дион заступљена је у сцени *Шатра*.

Музика у сцени *Бомбоњера* у раду је третирана као подлога главном догађању; она никада није преузела „главну улогу“ у сцени како је то, макар и за неко кратко време (ако не и сасвим), био случај у преостала три дела представе. Оправдање да се музика нађе у овој сцени нашли смо у раније постављеним околностима по којима *Циркуска артисткиња* са собом носи касетофон и пушта музику за своје тачке. Овоме смо прибегли како бисмо заобишли коришћење „вашарске“ музике која се чује са тезги, рингишпила или осталих, за ту прилику постављених забавних машина, чиме смо намерно одступили од „документарности“ и у овом сегменту се окренули уметничкој надоградњи. С обзиром на то да смо желели да ова сцена има дозу наивности и „колорит“ који има филм *„Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain“*<sup>90</sup> (током импровизација за улогу *Циркуске артисткиње* пуштана је ова музика), у крајњој верзији одлучили смо се да то буде циркуска кабаретска музика певана на француском језику.

После романтичне и тихе музике сцене *Бомбоњера*, почиње гласна музика са звучника из простора у ком ће се дешавати сцена *Коло*. Гласан звук долази иза леђа публици која, када се окрене, види постављене учеснике у колу. Публици је гласна музика и реченице које у микрофон изговара *Водитељ у колу* (обавештавајући нас да се тренутно налазимо на вашару у Делимеђу) знак да почиње нова сцена и уз тактове песме *Лијена Алма*<sup>91</sup> публика проналази своје место с ког ће гледати сцену. Тактове fine француске хармонике на „рез“ мења упадљиви звук кларинета, хармонике, синтисајзера типичан за новокомпоновану музику. При избору музике за ову сцену водили смо се тиме да, уколико изабрана песма има текста, он буде у вези с темом наше сцене. Тако смо за почетак имали песму о Пазару у којој је садржан мотив повратка у мајчину кућу<sup>92</sup>. Ову новокомпоновану песму сменила је севдалинка *Мој*

<sup>90</sup> Код нас преведено: „Чудесна судбина Амелија Пулен“; филм из 2001; режија: Jean-Pierre Jeunet.

<sup>91</sup> Изводи је Едо Муратовић.

<sup>92</sup> Зажељех се мог Пазара, аман,  
старе чаршије и дућана  
мирис авлија, шадрвана.  
Ај, лијепе Алма,  
Моја љубав теби припада.

*дилбере*<sup>93</sup> током које се *Будући младожења*, који је управо стигао из Берлина, грли с уплаканом тетком и сестром. С обзиром на то да вербални текст касније у сцени постаје доминантан, бирали смо инструменталне верзије познатих песама којима смо хтели да означимо дешавање, али да га не потцртавамо певаним текстом. То је случај с песмама *Кћери моја*, *Алији дал' да те дам* за крај сцене и *Прођох Босном кроз градове* током које се весели *Пијаница*, чији се карактер, како смо раније говорили, заснива на идеји бољих, прошлих дана.

Задатак који смо себи задали у избору музике за трећу сцену *Цигани* био је да се избегне присуство најновијих фолк хитова, које је на сваком аутодрому приликом наше посете вашарима било загарантовано. С обзиром на то да смо одредили да *Млади власник* долази из Француске, сматрали смо да би данашња поп музика на том језику била адекватна, а тиме што смо бирали хитове, али променили музички жанр и језик на ком се пева, остали смо доследни томе да музика на аутодрому буде популарна. Један од најпопуларнијих извођача данашње поп сцене јесте Стромае (Stromae) чије су две песме уврштене у нашу листу песама на аутодрому. Једна од њих, нумера *Formidable*<sup>94</sup> била је песма на коју је *Млади власник* имао соло плесну тачку. Видео спот направљен за ову песму био је почетна инспирација за рад на плесној тачки, а сама песма постала је лајт мотив читаве сцене. Све остале нумере служиле су да „држе добру атмосферу“ на аутодрому. Уосталом, то је био један од главних циљева за улогу *Човека за микрофоном* – да добром журком призове посетиоце вашара на аутодром. То је и дословно спровођено у сцени када сви радници изађу на аутодром и кореографијом на песму *Dance Dance Dance* коју изводи Макаси (Makassy) позивају на вожњу у аутићима.

Једина песма која не припада овом музичком жанру јесте песма *Сватови* коју изводи српска фолк певачица Весна Змијанац. Ова нумера имала је функцију сличну као што су то имале песме из *Кола*, а то је да преко песме сазнамо нешто више о догађају који гледамо или о самом лику<sup>95</sup>. Тиме што смо *Човеку за микрофоном* дали да духовито

---

Покрај капије чека ме мајка  
А са њом је лијепа Алма  
Скупила се стара дружина  
Још из дана безистана.  
Текст: Едо Муратовић.

<sup>93</sup> Изводи је Сафет Исовић.

<sup>94</sup> Песма из 2013.

<sup>95</sup> „(...)Чији оно сватови без музике пољем ходе  
Чији оно сватови уплакани коло воде,



најави песму и да током ње настави да „провоцира“ *Младу*, овој сцени успели смо да дамо још један квалитет – духовити поглед на мучну ситуацију у којој се налази овај лик.

Певачка сцена између *Младог власника* и *Етно певача* састављена је од неколико песама. Када *Млади власник* чује лепо певање *Етно певача*, он му прилази и затражи Новогодишњу дечију песму *Деда Мразе, Деда Мразе*<sup>96</sup> и *Најлепша мама на свету*<sup>97</sup>, како би призвао сећања и евоцирао успомене, а успут и снимио певање *Етно певача* на телефону. Од тренутка када *Млади власник* плати песму са двеста евра, а *Етно певач* инсистира да му пева још, почиње сцена коју смо назвали *Натпевавање*, која се састоји од низа песама<sup>98</sup> којих се присећа *Млади власник* (током рада на сцени одлучено је да све песме које тражи имају везе с његовом мајком). Током сцене деси се спонтано „дуетско“ певање и развије пријатељски, музички дијалог кроз који се учитава тема детињства, одрастања, корена, порекла, домовине.

Музика за сцену *Шатра* почиње последњом нумером из сцене *Цигани* коју изводи В.Змијанац. Она представља увод у музички жанр последње сцене, сцене у којој се уживо свира и пева новокомпонована музика југословенских извођача из периода осамдесетих и деведесетих година прошлог века. Избор песама за ову сцену представљао је сложени задатак, јер је идеја била да се заобиђу нови хитови које карактерише брзи ритам и најчешће баналан и површан текст, већ да се пронађу песме старе преко двадесет година, чиме бисмо назначили да сцена говори о људима за које се време зауставило онда када су те песме биле популарене, време када су се они осећали „живима“. Бирајући песме за мушког извођача, водили смо се идејом да оне треба да изражавају велику мушку патњу, па смо селекцијом у раду дошли до финалног репертоара<sup>99</sup>. За песме које је изводила *Певачица*, императив је био да „подигну“ атмосферу, али и да изразе њен став о неприпадању. Тако је песма *Имам песму да вам певам*<sup>100</sup> била врхунац у извођачком смислу, али и у поруци коју преноси:

---

Чији оно свирачи место песме тугу поје  
Чији оно свирачи место пара сузе броје.“  
Текст: З.Матић.

<sup>96</sup> У оригиналној верзији изводи је дечији хор „Колибри“.

<sup>97</sup> У оригиналној верзији изводи је дечији хор „Колибри“.

<sup>98</sup> *Ако треба, могу то и Не дам болу да ме сломи*, које изводи Верица Шерифовић и песма *Едерлези*, аутора Горана Бреговића.

<sup>99</sup> *Плачите са мном јесење кише*, изводи је Љ.Аличич; *Данима те чекам*, изводи је Ш.Шаулић; *Ником није жао као мени*, изводи је Џ.Рамадановски.

<sup>100</sup> Изводи је Лепа Брена.

имам песму да вам певам, имам срце да вас волим, али немам коме песму да поклоним<sup>101</sup>. Тиме што је пред последњи стих у рефрену стала музика, где није било никаквог мизансцена нити ситних покрета ни код једног извођача под шатором (чиме је ова ситуација у извесном смислу театрализована), подвучена је идеја о *Певачицином* неприпадању, али и непристајању на третман који би као кафанска певачица могла да има.

Посебно место у сцени *Шатра* имала је песма *Ханума* одсвирана на хармоници и отпевана са стварним уживљавањем и аутентично<sup>102</sup>, која руши до тада изграђени систем шаторског еуфоричног гласног весеља.

Песма *Драги* компонована је песма за потребе ове представе. Ова песма Милене Марковић читана је током рада на сцени. Још тада нам се учинило да је текст: „Чекам те на мосту драги /чекам те на пола моста /чекам те кад прође киша /чекам те једанаест година/(...). Где си био читав дан / где си био драги (...)" (Марковић, 2014: 102), погодан за компоновање јер, по нашем мишљењу, он садржи у себи нешто од кафанског мелоса, па смо ову песму могли да доведемо у везу с нашом „шаторском“ сценом.

Учесницима који су компоновали музику на овај текст као узор пуштана је музика Томажа Грома који је био композитор на већ помињаној и у овом раду цитираној представи *Шума блиста*.

Последња песма у представи је *On Ne Change Pas* у извођењу Селин Дион, која се чује са *Певачициног* телефона. Током песме она и *Клавијатуриста* устају, он је појача и њих двоје играју до њеног краја. Ова песма имала је функцију да с једне стране „каже“ да наши музичари не припадају том свету, већ да ово вашарско тезгарење раде из нужде, а с друге, она је служила за „одмор“ публике од синтисајзера, нападног певачициног певања и „шмекерског“ гласа *Певача*. За ову песму, која завршава представу, смо се одлучили из више разлога. Први је тај што она припада жанру поп музике која је најнапреднији музички жанр којем смо могли да прибегнемо, а да останемо у доследни у спровођењу идеје документарног. Друго, она је на француском језику који је, поред српског, једини који је певан, и на крају, поред улоге *Управитељке* из треће слике чија се улога делимично ослањала на једну од главних

---

<sup>101</sup> Текст: З.Матић.

<sup>102</sup> Свира и пева учесник који је играо улогу *Клавијатуристе*.

улога из филма *Mommy*<sup>103</sup>, поменута песма представља цитат из истоименог филма Гзавијера Долана (*Xavier Dolan*).

Музика у поновљеној сцени *Шатра* бирана је на сличан начин, иако је пратила нову идеју да се у сцени тежи већем догађају, климаксу, сукобу. Тако је критеријум за одабир песама био такав да оне буду „атрактивније“ и познатије.

Посебно место у избору музике заузимале су песме које је певао учесник који је играо *Етно певача*. Оне су биране тако да представљају поднебље на којем се одређени вашар дешава. Тако су у книћкој причи певане изворне песме (*Ој Мораво*<sup>104</sup>, *Свилен конац*<sup>105</sup>, *Ај берем грожђе*<sup>106</sup>, *Обраше се виногради*<sup>107</sup> и слично) које карактеришу шумадијски крај. У пештерској причи овај учесник се појављује пред крај сцене и пева севдалинку *Киша би пала, пасти не може*<sup>108</sup>. Током ове песме, дешава се последњи дијалог између *Будућег младожење* и *Будуће младе*, тако да у овој сцени певање *Етно певача* додатно појачава утисак. Када *Будућа млада* каже да пристаје да се уда и иде за Берлин, *Младожења* каже да се пусти песма са звучника. Међутим, *Етно певач* не престаје да пева (сада севдалинку *Ах љубав, љубав*<sup>109</sup>), иако се више не чује његов глас. На овоме је и током рада на овој улози инсистирано – да у већини случајева вашарска бука надјача уметничко певање младића, али да он, иако се више не чује, не престаје да пева. У сцени *Цигани* пева песму *Јутрос ми је ружа процветала*<sup>110</sup>, док у четворој не пева. Његова функција у овој сцени је промењена: видимо га као дечака који не наступа, већ као госта под шатором.

У инсистирање на изворним песмама повела нас је мисао Гротовског који каже да је у начину самог певања уписан простор. „Најзад ћеш открити да долазиш однекуд. Како каже једна француска изрека: 'Tu es le fils de quelque'un' (Ти си нечији син). Ниси скитница, однекуд долазиш, из неке земље, из неког места, из неког предела. Постојали су стварни људи око тебе, у близини или далеко. То си ти пре двеста, триста, четиристо, или хиљаду година, али то си ти. Јер је и онај што је запевао прве речи био

---

<sup>103</sup> Код нас преведен као: „Мамица“; филм из 2014.

<sup>104</sup> Традиционална народна песма.

<sup>105</sup> Аутор Милутин Поповић Захар.

<sup>106</sup> Традиционална народна песма.

<sup>107</sup> Аутор Драгиша Недовић.

<sup>108</sup> Босанска севдалинка.

<sup>109</sup> Босанска севдалинка.

<sup>110</sup> Аутор Петар Танасијевић.

нечији син, однекуда, из неког места, тако да ако то пронађеш, ти си нечији син. Ако не пронађеш, ниси ничији син; одсечен си, стерилан, јалов.“ (Ричардс, op.cit.: 55-56)

#### 4.5. СВЕТЛО

Када смо се одлучили да се представа изведе у амбијенталном простору, истовремено смо дошли на идеју да она у свом великом делу треба да се одвија на дневној светлости. Приликом посете вашарима запазили смо, а и више пута у овом раду истакли, да они трају током целог дана, јер се интересовање за одређену врсту догађаја, забаве или церемоније догађало у различито време током дана. Тако је рингишпил и све друге сличне забавне машине доминантан у дневним или ранијим вечерњим сатима (ако говоримо о старијој деци или омладини), аутодром такође најбоље ради до мрака, док је „ударни термин“ шатора вече и ноћ.

Када смо одређивали време за почетак представе, водили смо рачуна о томе у којим минутима представе ће дневна светлост прелазити у сумрак, а затим прећи и у потпуни мрак. Тада је одлучено да почетак представе буде у 17:30 часова, како би се прве две сцене одиграле по дневној светлости, да нас на аутодрому затекне сумрак а да, када публика дође да гледа последњу сцену, буде потпуни мрак.

Свакој од четири сцене светло је допринело у погледу атмосфере. Прва сцена *Бомбоњера* дешавала се у поподневној дневној светлости, док је још било сунца и једино она није имала никакво додатно осветљење, било оно које већ постоји у *Луна-парку* и део је тог одређеног простора, било додатог с наше стране за потребе дизајнирања светла. У том смислу, сва чар амбијенталног извођења овде је могла бити примећена. У делу сцене када се млади заљубљени пар вози на Змају, сунце је било иза њих. Слика у којој се *Младић* и *Девојка* забављају на Змају, смеју се и вриште од узбуђења уживајући у последњим сунчаним зрацима тог дана учинила је ову сцену једном од најупечатљивијих у визуелном смислу.

За сцену *Коло* интервенисали смо сијалицама којима је био окићен возић који се налазио иза леђа учесника у колу. Ова интервенција није учињена како би се додатно осветлио простор, већ је предлог светло мајстора био да се на тај начин оплемени простор. Поред узвишеног држања у колу, пажљиво одабране гардеробе, осветљење је допринело не само оплемењивању простора, већ и томе да слика коју видимо буде још свечанија и узвишенија. У другом, метафоричном смислу с обзиром да је тема ове

сцене била будућа свадба, сијалице које су светлеле могу се посматрати и као декоративни елемент карактеристичан за прославе венчања.

За сцену *Цигани* идеја је била да, с обзиром на то да већ почиње сумрак, на аутодрому буду упаљена разнобојна светла. Сво остало осветљење с других забавних машина, апарата за кокице и слично који су били око аутодрома и улазили у „нашу слику“ допринело је колориту ове сцене. Најзначајнија светлосна интервенција у сцени била је током плеса *Младог власника*. У тренутку када песма кулминира и крене последњи рефрен, *Човек за микрофоном* знатно појача музику и угаси сва друга светла на аутодрому и једино остави разнобојна на „крову“ аутодрома која се све време пале и гасе попут сијалица на Новогодишњој јелки. У истом тренутку, *Управитељка* укључује и дим машину и та визуелна и звучна „слика“ постаје најузбудљивији естетски тренутак у представи. Ако томе додамо и сцену која следи, где када се упале светла у разуђеном диму на аутодром ниоткуда улази млада, могли бисмо да кажемо је то визуелно најатрактивнији сегмент представе *На црвено слово*.

Сцена *Шатра* осветљена је с неколико сијалица које су висиле с конструкције шатора и тиме што је то било једино осветљење остали смо доследни веродостојности у приказивању шаторског амбијента. Током ове сцене, десиле су се две интервенције у светлу. Прва је била пред извођење песме *Драги* када *Идиот 1* и *2* траже од *Менаџера* да погаси све друге сијалице и остави само једну која ће светлети изнад *Певачицине* главе. *Менаџер* то и чини, тако да се остатак сцене одиграва у полумраку, односно у простору који осветљава само једна (од претходно упаљених пет) сијалица. Друга интервенција означава крај представе, па као што је крај и у класичном позоришту означен мраком, тако је то и овде био случај. Истим поступком *Менаџер*, када се завршава песма *On Ne Change Pas* уз коју су играли *Клавијатуриста* и *Певачица*, приђе последњој сијалици која светли, сматрајући да је било доста забаве за ту ноћ и крпом, која му је до тада стајала на рамену, ухвати сијалицу и одврне је. Овим поступком настаје потпуни мрак, чиме је јасно назначен и крај представе.

Ако бисмо хтели и метафорички да посматрамо приче у представи *На црвено слово*, могли бисмо да кажемо да њихов садржај прати идеја дизајнирања светла: од наивне, шарене приче на Змају где је све отворено и осунчано, преко благог сумрака у *Колу* и јачег на аутодрому до потпуног мрака под шатором.

## 5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

У овом раду изложен је метод рада на представи која за грађу узима документ. Кроз рад на ауторској представи *На црвено слово* дошли смо до конкретних резултата и дефинисали путеве којима се долази до улоге која је заснована на документарној грађи. Такође, трудили смо се да у овом раду изложимо и анализирамо све друге значајне делове представе: простор, костим, музику и светло. Третман који су наведени делови имали у нашем раду није био усмерен само на то да „подржи“ главни елемент – глумачку игру, јер се рад пре свега за то занима. Приступ сваком од поменутих делова захтевао је посебну врсту промишљања, али и практичне провере. У наредним редовима истаћи ћемо извесне неповољне аспекте уочене током практичног рада, јер сматрамо да је смисао сваког истраживачког рада у томе да изнесе све резултате до којих се у истраживању дошло – и повољне и оне који то нису.

Тако, на пример, иако је било очекивано да нам стварање текста представља изазов који теже превазилазимо од неког другог сегмента у стварању (с обзиром на то да аутор није драматург, па ни редитељ), оно где смо се сусрели с највише потешкоћа био је простор. Мишљења смо да је простор луна-парка с једне стране (и у највећој мери он то и јесте) идеалан простор за извођење ове представе, али је с друге стране он ипак остао недокучен, недосегнут до краја баш због своје отворености. Када кажемо отвореност, не мислимо само на простор који је под ведрим небом, већ и на то да утицаји са свих страна током проба, али и на два извођења нису могли да се у пуној мери исконтролишу. Иако је представа конципирана тако да је за све намерне и ненамерне посетиоце била отворена за гледање, она је у свом истраживачко-радионичарском процесу креирана по утврђеним занатским принципима са чврстом структуром. Тако би, рецимо, евентуални прилазак обичног посетиоца каси на аутодрому током извођења стварао код нас осећај нелагоде, где све за трен може да се „сруши“ и поремети. Једина ситуација која је за нас остала непредвиђена десила се на премијерном извођењу и то не зато што је неко „ушао“ у представу, већ супротно – простор је остао сувише празан. Наиме, током проба за сцену *Цигани*, на аутодрому су се дешавале реалне вожње и наша поставка у том простору се дешавала паралелно с тим. Без обзира што смо бирали време када је посећеност најмања, аутодром на коме смо одржавали изванредан број проба заправо никада није био празан. На самом извођењу увидели смо да смо ово превидели и да је пред нама празан аутодром на коме се не дешавају вожње читавих неколико минута. Сви учесници су ту, на ободима

аутодрома, али поприлично статични, јер се очекује долазак *Младог газде*, којим и отпочиње право догађање. Ово је била једина ситуација у нашој представи којој амбијенталност није допринела, већ је у свој својој ширини, гласноћи, отворености наша представа за тренутак могла да изгуби (или то и јесте) нит која је повезује с гледаоцем. Иако би се ова ситуација пре могла назвати продукционим пропустом (јер нисмо били у ситуацији да затворимо луна-парк и пробамо), овде је износимо као потешкоћу, непредвиђени, „живи“ моменат на којем уосталом целокупно позоришно искуство и лежи.

Амбијентални простор се, такође, може сматрати несавладивим у још неколико ствари, а с једном од њих смо се свесно „сукобили“, а то је чујност. У првој сцени, млади пар је стајао испред Змаја и у појединим деловима ове сцене надјачавала их је бука која се стварала у *Луна-парку*, иако се водило рачуна да се тада примири ситуација која окружује овај простор. То није био проблем у осталим трима сценама, јер су оне изрежиране тако да је нађен ненаметљив начин како да се сцена озвучи. У другој слици *Коло*, искористили смо близину *Водитеља у колу* и учесника који играју *Будућег младожењу* и *Будућу младу*. Водитељ је држао микрофон у једној руци који је због близине учесника, а и зато што је микрофон био појачан „хватао“ гласове ово двоје учесника. У трећој сцени једини већи текст говори *Човек за микрофоном*, чији се текст чује са звучника на аутодрому, док је сцена између *Етно певача* и *Младог власника* постављена баш уз први (импровизовани) ред у ком седи публика. У четвртој сцени *Шатра* говорног текста и нема. Сва „домунђавања“ између песама изрежирана су да буду домунђавања, а не разветно говорење текста који и нема смисла или текста који би додатно појашњавао сцену, што није био наш циљ. Иако смо знали да је могуће да се поједини делови не чују, нисмо прибегли никаквом озвучавању простора више од онога како смо овде навели и објаснили, јер бисмо тиме скренули с пута документарности, која је била не само императив, већ је садржана и у наслову теме овог докторског уметничког рада. Прибегавање неким другим позоришним или техничким средствима сматрали смо одступањем од теме. На крају разматрања нашег искуства по питању амбијенталног позоришта закључујемо да, уз мали број уочених мањкавости, сматрамо да је амбијенталност допринела представи и на прави начин подржала саму тему рада. Осим тога, једна од функција коју има амбијентално позориште јесте да избрише границу између живота и уметности, чему је наш рад од самог почетка тежио.

Следећом темом даћемо одговор на питање да ли наша представа припада драмском или постдрамском позоришту. Представа *На црвено слово* без сумње припада постдрамском позоришту због неколико уочених основних начела ове врсте позоришта. Прво, текст представе је настајао током процеса рада, чиме смо се приближили ономе што Леман назива *театром пројекта*, а о чему смо говорили у теоретском и поетичком оквиру рада. „Леман сматра да је постдрамски театар 'ризичан' јер текстови често не одговарају очекивањима којима се прилази драмским текстовима. Такво позориште често прерасте у пројекат, где се и сам текст креира у процесу настанка представе. Текст постаје литерарни предложак који потпуни облик добија тек у симбиози с редитељем и осталим учесницима. Леман ту врсту рада назива 'театар пројекта', што подразумева тражење нових веза и преплетеност у начину рада.“ (Пелевић, 2007: 91) Такође, Леман разматрајућу улогу коју текст у постдрамском позоришту има, каже да „постдрамско казалиште није само нова врста текста инсценације (а поготово не само нови тип казалишног текста), него тип употребе знакова у казалишту који та два слоја казалишта из темеља разрива структурално промијењеном квалитетом текста изведбе; он постаје више презентација него репрезентација, више дијељено него приопћавано искуство, више процес него резултат, више манифестација него означавање, више енергетика него информација.“ (Леман, op. cit.: 111)

Друго: врста материјала од којег настаје представа *На црвено слово* припада документарном позоришту које Леман види као грану постдрамског, и треће, својом извођачком формом она припада амбијенталном позоришту, док Ричарда Шекнера, на ког се овај рад у великој мери позива, Леман сврстава у представнике постдрамског позоришта. Такође, Леман каже да је управо Шекнер успутно применио реч *постдрамско* на хепенинг<sup>111</sup>. „Он једном говори о „postdramatic theatre of happenings“ и, такођер *en passant*, с погледом на Бекета, Женеа и Јонеска, понешто парадоксално о „postdramatic drama“ у којој „генеративна матрица“ више не би била прича (*story*) него оно што он зове „игром“ (*game*) (...).“ (Леман, op.cit.: 26)

Ако бисмо нашу представу још детаљније анализирали и сагледавали кроз призму постдрамског позоришта, могли бисмо да изведемо закључак да прве две сцене,

---

<sup>111</sup> Што је био један од разлога зашто смо у поглављу *Поетички и теоретски оквир* рада детаљније анализирали ову врсту извођачке праксе, без обзира што смо закључили да нашу представу не можемо да дефинишемо као *хепенинг*.



*Бомбоњера* и *Коло* више припадају драмском него постдрамском позоришту, јер у текстуалном и изведбеном смислу оне имају елементе чистог драмског позоришта: причу која има почетак и крај, одређену количину вербалног текста, поставку у простору која подржава причу и додатно је обогаћује<sup>112</sup>, док су сцене *Цигани* и *Шатра*, из супротних разлога (приче немају почетак и крај, публика „затиче“ ситуације које гледа, оне су исечци из живота и не теже никаквој линеарној структури у причању приче, нити су пак „илустрација текста“) примери постдрамског позоришта. Ипак, и због начина обраде, приступа (*театар пројекта*), али и начина извођења где „слике нису илустрације неке фабуле. Томе придлази и брисање граница између жанрова: повезују се плес и пантомима, гласбено и говорно казалиште, концерт и казалишна игра сједињавају се у сценске концерте итд.“ (Леман, op.cit.: 31), представа у глобалу и својом генезом и крајњим резултатом припада постдрамском позоришту.

Поред закључних разматрања елемената који на разне начине одређују ову представу, те су захтевали теоријско утемељење или анализу сегмената који су из домена драматургије или режије, главни интерес овог рада тицао се стварања улога које су засноване на документарном материјалу. У раду смо се позивали на европске филмске редитеље који су тежили документаристичком изразу који је био наш интерес (идеал) у раду на улогама с учесницима. Међутим, овде ћемо се на кратко осврнути на неке блиставе примере улога из савременог америчког филма које су креиране на основу документарне грађе. Једна од таквих је улога боксера Џејка Ламотеа (*Jake LaMotta*) коју је одиграо Роберт де Ниро (*Robert De Niro*) у филму *Raging Bull*<sup>113</sup>, или ако се још више приближимо садашњем тренутку можемо поменути улогу Кристијана Бејла (*Christian Bale*) из филма *The Fighter*<sup>114</sup> у којем игра полубрата Дикија Еклунда (*Dicky Eklund*) боксера Микија Варда (*Micky Ward*). Такође, улога Расела Кроуа (*Russell Crowe*) – шизофреног математичара Џона Неша (*John Nash*) у филму *A Beautiful Mind*<sup>115</sup>, али и улога проститутке, жене серијског убице Ајлин (*Aileen*) коју је у филму *Monster*<sup>116</sup> играла глумица Шарлиз Терон (*Charlize Theron*) представљају врхунске домете у уметности глуме. Такође, један од највећих филмова из целокупне историје

---

<sup>112</sup> И овде се можемо позвати на Лемана који каже да је „драмско казалиште под превлашћу текста. У казалишту новог вијека представа је увијек била углавном декламација и илустрација написане драме“. (Леман, op.cit.: 21)

<sup>113</sup> Код нас преведено: „Разјарени бик“; филм из 1980. године; режија: Мартин Скорсезе (*Martin Scorsese*).

<sup>114</sup> Код нас преведено: „Борац“; филм из 2010.године; режија: Дејвид О.Расела (*David O.Russel*).

<sup>115</sup> Код нас преведено: „Блистави ум“; филм из 2001. године; режија: Рон Хауард (*Ron Howard*).

<sup>116</sup> Код нас преведено: „Монструм“; филм из 2003. године; режија: Пети Џенкинс (*Patty Jenkins*).

филмске уметности је Хичкоков (*Alfred Hitchcock*) *Psycho*<sup>117</sup> из 1960. године у којем је лик Нормана Бејтса (*Norman Bates*) створен по узору на једног од најозлоглашенијих америчких серијских убица Еда Гејна (*Ed Gein*).

Оно у чему се овај рад додирује с горе поменутих примерима јесте управо употреба документарне грађе која је обрађена кроз различите драматуршке (сценаристичке), редитељске поступке, као и кроз рад с глумцима. Оно где се разлика јесте пре свега медиј у којем глумац дејствује (у нашем случају то је позориште), али и стил игре који је у представи *На црвено слово* више тежио документарној, а мање играној форми, па је тако избор поетике Мајка Лија или Ларса фон Трира, а не рецимо Мартина Скорсезеа био логичан избор сходно природи овог рада.

\*\*\*

У уводу рада дефинисано је како ће се цео поступак креирања улога (али и представе) одвијати (од истраживачког рада који ће служити за непосредно упознавање с темом и за скупљање документарне грађе) и тада је одлучено да ћемо се према документарној грађи односити као према предлошку за будућу креацију. И управо, део процеса који смо у овом писаном раду назвали *Импровизација за столом: писање* и *Импровизација у простору* представљају најважнији део метода којем се може прибећи у надоградњи документарне грађе и тако доћи до улоге која је комбинација документа и маште. У делу *Импровизација за столом: писање* примерима смо покушали да објаснимо како смо формулисали теме за саставе који су постали главни елемент уметничке надоградње. Касније, у делу који се тиче уобличавања вербалног текста представе изложено је на који начин смо се односили према вербалном тексту добијеном из ових импровизација, односно на који начин је он обликован и као такав постао платформа за будућу сценску поставку.

У овом раду пошли смо од претпоставке да је могуће креирати улогу на основу документарног материјала која, по свом литерарном и изведбеном квалитету, не би заостајала за улогом грађеном на основу постојећег драмског текста. Ова основна хипотеза добија потпунији смисао ако је посматрамо са становишта педагошког поступка, с обзиром на то да је овај процес усмерен ка томе да провери да ли је стварање улоге на основу текста који настаје током процеса компликован, збуњујући процес за студента глуме или глумца, или напротив оваква врста рада на улози управо

---

<sup>117</sup> Код нас преведено: „Психо“.

развија глумачку перцепцију и машту и ствара већу одговорност, јер се долази у „живи“ контакт са светом који ће се тумачити. Из добијених резултата овог докторског уметничког рада, али и искуства које је потом уследило<sup>118</sup>, сигурни смо да би овакав процес будућим студентима глуме био занимљив, не само због иновативности коју доноси, већ због суштинске користи у образовању глумца јер захтева посебан, готово ауторски приступ у креирању улоге.

---

<sup>118</sup> Аутор овог рада је са својом класом глуме (ФУ Приштина) на њиховом трећем семетру радио представу засновану на документарној грађи и тако проверио овде изложени метод. Из тог процеса произишла је успешна ауторска представа названа *Живот мој*, извођена више од десет пута након испитног извођења у јануару 2017.

## 6. ЛИТЕРАТУРА

- Arto, Artonen (2010): *Pozorište i njegov dvoјnik*. Beograd: Utopia.
- Бабовић, Мирослав (2009): „Стваралаштво Достојевског“, предговор у: Достојевски. Ф.М.: *Јадни људи / Беле ноћи / Двојник*. Beograd: Ленто, 9-117.
- Беловић, Мирослав (1994): *Уметност позоришне режије*. Beograd: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Bruk, Piter (2004): *Niti vremena*. Beograd: Zepter Book World.
- Blethyn, Brenda (2009): „Brenda Blethyn on Secrets & Lies“, video. Preuzeto 04. avgusta 2017., sa <https://www.youtube.com/watch?v=FkjscO5kE2w>.
- Blethyn, Brenda (2009): „I have to get out of bed every day to make something happen“, (uvod u intervju s M.Lijem), razgovarala Chloe Veltman; u *The Believer*. Preuzeto 04. Avgusta 2017., sa [https://www.believermag.com/issues/200903/?read=interview\\_leigh](https://www.believermag.com/issues/200903/?read=interview_leigh)
- Vinterberg, Thomas (n.d): „In general to Dogme95“. Preuzeto 02. avgusta 2017., sa <http://www.dogme95.dk/faq/>
- Vinterberg, Thomas (2015): „Thomas Vinterberg looking back on Festen (1998)“, video. Preuzeto dana 02. Avgusta 2017., sa <https://www.youtube.com/watch?v=QcveW3hH7gQ>
- Von Trier, Lars and Vinterberg Thomas (1995): „The Vow Of Chastity“. Preuzeto 02. avgusta 2017., sa <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>
- Von Trier, Lars (1999): „We are all sinners“, razgovarao Peter Rundle. Preuzeto 02. avgusta 2017., sa <http://www.dogme95.dk/interviews/we-are-all-sinners/>
- Вујаклија, Милан (1980): *Лексикон страних речи и израза*. Beograd. Просвета.
- Grierson, John, (2016): „First principles of Documentary“. Preuzeto 31.avgusta 2017., sa [https://documentsanddocumentaries.files.wordpress.com/2016/02/grierson\\_first\\_principles\\_doc.pdf](https://documentsanddocumentaries.files.wordpress.com/2016/02/grierson_first_principles_doc.pdf)
- Grotovski, Ježi (2006): *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: Samostalno izdanje Dragoslava Илића.

- Grupa autora (1992): *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Dardenne, Jean-Pierre (2012): „A Conversation with the Dardenne Brothers“, razgovarao Ariston Anderson. Preuzeto 02. avgusta 2017., sa <http://filmmakermagazine.com/41663-a-conversation-with-the-dardenne-brothers/>
- Dardenne, Luc (2015): „The Dardenne Brothers on Two Days, One Night and How They Work Together“, razgovarao Bilge Ebiri. Preuzeto 02. Avgusta 2017., sa <http://www.vulture.com/2015/01/dardenne-brothers-two-days-one-night-interview.html>
- Dinić Miljković, Vesna (2016): *Narativni prostor filma kao slika afekta: filmovi Larsa Fon Trira*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Dresen, Andreas (n.d): „I call it ‘Authenticity’“, razgovarali Ulrich Bach i Enrique González Conty. Preuzeto 03. avgusta 2017., sa [http://www.academia.edu/5063715/Interview\\_with\\_film\\_director\\_Andreas\\_Dresen](http://www.academia.edu/5063715/Interview_with_film_director_Andreas_Dresen)
- Dresen, Andreas (2009): „There is no Authenticity in the Cinema!“, razgovarao Marco Abel. Preuzeto 05. avgusta 2017., sa <http://sensesofcinema.com/2009/conversations-on-film/andreas-dresen-interview/>
- Janson, Horst Valdemar i Janson Entoni F. (2005): *Istorija umetnosti*. Varaždin: Stanek.
- Jovićević, Aleksandra i Vujić, Ivana (1992): „Da li je rekonstrukcija pozorišta moguća u prostoru/vremenu dekonstrukcije/destrukcije“. U: Šekner, Ričard: *Ka postmodernom pozorištu*. Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, XI-XXVII.
- Karaklajić, Marija (2007): „Crtice o novoj dramskoj formi“, u: *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, (1-2), 87-89.
- Klajn, Hugo (1979): *Osnovni problemi režije*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Kostić-Tomović J., Denić B., Gojković D. (2015): *Antologija savremene nemačke drame, knjiga 1, 1945-1968*. Beograd: Zepter Book World.
- Lazić, Radoslav (1989): *Ritualni teatar*. Tuzla: Narodno pozorište Tuzla.

- Lehman, Hans-Thies (2005): *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU – Centar za dramsku umjetnost, i TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.
- Leigh, Mike (2010): „Mike Leigh e explains how he approaches developing the characters in his films“, video. Preuzeto 03. avgusta 2017., sa <https://www.youtube.com/watch?v=4oKoBHSpu3I>
- Liješević, Boris (2011): „Teatar paradoksa“, razgovarala Nataša Gvozdrenović; u: *VREME*, 1088. Preuzeto 30.juna 2017.,sa <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=1018988>
- Liješević, Boris (2017): „Teatar u borbi za radnička prava“, razgovarao Ivan Trifunjagić; u: *LUDUS Online*. Preuzeto 02. avgusta 2017., sa <http://ludus-online.rs/intervjuboris-ljesevic/>
- Liotar, Žan-Fransoa (1995): *Šta je postmoderna*. Beograd: KIZ ART PRESS.
- Marković, Milena (2014): *Pesme za žive i mrtve*. Beograd: Lom.
- Marchand, Robert (2004): „Improvisation – the Mike Leigh method“. Preuzeto 04. Avgusta 2017., sa <http://www.markpoole.com.au/articles/improvisation-the-mike-leigh-method.html>
- Medenica, Ivan (2011): „Novi vidovi političkog u pozorištu: 'Slučaj EX-YU'“. *Teatron, časopis za pozorišnu umetnost* (154/155), 9-20.
- Nejgebauer, Aleksandar (2016): „Hepening – umetnost projekтивne simulacije“. Preuzeto dana 27. jula 2017., sa <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/09/Polja-127-5-5.pdf>
- Nepoznat autor: (2011): „U ponedjeljak vašar u Delimeđu“, u: *Sandžak PRESS, Elektronske novine*. Preuzeto dana 07. Avgusta 2017., sa <http://sandzakpress.net/u-ponedjeljak-vasar-u-delimeđu>
- Nićiforović, M. (2010): „U kolu hiljade Pešteraca“, u: *Večernje novosti ONLINE*. Preuzeto dana 07.avgusta 2017., sa <http://www.novosti.rs/vesti/srbija.73.html:272308-U-kolu-hiljade-Pesteraca>
- Pelević, Maja (2007): „Nasilje kolažiranog jezika“, u: *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, (1-2), 90-93.
- Piscator, Erwin (1985): *Političko kazalište*. Zagreb: CEKADE.

- Rapajić, Svetozar (2015): „Muzičko pozorište: ritual, tragedija, opera“, u: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti: časopis Instituta za film, radio i televiziju*, 28 (11-25). Beograd.
- Ričards, Tomas (2007): *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*. Beograd: CLIO.
- Rohringer-Vešović, Katarina (2016): „Političko pozorište“; u: *VREME*, 1331. Preuzeto 02. avgusta 2017., sa <http://www.vreme.rs/cms/view.php?id=1410118>
- Senker, Boris (1984): *Redateljско kazalište*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Strazberg, Li (2004): *San o strasti: metod glumačke igre*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Stanislavski, K.S. (1989): *Rad glumca na sebi I*. Zagreb: CEKADE.
- Stanislavski, K.S. (1991): *Rad glumca na sebi II*. Zagreb: CEKADE.
- Subioto, A. V. (1972): *German documentary theatre*. Birmingham: University of Birmingham.
- Tasić, Ana (2012): „Dokumentarno pozorište kao prostor preispitivanja transkulturalnog sećanja i identiteta: slučaj predstava Hipermnnezija i Rođeni u YU“. Preuzeto 01. avgusta 2017., sa [http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded\\_files/content\\_strane/2012\\_ana\\_tasic.pdf](http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/content_strane/2012_ana_tasic.pdf)
- Toporišič, Tomaž (2007): „Reteatralizacija i dekonstrukcija dramske forme“, u: *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, (1-2), 78-86.
- Ćosić, Ileana (2001): „Američki avangardni teatar: 1960-1980“. Preuzeto 27. jula 2017., sa <https://www.rastko.rs/drama/icosic-americki.html#9>
- Cartlidge, Katrin i Thewlis, David (1993): „Rehearsing for another life: Working on a Mike Leigh film can be dangerous for your state of mind. Sheila Johnston talks to two survivors“, razgovor vodila Sheila Johnston; u: *INDEPENDENT*. Preuzeto 04. avgusta 2017., sa <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/film-rehearsing-for-another-life-working-on-a-mike-leigh-film-can-be-dangerous-for-your-state-of-1463896.html>
- Čehov, Mihail (2005): *O tehničari glumca*. Beograd: NNK International.
- Čukić-Šoškić, Iva (2015). *Verbatim pozorište na regionalnoj sceni*. Doktorski rad. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Šekner, Ričard (1992): *Ka postmodernom pozorištu*. Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.

- Šnel. Ralf (2008): *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*. Beograd: Plato.
- Šuvaković, Miško (n.d.): „Filozofske igracke teatra“. Preuzeto dana 26. jula 2017., sa [http://www.academia.edu/234343/Filozofske\\_igracke\\_teatra](http://www.academia.edu/234343/Filozofske_igracke_teatra)



## 7. ПРИЛОЗИ

### ПРИЛОГ 1: КАСТ ЛИСТА

#### Сцена БОМБОЊЕРА

*Младић* – **Милош Пантић** (студент у класи доцента А. Ђинђића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

*Девојка* – **Марија Тубић** (студенткиња у класи ред. проф. Ј. Павића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

*Младићев брат* – **Филип Ђурић** (глумац)

*Братовљева девојка* – **Милена Јакшић** (глумица)

*Циркуска артисткиња* – **Катарина Орландић** (глумица)

*Етно певач* – **Никола Воштинић** (студент у класи доцента А. Ђинђића, ФУ Приштина – Кос. Митровица)

*Радник на Змају* – **Саша Драгин** (натуршчик)

#### Сцена КОЛО

*Будући младожења* – **Амар Ђоровић** (студент ред. проф. Д. Петровића, ФДУ)

*Младожењина тетка* – **Јасминка Хоџић** (глумица Народног позоришта у Нишу)

*Теткина ћерка* – **Милица Филић** (студенткиња у класи доцента А. Ђинђића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

*Будућа млада* – **Иванка Јоксимовић** (студенткиња Филолошког факултета у Београду)

*Младина мајка* – **Дарија Нешић** (глумица Позоришта за децу Крагујевац)

*Младин брат* – **Лазар Николић** (студент у класи доцента А. Ђинђића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

*Снаша 1* – **Ивана Терзић** (глумица)

*Муж Снаше 1* – **Ђорђе Нешовић** (студент Географског факултета у Београду)

*Снаша 2* – **Кристина Томић** (глумица)

*Водитељка у колу / Преводилац на немачки* – **Невена Кочовић** (студенткиња у класи доцента А. Ђинђића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

*Водитељ у колу* – **Урош Младеновић** (глумац)

*Пијанац* – **Братислав Јанковић** (глумац)

*Човек у колу* – **Никола Павловић** (студент у класи доцента А. Ђинђића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

*Етно певач* – **Никола Воштинић** (студент у класи доцента А. Ђинђића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

## Сцена ЦИГАНИ

*Млади власник* – **Милош Рушитовић** (студент у класи ред. проф. Д.Петровића, ФДУ)

*Етно певач* – **Никола Воштинић** (студент у класи доцента А.Ћинђића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

*Човек за микрофоном* – **Александар Јовановић** (глумац)

*Управитељка* – **Ивана Вуковић** (глумица)

*Управитељкин партнер, пропалица* – **Милош Миловановић** (глумац Позоришта за децу Крагујевац)

*Остављена млада* – **Јелена Тјакин** (студенткиња у класи доцента А.Ћинђића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

*Локални дилер* – **Ђорђе Ђоковић** (глумац)

*Локални дилерчић* – **Александар Петковић** (студент у класи доцента А.Ћинђића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

*Локални дувач* – **Никола Трајковић** (аматер)

*Радница на аутићима* – **Дара Ранчић** (глумица)

*Радник на аутићима* – **Марко Павловић** (глумац)

*Девојке на аутићима* – **Мира Јањетовић** (студенткиња у класи доцента А.Ћинђића, ФУ Приштина – Косовска Митровица), **Теодора Томашев** (студенткиња у класи ред. проф. Д.Петровића, ФДУ)

*Деца на аутићима* – **чланови Театра 13**

## Сцена ШАТРА

*Певачица* – **Борјанка Љумовић** (глумица)

*Клавијатуриста* – **Дарко Радојевић** (студент у класи ред. проф. Никите Миливојевића, АУ Нови Сад)

*Певач* – **Јован Живковић** (студент у класи ред. проф. Ј.Павића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

*Менаџер* – **Бранимир Ранђеловић** (студент у класи ред. проф. Ј.Павића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

*Жена под шатром* – **Јована Крстић** (глумица)

*Идиот 1* – **Александар Ћинђић** (глумац)

*Идиот 2* – **Урош Јанковић** (глумац)

*Син Идиота 2* – **Виктор Јанковић** (дете)

*Етно певач* – **Никола Воштинић** (студент у класи доцента А.Ћинђића, ФУ Приштина – Косовска Митровица)

## ПРИЛОГ 2: КОНЦЕПТ ЗА ПРЕДСТАВУ

### 1. PRIČA

#### B O M B O N J E R A

(Vašar u Kniću, 19. avgust 2016. godine, kasno popodne)

Igrajući prostor: oko Zmaja (luna park kod hotela Jugoslavija)

Vreme: 17:30 h

Trajanje: oko pola sata

#### LICA:

**mladić Miloš (18)**.....Miloš Pantić  
(student II godine glume, klasa A. Đinđića)

**devojka Marija (17)**.....Marija Tubić  
(studio glume IV zid)

**Goran, Milošev brat (28)**.....Filip Đurić  
(glumac)

**Malena (27), Goranova devojka, Ruskinja**.....Milena Jakšić  
(glumica)

**Slavko (36), radnik u luna parku**.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
(naturščik)

**Katarina (26), cirkuski zabavljač**.....Katarina Orlandić  
(glumica)

**Nikolica (21), etno pevač<sup>119</sup>**.....Nikola Voštinić (student  
II godine glume, klasa A.Đinđića)

#### SCENA 1

Voštinić peva neku izvornu ili narodnu pesmu koja je iz tih krajeva. On je u narodnoj nošnji. „Dočekuje“ publiku. Ispred njega je kutija u koju ko želi može da mu ostavi novac. Katarina na trapezu. Ima tačku.

#### SCENA 2

Dolazi Miloš. On je poreklom iz mesta gde se dešava radnja ove priče. Čeka devojku. Ima sastanak. Jako miriše na kolonjsku vodu. Gleda Katarinu koja izvodi veštine. Nema ljudi na vašaru još uvek. Katarini je Miloš simpatičan jer se vidi da prvi put uživo gleda ovu vrstu atrakcije. Miloš stidljivo aplaudira. Ne zna tačno šta treba da radi u ovoj situaciji. Kad se završi tačka, vadi mobilni telefon i gleda koliko je sati. Vraća telefon u džep. Gleda u Zmaja<sup>120</sup>. Razgovara kratko sa radnikom pored zmaja. Nešto tipa *Kojom brzinom ide? Koliko traje montaža? Gde je sve bio zmaj? ... (PRIČA OKO ZMAJA)*

#### SCENA 3

<sup>119</sup> Zараđuje na vašarima pevajući „na suvo“, bez pratnje. Za svako podneblje, gde nastupa ima određenu nošnju koja oslikava kraj u kojem nastupa. Pojavljuje se u svakoj priči.

<sup>120</sup> Deo luna parka

Dolazi devojka (17). Ona je iz Beograda. Tačnije iz Barajeva, ali za Miloša iz Knića ona je kao da je sa Menhetna. Ona je dobra devojka, ali predgrađe „vrca“ iz nje. Tako izgleda, ali u pojedinim situacijama kao da se nadmeću „loš ukus i okruženje“ sa dobrotom i neiskvarenošću koja takođe izbija. Ima nade za nju. Nije beznadežan slučaj. Ona dosta opuštenije dolazi na sastanak. Ipak je ona u prednosti - ona je „urbana“ devojka. Miloša zna od pre nekoliko godina. On sa svojom porodicom živi u komšiluku njene babe i dede. Nada se prijatnoj večeri na vašaru i stvarima koje nikada nije iskusila u luna parku.

Nalaze se. On joj daje kokice koje je već kupio i kreću u šetnju.

#### SCENA 4

Statisti se voze na Zmaju. Voštinić ispred Zmaja peva. Kao da se bori za pažnju pored svih bučnih atrakcija. Za svoje pevanje dobija po pedeset ili sto dinara.

*(Možda slučajno naiđe neka poznata ličnost. Ljudi se slikaju sa tom osobom. Fotografišu se i njih dvoje, takođe).*

#### SCENA 5

Dolaze Miloš i devojka iz šetnje. Miloš kupuje vožnju na Zmaju. Sedaju. Voze se. Uživaju. Vrište. Srećni su. On pokušava da je u toku vožnje poljubi, ona ne dozvoljava. Neprijatno joj je. On je sada radostan, jer vidi da ima šanse kod nje. Odbijanje poljupca je samo zbog nelagodnosti, ne i zato što joj se on ne sviđa. Dobija na samopouzdanju i biva opušteniji i razmetljiviji.

Tokom ove scene dolazi Milošev brat. Malo sporijim hodom za njim ide Milena. Brat čeka da Miloš siđe sa Zmaja. Miloš vidi da mu je brat ljut. Uplaši se da ga ne osramoti pred devojkom. Milena (bratovljeva devojka) priča preko telefona Skajpom sa drugaricom iz Moskve. Pokazuje joj vašar, dečka... Smeje se glasno.

Miloš silazi sa Zmaja. Brat ga jako ošamari. Ovaj ne uzvraća. Glupo mu je. Devojka stoji. Milena urla od smeha na Skajpu.

Brat govori nešto tipa: *„Koga si ti balavac pitao dal možeš da uzmeš. (pokazuje na košulju koju Miloš nosi). Glupaku mali. I potrošio si mi ceo parfem, klinču glupi. Nećeš da jebeš samo zato što mirišeš, glupaku.“*

Brat mu skida košulju i baca mu u lice neku bezveznu majicu koju mu je poneo. Uzima mu košulju i odlazi sa Milenom. Ona i dalje na Skajpu. Gubi joj se internet. Zaustavlja se. Završava razgovor i trči za njim. Pošalje poljubac Milošu, jer mu se nije ni javila kad su došli. Miloš otrči iza. Pobegne, kao poparen. Stid ga je. Devojka vadi mobilni. Ne zna šta da radi. Čeka ga.

#### SCENA 6

Voštinić peva naručenu pesmu<sup>121</sup> od starijeg čoveka. Prolaznik stoji i sluša Voštinića. Uživa.

#### SCENA 7

Miloš se vraća. Uplakanog je lica, ali je završio sa tim. Seda na klupu. Dolazi devojka. Poljubi ga. Ljube se. To traje. Odlaze iza. Gde nema ljudi.

(KRAJ PRVE PRIČE)

---

<sup>121</sup> U pesmi bi moglo da bude sadržano nešto što je u naslovu ove priče.

## 2. PRIČA

### K O L O

(Vašar u Delimeđu, 2. maj 2016. godine, kasno popodne)

Igrajući prostor: krug ograđen (luna park kod hotela Jugoslavija)

Vreme: oko 18:00h

Trajanje oko pola sata

#### LICA:

**Amar, budući mladoženja (20)**.....Amar Ćorović  
(student II godine glume, klasa D.Petrovića)

**Zećo, mladoženjin otac (44)**.....XXXXXXXXXXXXXXXXXX  
(glumac)

**Hajrija, tetka budućeg mladoženje tetka (45)**.....Jasminka Hodžić  
(glumica Narodnog pozorišta - Niš)

**Azra, Amarova sestra od tetke, Sadina ćerka (20)**.....Milica Filić  
(studentkinja II godine glume, klasa A.Đinđića)

**Alma, buduća mlada (21)**.....Ivanka Joksimović  
(studentkinja književnosti)

**Irma, majka buduće mlade (35)**.....Darija Nešić  
(glumica Pozorišta za decu Kragujevac)

**Safet, otac buduće mlade otac (56)**.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
(naturščik)

**Denis, brat buduće mlade (19)**.....Lazar Nikolić  
(student II glume, klasa A.Đinđića)

#### Familija druga (oni koji su već venčani, porodica Omeragić):

**Mehmed, otac (65)**.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
(naturščik)

**Dikša, oženjeni sin (28)**.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
(glumac)

**Amela, Dikšina žena (25)**.....Ivana Terzić  
(glumica)

**Zehra, druga snaja (26)**.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
(naturščik)

**Nora, dete druge snaje (9)**.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
(učenica IV razreda osnovne škole)

**Albin, čovek za mikrofonom, (35)**.....Albin Salihović  
(glumac Regionalnog pozorišta Novi Pazar)

**Selma, Albinova pomoćnica, (20)**.....Nevena Kočović

(studentkinja II godine glume, klasa A.Đinđića)  
**čovjek u kolu, lokalni pijanac (32)**.....Bratislav Janković  
(glumac)  
**Džoni , umišljeni prorok (22)**.....Nikola Pavlović  
(student II godine glume, klasa A.Đinđića)  
**novinar, voditelj na lokalnoj televiziji**.....XXXXXXXXXXXXXXXXX  
**kamerman**.....**Dušan Zorić**  
**Nikolica, etno pevač (21)**.....Nikola Voštinić  
(student II godine glume, klasa A.Đinđića)  
**Statisti u kolu. Mlade i srednje generacije.**

\*\*\*

#### SCENA 1

Nevena sa Albinom intervjuiše familiju koja poručuje kola. Oni su u centru kruga. Svekar je glavni sagovornik.

\*\*\*

#### SCENA 2

Igra se kolo. U kolu je dosta ljudi i mladih i starijih. U sredini kola je čovek sa mikrofonom koji je intervjuisao malopre. On takođe i pušta muziku i govori koliko je ko novca dao da bi poveo kolo. Nadmeću se svekrovi - ko će da da više para da njegova snaja povede kolo. Ljudi u kolu uživaju. Igraju uzdignute glave. Lepo im je. Posebno već udatim ženama koje se ističu zlatnicima koje nose na grudima.

Albin i Nevena „zagrevaju“ atmosferu i voditeljskim glasovima i načinom govora čine da se ljudi koji daju novac oseće još važnijim. Nevena povremeno prevodi i na nemački jezik. Dosta je ljudi otuda došlo.

#### SCENA 3

Džoni ide i zaluduje ljude. Hoće da im proriče sudbinu, razgovara sa bogom, baca nevidljive mađije, pleše, žica za cigaru, za unuče vinjaka... Ljudi ga se plaše. Nije im prijatan. Dok se igra kolo, on je po strani.

#### SCENA 4

Amar sa ocem razgovara gledajući devojkicu za koju mu je zapalo oko. Prilazi tetka, zatim tetkina ćerka. Svi razgovaraju međusobno. Amar se izdvaja i osmehuje se devojci. Njoj prija, ali joj se ne dopada. Ona gleda na drugu stranu. Amaru se devojka baš dopada i navaljuje da se krene u akciju raspitivanja koja je, čija je i da je vodi za Nemačku, u Berlin kao svoju ženu.

Etno pevač peva sevdalinke.

#### SCENA 5

Novinar vidi „priču na pomolu“ i intervjuiše Amara i oca.<sup>122</sup>

\*\*\*

---

<sup>122</sup> Ovaj dijalog je takođe autentičan. Snimljen u isto vreme kada i dijalog iz scene 1

SCENA 6

Amarov otac i tetka odlaze kod mladinih na razgovor. Razgovaraju. Amar gleda u nju. Ona igra u kolu.

SCENA 7

Amar i devojka se upoznaju. Razgovaraju o budućem životu. On joj obećava veselu budućnost u Berlinu. Ona ne veruje ni u zajedničku, a kamoli u veselu budućnost. Ne ide joj se u Berlin. Ne sviđa joj se on. Ipak, svadbe će biti.

SCENA 8

Rodbina se veseli. Snimaju se kamerom. Uživaju.

(KRAJ DRUGE PRIČE)

**3. PRIČA**

**CIGANI**

(Vašar u Despotovcu, 21.juli 2016. godine, predveče.)

Igrajući prostor: na i oko autića (luna park kod hotela Jugoslavija)

Vreme: 18:30 h

Trajanje: oko pola sata

LICA:

**Ruške (19), mladi vlasnik.....** Miloš Rušitović  
(student II godine glume, klasa D.Petrovića)

**Nikolica (19), etno pevač.....** Nikola Voštinić  
(student II godine glume, klasa A.Đinđića)

**Šoša (32), propalica.....** Miloš Milovanović  
(glumac Pozorišta za decu Kragujevac)

**Ivana (30), čuvarka luna parka, Šošina partnerka.....** Ivana Vuković  
(glumica)

**Mare (28), radnik na autićima.....** Marko Pavlović  
(glumac)

**Dara (34), radnica na autićima.....** Dara Rančić  
(glumica pozorišta „Zoran Radmilović“ - Zaječar)

**Meda (27), radnik na kasi, DJ.....** Aleksandar Jovanović  
(glumac)

**Petko (22), lokalni dilerčić.....** Aleksandar Petković

(student II godine glume, klasa A.Đinđića)

**Đole (34), diler.....**Đorđe Đoković

(glumac)

**Jelena (24), nevesta, izgubljena na vašaru.....**Jelena Tjapkin

(studentkinja II godine glume, klasa A.Đinđića)

**Statisti na autićima. Deca i omladina. Pokoji stariji čovek**

\*\*\*

#### SCENA 1

Ruške dolazi na autiće. U belom je odelu i odmah se vidi da dolazi sa nekom namerom (odnosno, njegov kostim ukazuje na nesvakidašnju pojavu). Dolazi sam. Razgleda. Sedne na klupu koja je na autićima i gleda. Dugo. Nešto misli. Raspoložen je i zamišljen. Kao da se nečeg seća.

#### SCENA 2

Iz kućice istrčava Šoša kojeg Ivana udara po leđima. Udara ga majicom, kofom, plastičnom pikslom, svime što nađe. I viče na njega nešto tipa: „*Ko ti reče da kupiš taj šešir, sve ti jebem?*“. On se brani, pravda se. Slabo se razume jer ga Ivana nadjačava svojim urlanjem i udarcima. Juri ga oko autića. Kad se umori povuče koji dim pa nastavi. Zapaljena cigara je sve vreme u rukama, a na rukama veštački nokti. Ruške sve to gleda. Predstavi se Ivani. Mi to ne čujemo. Ona se iznenadi, obraduje, menja raspoloženje i postaje naglo uslužna i blago ponizna prema Rušketu. Šoša pije pivo navaljen na neki deo kod autića.

#### SCENA 3

Dara i Marko na autićima - kolege. U odnosu su : KO BOLJE RADI POS' O. KO BOLJE VRAĆA AUTIĆE NA POČETNE POZICIJE. KO BRŽE REAGUJE AKO SE NEKOM DETETU ZAGLAVI PEDALA ILI ZAKOČI NA NEKI NAČIN. Kada vraćaju autiće na mesto, često izvode čitave „akrobacije, performanse“. Prave predstave od toga. Dara u tome prednjači. Dara je više čovek nego žena. Ona je žena kamiondžija. Markov glavni posao je da sugeriše Medi koji autić dobija nagradnu vožnju. On od toga stvarno pravi veliku stvar. Za ozbiljno posmatra ko bolje vozi. Ima svoju logiku kome dodeljuje vožnju. Nekad se sa Darom oko toga i sukobi.

#### SCENA 4

Petko i Đole prodaju vutru „deci“ i starim mušterijama ako se tu nađu. Đole je „gazda“. Petko je potrčko njegov. Đole je faca. Glumi onog što je sve u životu proš'o. Petku je Đole na neki način uzor. Voli što radi sa Đoletom, jer mu ovaj daje dvd-jeve „vrh“ filmova koje „klinac“ mora da vidi. Dakle, Petkov guru. Međutim, kada nije u Đoletovom društvu glumi da je, u najmanju ruku, Toni Montana. Takva mu je i košulja (scena u kojoj Paćino sedi, a iza njega je foto-tapeta na kojoj je zalazak sunca).

#### SCENA 5

Dolazi Voštinić koji pokušava da peva, ali od buke sa autića i glasne muzike iz DJ kabine/kase ne može. Umoran je, ali ne odustaje. Pokušava da dođe do svoje „publike“. Prilazi mu Ruške i daje mu dvesta evra. Voštinić odbija. Mnogo mu je. Ruške insistira. Govori na nemačkom (ili francuskom) da mu je bio rođendan, da ima novca, da je došao da proslavi, da ne živi ovde, ali da je sve ovo njegovo. Otac ga je poslao ovamo da vidi šta ima u



svom vlasništvu od prekjuče kada je napunio osamnaest. Sve to Ruške ispriča Voštiniću, ali ovaj ne razume. Tek ponešto *rođendan*, *novac* i slično. Ruške se tokom razgovora baš trudi da mu objasni svoju situaciju, ali jezička barijera smeta. Voštinić mu kaže da će da uzme novac ako ga ovaj sluša bar sat vremena kako bi novac pošteno zaradio. Opet se „rukama“ objašnjavaju šta ko želi. Ruške mu naručuje dečiju pesmu.<sup>123</sup> Ovaj mu peva. Onda Ruške peva njemu omiljenu pesmu njegovog oca ili majke.<sup>124</sup> Onda Voštinić opet dečiju, ovaj opet iz svog repertoara i tako još nekoliko puta. Kroz scenu se desi prijateljsko prepoznavanje. Deluje da će postati prijatelji. Uče jedan drugog po nešto iz svojih jezika.<sup>125</sup>

#### SCENA 6

Dolazi Jelena u venčanici. Izgleda kao da je hodala tri dana. Ona je unezverena, izmazanih cipela, razmazane šminke. Gleda oko sebe. Ne zna šta da radi. Ne može više da hoda. Seda na obod od autića. Počinje da se smeje. Onda plače. Ljudi na autićima misle da je neka vrsta „predstave“. Jelena ne gleda nikog. Meda iz DJ kabine/kase na mikrofonu pravi šale tipa „dobro nam došla“; „ovo nismo očekivali, ali na našim autićima sve je moguće“, „da li je ovo odbegla mlada? Džulija, jesi li to ti?“; itd. Jelena se ne obazire. Plače. Ne diže glavu. Šoša joj donosi pivo. Ona popije i vrati. Ivana se sjuri ka Šoši želeći da ga opet tuče. On pobegne. Ruške gleda Jelenu iz daleka. Žao mu je nje. Odlazi kod Dare i Marka. Daje im stotina evra da kupe žetone za nju. Dara joj donosi kesu žetona. Marko je čeka na najlepšem autiću. Može nečim i da ga okiti (balon, mašna, nešto...). Kreće vožnja. U početku ima i drugih koji se voze. Kako Miloš primećuje da Jelena nije dobro, on rukama objašnjava Marku i Dari da oslobode ceo prostor da se samo ona vozi. Meda je nagrađuje sa još jednom i časti je pesmom „Svatovi“ Vesne Zmijanac. Pravi glupe šale pokušavajući da je i on „uteši“. U jednom trenutku Meda kaže da ako neko vidi mladoženju ili ga zna (zove se *tako i tako*) da mu kažu da mu je Jelena u autiću i nigde ne ide. Ima dosta žetona!

(KRAJ TREĆE PRIČE)

#### **4. PRIČA**

##### **ŠATRA**

(Vašar u Despotovcu, 21.juli 2016. godine, večer.)

Igrajući prostor: šator-pored autića. U šatoru je par plastičnih stolova gde će sedeti učesnici

Vreme: oko 19:00 h

Trajanje: oko pola sata

LICA:

**Mici (32), pevačica**.....Borjanka Ljumović

<sup>123</sup> Dragana Lakovića: „Tatin muzičar“ ili „Šuma blista“ ili slično

<sup>124</sup> Recimo pesmu Verice Šerifović „Ako treba, mogu to“ ili Usniju Redžepovu ili slično

<sup>125</sup> Ruške zna samo pesme. Jezik ne, iako su mu roditelji sa ovih prostora. Voštinić opet ne zna jezik na kojem Ruške govori.

(glumica)

**lepi Dare (21), harmonikaš, klavijaturista**.....Darko Radojević  
 (član Akademskog pozorišta SKC Niš)

**lepi Jocko (21), pevač, akustična gitara**.....Jovan Živković  
 (član Akademskog pozorišta SKC Niš)

**Baki (21), menadžer, po potrebi obezbeđenje**.....Branimir Ranđelović  
 (član Akademskog pozorišta SKC Niš)

**Jovana (26), gošća, žena u kafani**.....Jovana Krstić  
 (glumica)

**Aleksandar (36), gost**.....Aleksandar Đinđić  
 (glumac)

**Konobarica (45)**.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
 (naturščik)

**Mira (21), gošća, „devojka iz grada“**.....Mira Janjetović  
 (studentkinja II godine glume, klasa A.Đinđića)

**Tea (20), gošća, Mirina drugarica**.....Teodora Tomašev  
 (studentkinja II godine glume, klasa A.Đinđića)

**Idiot 1 (33), lokalni krimos**.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

**Idiot 2 (43), lokalni krimos**.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

**Idiot 3 (37), kepec, njihov drug**.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

**Dete (4), dete Idiota 1**.....XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

**Statisti. Deca i ljudi srednjih godina.**

\*\*\*

SCENA 1

Bend svira. Atmosfera je zagrejana. Pevačica sedi za stolom i gleda u mobilni. Ne zanima je mnogo okolina. Kada je pozovu, pevače. Sada peva lepi Joca i o sebi i svom pevanju, izgledu, ponašanju, harizmi, misli sve najbolje. Mi vidimo nešto drugo. Nadobudnog vašarskog pevača. Lepi Dare „veze“ na klavijaturi. Baki nadgleda situaciju i daje vizit kartu svog benda Miri i Teodori. Objašnjava im da njegov bend povremeno nastupa i u Beogradu. Traži Teodorin broj da bi joj javio kada bend dolazi u Beograd. Scena traje. U toku ove scene dešava se improvizacija na klavijaturi, majstorsko prebacivanje mikrofona iz ruke u ruku lepog Jocka. Tu je i po koja šala ili vic u mikrofona, dok lepi Dare „veze li veze“. Pevačica je i dalje fokusirana na displej svog telefona.

SCENA 2

Trojica lokalnih idiota, krimosa, tabadžija sede za jednim stolom. Izazivački gledaju okolinu. Vidi se da su domaći. Naručuju piće i zovu pevačicu i pevača da dođu kod njih. Naručuju pesme. Ovi pevaju. Naizmenično. Jedan pokušava da šarmira pevačicu. Njoj je muka. Ova scena traje desetak minuta. Zatim, pevačica sedne za njihov sto da im peva. Njima se tako sviđa. Oni se vesele. Lomi se. Udara se u sto. Jake emocije, jake pesme, nadolazi snaga trojici gostiju. Baki pokušava da izvuče pevačicu iz kandži trojice domorodaca, ali ne uspeva. Jedan izvuče pištolj i stavi na sto, drugi vadi dečiji pištolj koji pravi mehuriće u boji i pušta ih oko

pevačicine glave. Nižu se pesma za pesmom. (Teodora i Mira već đuskaju polupijane i kikoću se). U jednom trenutku ovaj sa pištoljem traži da se pogase sijalice pod šatrom, osim jedne koja je iznad pevačicine glave i da ostane da svira samo harmonika. On nastavlja da pušta balone u nju, sijalica gori iznad glave pevačice. Harmonika svira. Ostali posetioci pod šatrom tiho razgovaraju. Čuju se flaše, čaše... Scena traje.

### SCENA 3

Jovana sedi za stolom sama. Pije rakiju. Pije polako, ali konstantno. Vidljivo je pripita. Još uvek je fokusiranog pogleda, ali ne još dugo. Prekine malteritiranje trojice idiota tako što ona naruči pesmu. Momci joj daju za pravo. Smeju se, nazivaju je ludačom i dozvoljavaju joj da ima „svojih pet minuta“. Ona naručuje još jednu rakiju, ali i pesmu (pesma je muškog izvođača, ali ona zahteva da je peva žena). Tako i bude. Jovana tada ustane. Odstoji celu pesmu i sedne. Nije joj dobro. Ona je nekog ili nešto izgubila.

Trojica umiru od smeha i aplaudiraju. Traže sada svoje pesme.

Posle nekog vremena odlaze džiberi. Neko ih je zvao da idu pod drugi šator, i na sreću su otišli. Ostaje par gostiju, u polumraku.

### SCENA 4

Aleksandar vidi Jovanu. Isprovociran njenim „merakom“ i njihovim bezobrazlukom razbija stolicu u paramparčad. Zbog svojih stvari, razume se, ali i zbog popijenog alkohola. Njegov obračun sa stolicom zapravo je posledica dugog ćutanja i trpljenja. Scena „ubijanja stolice“ traje dugo. Neprijatno dugo. On i govori tada o sebi, svojim porazima, pobedama. Jadno deluje, jer bi on nešto dokazivao, a nema baš čime da se pohvali. Kao „može on šta hoće...“ Pevačica peva uz pratnju harmonikaša. Zaneseni su i ona i harmonikaš. Kao da vode dijalog kroz pesmu.

Posle nekog vremena gosti pod šatrom se razilaze.

### POSLEDNJA SCENA/SLIKA

Na kraju se isprazni šator; Teodora i Mira su ranije otišle. Jovanu izvodi Aleksandar. Pevačica i bend se pakuju. Odlaze. Konobarica pogasi sijalice, okrene stolice na sto. Čuje se samo harmonikaš koji svira tužnu melodiju, kao za svoju dušu.

\*\*\*

Za plastičnu stolicu privezan je helijumski balon srce koji se njiše na vetru. Ugasi se i poslednja sijalica. Tišina. Čuje se samo vetar i harmonika u daljini. I ta slika traje.

### EPILOG

Publika se vraća putem kojim je i ulazila da gleda predstavu. Tako da, vraćajući se ka ulazu/izlazu vidi posledice, ostatke priča koje je pratila. Vidi „Cigane“ (recimo, Jelena više nije tu. Šoša zaspao pijan, Ivana priča sa Rušketom. On je uči nešto ne nemačkom (francuskom). Medi zablokirao disk, preskače, međutim on i dalje vrlo vedro zove na novu vožnju.)

Zatim, publika dolazi do „Kola“. Tu vidi Amara i mladu. Sede i ćute. Amar pokušava da ostvari kontakt. Ona je neraspoložena. Rodbina se veseli.

I, na kraju publika vidi Miloša i devojkicu. Srećni. Fotografišu se kod Zmaja. On joj prepričava ono što je malopre čuo od radnika na Zmaju - koju brzinu Zmaj može da razvije i slično.

Publiku „ispraća“ Voštinić koji i dalje peva, samo nema toliko snage. Glasnoća pevanja nije ista kao na početku predstave. Umoran je i znojav. Ide mu se kući.

K R A J

FOTOGRAFIJE IGRAJUĆEG PROSTORA  
(LUNA PARK GDE ĆE SE IZVESTI PREDSTAVA)





Ovde se postavlja šator.



**ПРИЛОГ 3: Фотографије са вашара из Дилемеђа.**



**ПРИЛОГ 4: Фотографије са вашара из Деспотовца.**





**ПРИЛОГ 5: Фотографије са вашара из Кнића.**





## ПРИЛОГ 6: Интервју, Делимеђе (1)

Č.N: Ja sam N. Č. Rodom sam iz Drage gore. Došao sam osamdeset prve iz Pazara. Ovo je tutinska opština. Ranije su ovde dolazili isključivo ljudi da se neki nadmeću bacanja kamena pošto tu...dal je imala il nije imala ove terene. I ondak polako polako gomilanje kamena danas sutra. Prikazivalo se kuj je tu pobednik tako da su se momci malo naticali i kasnije pustalo malo muzike i igranka, ko što vidiš po neko kolo. Pa počelo i da se plaća kolo. E pošto počelo da se plaća i vidiš ove muzikante i oni su dolazili. E sad je to prešlo imamo ovdje vašara oko tries dva tri vašara ovde u Sandžaku. Veruj se ja lično volim, više se osećam slobodnim na vašar nego na nekoj svadbi kad me zovne neki prijatelj na svadbu. To je zbog toga što tamo imam i neke obaveze kao, ako sam gost kod prijatelja ako sam gost kao gost. Ovde nemam nikake obaveze. Ovde za svoj ćef, jes. I hranim se sam po svojoj volji. A izbor je jak.

MI: A SA KIM DOĐETE OVDE?

Č.N.: Sa suprugom, eno supruga mi je tamo u kola, dok sam ja predsednik stranke, "XXXX"....i tako ovde stvarno fino izač.

MI: A JEL SE PROMENILO OVO OD PRE, KAKO SU VAŠARI BILI?

Č.N.: Pa jesu. Promenilo se malo na modernije. Ima sade više trka konja, danas je baš ima trka konja, izvinjavam se nisam se informisao dalje. Ondak to ide i bacanje kamena ide, pa su išle tamo neke su tamo pesmice bile ženske, ali sad ovo malo danas malo je kaljavo pa malo je manje naroda mada ga ima dosta. Pogledajući ima ga dovoljno, ali sad za jednu trećinu manje no ranije. ...gorivo skupo.

MI: ZANIMA NAS OBIČAJ KUPOVINE MLADE. KAKAV JE TO OBIČAJ?

Č.N: Normalno ideš, gledaš, posmatraš, koja ti se sviđi, posle ispituješ one što su oko nje bili, oni neki manji momci, starije žene, njih ćeš slobodnije da pitaš. Oni da ti tačno kažu koja je, čija je iz kojeg je sela čisto znaš iz kojeg je sela, na primer iz sela Drage. Draga je inače najudaljenija, prema Kosmetu tamo. E onda, kad im odma znaš informacije čija je iz kojeg pljemeni, i odma znaš tačno kaka ona je bila, kaki su njojzini, poštene, iskreni, ugljedni i tako dalje.

MI: ŠTA ZNAČI KUPOVANJE? JE L SE PLAĆALO U ZLATU?

Č. N: Ne, ne, ne, ništa. To ranije bilo da se presjeca, to zlato i čini mi oni što su postali mizerni što se bacaju sada, ali to sad više ne postoji. Sada lično ide za svoju volju. Sad su jako, jako ženske obazrive i čak ne daju pardona više momcima, sad donjeli iz Njemačke tu demokratiju, sad ona sama se dosta više pita. Toljiko. Ako imate nešto da pitate, morete pitat.

MI: ZNAČI MNOGO SE PROMENILO?

Č.N: Promenilo se jeste, sigurno i dosta je krenulo na kulturnije, ja znam pošto sam ja mnogo stariji, četres sedmo godište, ja znam kad ženska... iznio sam nekoliko, dosta od ... gandžija preko leđa ko momak da vidim neku devojkicu, daljeko su bile žene, a daljeko ljudi. Na neka mesta se ne bi ni videlji žene i ljudi na svadbu, ovo sam ti pričao sad za svadbu. Nekad su oštar gazda, daljeko žene iza kuća oni' tamo iza kuća će se ne vide. Ja bi' išao da se približim da vidim neku devojkicu i ona što dolazi k'o portir zvani čauš on komanduje i on bi me išibo ono

kad bi ja protrč'o dosta bi me zakačio i baš bi zaboljelo, ali eto da bi video devojkju, trpiš i udarce.

## **ПРИЛОГ 7: Интервју, Делимеђе (2)**

OTAC: Ja sam S.B., iz Dobroga Duba sam rododm...

MI: TO JE OVDE NA PEŠTERI, JE LI?

OTAC: Jeste, to je jedno selo ovde iza ova. Inače, posle sam prešo da živim u Tutin, a inače sa porodicom sam u Nemačku, u Berlin.

MI: PRE KOLIKO GODINA STE OTIŠLI?

OTAC: Ja sam od svojih mladih godina, sa dvaes godina, od sedamdeset sedme godine sam tamo. Onda sam i porodicu, decu, ženu, njega sam poveo sa sedam godina.

MI: OVO JE VAŠ SIN?

OTAC: Ovo je moj sin najmlađi. Imam troje djece, imam ćerku, imam sina, ćerka je udata, srednji sin oženjen, imam već unučad i od jednog i od drugog.

MI: A HOĆETE VI MENI NEŠTO DA PRIZNATE SADA? JESTE LI VI OVOG SINA DOVELI DA GA OŽENITE DANAS OVDE?

OTAC: Tačno.

MI: A EVO SAD ĆU I NJEGA DA PITAM. JE L' IMA KANDIDATKINJA?

SIN: Moljim?

MI: JE L' TI SE DOPALA NEKA OD DEVOJAKA?

SIN: Pa ima, ima. Ima jedna što je fina devojka. Oblačena u bijelo.

MI: ONDA ĆEMO I NJU POSLE DA SNIMIMO. A RECI MI, TI ŽIVIŠ U NEMAČKOJ, JE L' DA?

SIN: U Berlin, da.

MI: ALI BI IPAK VOLEO DA OŽENIŠ NEKU ODAVDE?

SIN: Tačno. Opet naš narod je naš narod.

MI: DOBRO. A KOJE SI GODIŠTE?

SIN: Devedeset prvo.

MI: JE L' TI VREME ZA ŽENIDBU?

SIN: Pa babo mi imao ženu u moje godine..

MI: ZNAČI MOŽE?

SIN: Može.

MI: A JOŠ NEŠTO ME ZANIMA - JE L' VI DOLAZITE OVDE SVAKE GODINE?

OTAC: Pa ja dolazim, a on ne baš. Ja dođem. Ja dođem ovako često.

MI: A JE L' STE VI VAŠU SUPRUGU UPOZNALI OVAKO, NA OVAJ NAČIN?

OTAC: Haha. Ja moju suprugu, mi smo selo do sela, pa smo se to malo i znali ovako, i od detinjstva i tako. A ovo malo ide drugojačije, pošto smo mi tamo. Imamo, ali je malo manji izbor i tako to. A i ujedno se i vidimo uopšte ovako sa našim celokupnim narodom i tako.

MI: A ZNAČI ISTINA JE DA SE DOLAZI NA VAŠAR DA SE MLADI UPOZNAJU?

OTAC: Pa dolazi, da da.

MI: A JE L' MOŽE ON DA ODE DIREKTNO KOD NJE DA POPRIČA ILI MORA DA PRVO POPRIČA SA OCEM NJENIM? KAKO TO IDE? KAKAV JE OBIČAJ?

OTAC: Pa može. Može, smatram, i jedno i drugo. Ali mi smo nju videli samo ovako, samo onako kroz narod videli da je onako malo... zapala ni za oko.

MI: DOBRO, DOBRO, SAMO FIZIČKI?

OTAC: Hahaha samo fizički. Stariji mi se sin oženio sa dvadeset jednu. Gazde od hotela „Vienna“ mi rekli da takva svadba nije bila, znaš. I snajka mi izuzetno dobra, mlada, fina.

### **ПРИЛОГ 8: Интервју, Делимеђе (3)**

MI: I EVO NAŠLI SMO JEDNU AUTENTIČNU PORODICU KOJA OSLIKAVA DUH OVOG VAŠARA. RECITE MI, JESTE LI VI UPOZNALI VAŠU SUPRUGU OVDE NA VAŠARU?

SIN: Nisam, nisam.

MI: A DOLAZITE SVAKE GODINE?

SIN: Jeste, dolazimo. Dolazimo svake godine.

MI: A JE L' SU SVAKE GODINE ISTA DEŠAVANJA KAO SAD?

SIN: Pa jeste, jeste. Al' bilo pre mnogo bolje.

MI: U SMISLU, BILO JE VIŠE NARODA?

SIN: Jeste, jeste.

MI: A JE L' OBILAZITE JOŠ NEKE VAŠARE?

SIN: Obilazimo.

MI: A JE L' IMA ČESTO? MOŽETE DA NAM KAŽETE GDE JOŠ IMA VAŠARA U OKOLINI?

SIN: Ima vašar u Ljeskovu, Djirekazu, to su sve veliki vašari.

MI: A OVO JE VAŠA SUPRUGA?

SIN: Jeste.

MI: KAŽITE MI JE L' TO PRAVO ZLATO?

SNAJA: To je pravo zlato.

MI: KOLIKO JE TO TEŠKO?

SNAJA: Teško je, šta znam...

MI: A JE L' VAMA TEŠKO DA NOSITE?

SNAJA: Hahahahaha, nije, nije.

A JE L' OVO VAŠA SESTRA PORED VAS?

SNAJA: Jetrva.

MI: I OVO JE OTAC VAŠ, JE L' TAKO? VI BISTE MOGLI DA NAM UPOREDITE KAKO JE TO BILO NEKAD I SAD? JE L' IMA NEKE VELIKE RAZLIKE?

OTAC: Ima, kako da ne. Nekada kada bi se dolazilo na ovaj vašar ovde, teško je bilo. Mog'o si da vidiš devojku, al' s njom da razgovaraš, to je teže bilo. To su morale neke mimike da radu, neke vezice. A sad već nije tako. Slobodno. Demokratija.

MI: A KAKO JE BILO NEKAD? AKO VAM SE DOPADNE DEVOJKA, VI MORATE DA NAĐETE OCA, BRATA PA DA TRAŽITE DOZVOLU ILI STE MOGLI ONAKO SLOBODNO DA PRIDETE I DA PRIČATE SA NJOM?

OTAC: Ne, ne. Normalno. Morao si da nađeš oca, ili majku, šta ja znam koga, ovaj da pridete njoj da se razgovara. Ako vam se sviđa devojka, da li možete da je prosite ili da idete u kući, da li to oni dozvoljavaju. Ako ne dozvoljavaju, ništa, propala rabota.

MI: AHA. NIJE KAO DANAS DA MOGU SLOBODNO DA SE ŠETKAJU ZA RUKE I TO, NIJE MOGLO?

OTAC: Neee, ne može to. A sada, sad je slobodno, demokratija, to, ođe na svaki ćošak... Ljepši je život sad. Ja kad sam se ženio, to je bilo... to je bila velika razlika. Ja sam moju ženu, recimo, upoznao u Tutinu, u gradu. Kad sam joj jedan put priš'o, otac je primetio i odma' je sklonio. U taksi i poveo kući.

MI: SAMO ZBOG POGLEDA JEDNOG, JE L'?

OTAC: Ja sam joj priš'o da razgovaram. On je to primetio sa daljine, onda je on je nju uzeo i taksistu i poveo kući u selo. Oni su živeli u selu. Ovaj, posle nekih drugih dana, prilika, razumeš, mi smo razgovarali i isprosió sam je. Moj otac je iš'o u kući, prosio je triput. Triput je prosio. Ja sam bio tad u Ljubljani. Jer ja nisam dolazio u Sandžak, razumeš i tako, uglavnom, moralo tako da teče to. Imamo sad, ja imam sa mojom suprugom petoro dece, tri ćerke i dva sina. Ovo su mi snaje, ovo mi je sin.

MI: HVALA VAM NA RAZGOVORU.

OTAC: Znete gde je centrala u Smeluđe tamo. Ona mini centrala, to je Smeluđe.

**ПРИЛОГ 9: Постер.**



Документ



Наш плакат за бенд из сцене  
*Шатра*;

на  
фотографији:

Борјанка Љумовић, Бранимир Ранђеловић, Дарко Радојевић, Јован Живковић.  
(фото:Т.Тодоровић).

**ПРИЛОГ 10: ФОТОГРАФИЈЕ ИЗ ПРЕДСТАВЕ, 29.09.2016. фото: Н.Илић**

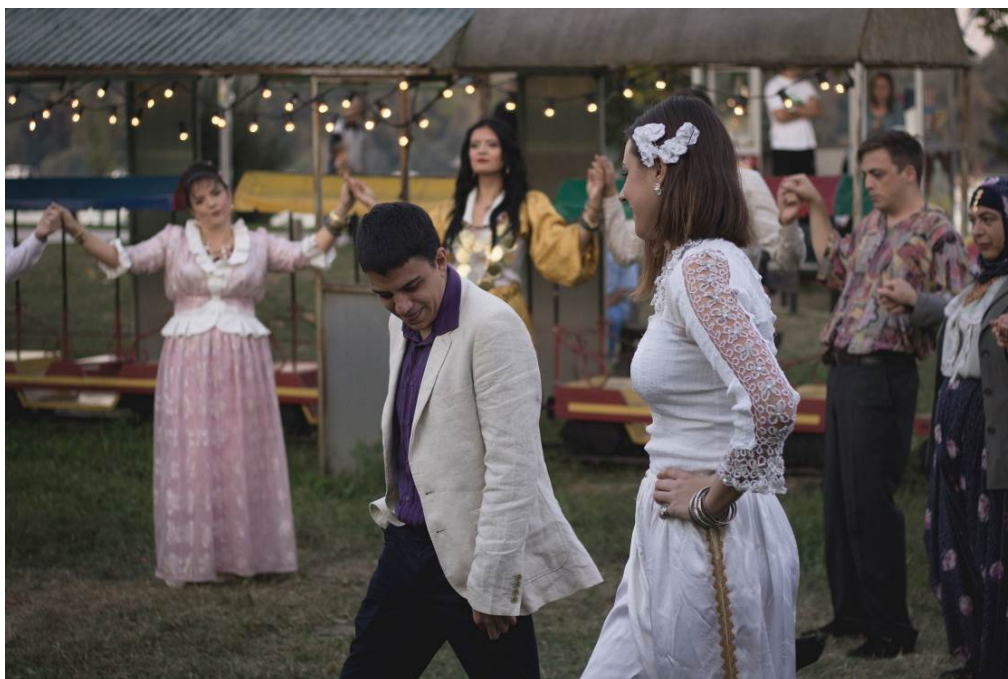


Сцена *Бомбоњера*: на слици Никола Воштинић



Сцена *Бомбоњера*: на слици Марија Тубић, Милош Пантић, Никола Воштинић





Сцена *Коло*: на слици Амар Ђоровић, Иванка Јоксимовић; у позадини, с лева на десно, Дарија Нешић, Кристина Томић, Братислав Јанковић, Јасминка Хоџић.



Сцена *Коло*: на слици Урош Младеновић, Ивана Терзић, Никола Павловић, Дарија Нешић, Јасминка Хоџић, Милица Филић, Лазар Николић, Кристина Томић, Ђорђе Нешовић, Братислав Јанковић.



Сцена *Цигани*: на слици Милош Рушитовић



Сцена *Цигани*: на слици: Марко Павловић, Јелена Тјапкин. У позадини Дара Ранчић.





Сцена *Шатра*: на слици Виктор Јанковић, Урош Јанковић, Александар Ђинђић



Сцена *Шатра*: на слици Борјанка Љумовић. У позадини: Бранимир Ранђеловић, Никола Воштинић

## 8. БИОГРАФИЈА АУТОРА

Александар Ђинђић рођен је 05. октобра 1980. године у Нишу. Дипломирао је глуму 2007. године на Факултету уметности Приштина (Звечан) у класи професора Милана Плећаша. Мастер студије из Теорија драмских уметности на Факултету драмских уметности у Београду уписао школске 2008/2009. године. Мастер тезу *Редитељска поетика Томија Јанежича у поставкама комада Милене Марковић 'Наход Симеон' и 'Шума блиста'* под менторством др Ивана Меденице одбранио 2010. године и стекао звање: *дипломирани теоретичар другог степена из области теорија драмских уметности и медија – мастер*. Део мастер рада који се тиче анализе глумачке игре објављен је 2012. године у часопису *Сцена: Часопис за позоришну уметност*.

Од 2008. године запослен је на Факултету Уметности Приштина и то прво у звању сарадника у настави на предмету Глума, потом 2010. као асистент на истом предмету, а 2013. изабран је за доцента на предмету Глума. Током периода од 2008. до 2011. године радио је са свим професорима глуме на свим класама, а од 2011. с класама професора Бошка Димитријевића и Јовице Павића. Током сарадничког и асистентског стажа самостално је радио три испитне представе: *Шине* М.Марковић 2009. године, *Родољупци* Ј.С.Поповића 2011. и *Халфлајф* Ф.Вујошевића 2013. Представе *Шине* и *Халфлајф* репризиране су преко десет пута, а студенти су награђивани на фестивалима (*Трема фест* у Руми, *Урбан фест* у Нишу и др.). Своју прву класу примио је 2015. године.

Као глумац ангажован је од друге године основних студија. До сада је одиграо више од двадесет улога у позориштима у Србији. Издваја (главне и велике) улоге у значајнијим представама остварене у различитим позоришним кућама:

### Битеф театар у Беогарду:

- ВИСОКИ ПРЕДСТАВНИК ГРАДСКЕ ВЛАСТИ, *Радници умиру певајући*, Олга Димитријевић, режија: Анђелка Николић, Битеф театар и Хартефакт фонд (2011).
- МИЉЕНКО, *Живот стоји, живот иде даље*, Филип Вујошевић, режија: Јелена Богавац (2015).

Народно позориште у Нишу:

- МНТГ, *Фаренхајт 451*, Весна Перић, по мотивима романа Р.Бредберија, режија: Бојана Лазић (2015).
- ЦРНИ, УЧЕСНИК У СЕАНСИ, ПОРТИР, РЕЈМОНД К. ХЕСЕЛ, *Борилачки клуб*, Е.Дестани, по мотивима романа Ч.Палахњука режија: Марко Ђурић.(2014).

Народно позориште - Пирот:

- БАНЕ, *Драги тата*, М.Богавац, режија: Владимир Лазић (2007).
- БРУНО, *Жабар*, Р.В.Фазбиндер, режија: Бојана Лазић (2013).

Пулс театар Лазаревац:

- ОН, *Поморанџина кора*, М.Пелевић, режија: Бојана Лазић (2008).

Књажевско-српски театар Крагујевац:

- СЛАДЕК, *Аудијенција*, В.Хавел, режија: Војин Васовић (2005).

Учесник је јавних читања неизведених, савремених драма (Народно позориште Београд, Југословенско драмско позориште).

Као глумац у представама *Радници умиру певајући* и *Живот стоји, живот иде даље* учествовао на *Стеријиним позорју*, на којем су представе и награђиване. Такође, учествовао је на свим другим значајним фестивалима у земљи и региону: *MESS*, *Primorski poletni festival – Koper*, *Дани Сарајева*, *Јоаким Вујић*, *Јоаким Интер-фест*, *Југословенски фестивал*, *Фестивал малих сцена Кикинда*.

Режирао је представу *Мртво море* по приповеци Р.Домановића у АП СКЦ Ниш (2016). Представа је на међународном фестивалу *Мајске игре* у Бечеју исте године освојила неколико награда - између осталих Ђинђић је добио награду за *најбољу режију на фестивалу*, а ансамбл представе за *колективну игру*.

Такође, водио је две глумачке радионице: у Градском позоришту у Бечеју *Метод приласка драмском тексту – рад на монолозима из литературе* (2013) и Драмском студију у Крагујевцу *Простор у 'Три сестре'* (2015).

## Изјава о ауторству

Потписани Александар Ђинђић

број индекса 7/2011

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом:

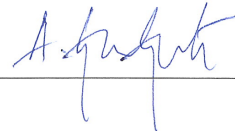
**„НА ЦРВЕНО СЛОВО“**

**(ДОКУМЕНТАРНИ МАТЕРИЈАЛ КАО ГРАЂА ЗА СТВАРАЊЕ  
ПРЕДСТАВЕ)**

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

Потпис докторанда

У Београду, 28.09.2017.



---

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

Име и презиме аутора **Александар Ђинђић**

Број индекса 07/2011

Докторски студијски програм **Докторске уметничке студије**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

**„НА ЦРВЕНО СЛОВО“**

**(ДОКУМЕНТАРНИ МАТЕРИЈАЛ КАО ГРАЂА ЗА СТВАРАЊЕ ПРЕДСТАВЕ)**

Ментор **Мр Гордана Марић**, ред.проф.

Коментор: /

Потписани (име и презиме аутора) **Александар Ђинђић**

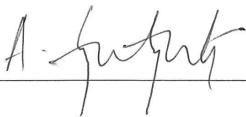
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 28.09.2017.

  
\_\_\_\_\_

---

### Изјава о коришћењу

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

**„НА ЦРВЕНО СЛОВО“**

**(ДОКУМЕНТАРНИ МАТЕРИЈАЛ КАО ГРАЂА ЗА СТВАРАЊЕ  
ПРЕДСТАВЕ)**

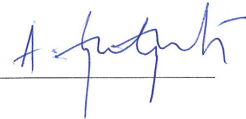
---

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 28.09.2017.

Потпис докторанда



---