



UNIVERZITET U NOVOM SADU
FAKULTET TEHNIČKIH NAUKA



Doktorski umetnički projekat

Tema: Uloga sećanja u izgradnji identiteta: umetničko delo scenskog dizajna

Kandidatkinja: Sanja Maljković

Mentor: Dr Radivoje Dinulović, redovni profesor

Fakultet tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu
Novi Sad, 2019.



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ • ФАКУЛТЕТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА
21000 НОВИ САД, Трг Доситеја Обрадовића 6

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Редни број, РБР :		
Идентификациони број, ИБР :		
Тип документације, ТД :	Монографска публикација	
Тип записа, ТЗ :	Текстуални штампани материјал	
Врста рада, ВР :	Докторски уметнички пројекат	
Аутор, АУ :	Сања Маљковић	
Ментор, МН :	др Радивоје Динуловић, редовни професор	
Наслов рада, НР :	Улога сећања у изградњи идентитета: уметничко дело сценског дизајна	
Језик публикације, ЈП :	Српски	
Језик извода, ЈИ :	Српски	
Земља публиковања, ЗП :	Република Србија	
Уже географско подручје, УГП :	Војводина	
Година, ГО :	2019.	
Издавач, ИЗ :	Ауторски репринт	
Место и адреса, МА :	Нови Сад, Трг Доситеја Обрадовића 6	
Физички опис рада, ФО : (поглавља/страна/ цитата/табела/слика/графика/прилога)	11/92/0/15/0/0	
Уметничка област, УО :	Примењене уметности и дизајн	
Научна дисциплина, НД :	Сценски дизајн	
Предметна одредница/Кључне речи, ПО :	Сећање, инсценација сећања, идентитет, театаралност, синтетична слика	
УДК		
Чува се, ЧУ :	У Библиотеци Факултета техничких наука	
Важна напомена, ВН :		
Извод, ИЗ :	Предмет докторског уметничког рада „Улога сећања у изградњи идентитета“ је анализа процеса драматизације сећања. Рад обухвата теоријско истраживање сећања, као и начина за његову инсценацију, с једне стране, а са друге уметничко истраживање личног и колективног сећања повезаног с периодом одрастања у специфичном друштвеном и историјском контексту Југославије, према којем се, у датом тренутку, кроз позоришну представу, успоставља однос.	
Датум прихватања теме, ДП :		
Датум одбране, ДО :		
Чланови комисије, КО :	Председник:	др ум. Татјана Дадић Динуловић, редовни професор
	Члан:	мр Дарко Недељковић, ванредни професор
	Члан:	др ум. Миа Давид, доцент
	Члан:	др Живко Поповић, редовни професор
	Члан:	др ум. Добривоје Милијановић, ванредни професор
	Члан, ментор:	др Радивоје Динуловић, редовни професор

Потпис ментора



KEY WORDS DOCUMENTATION

Образац Q2.HA.06-05- Издање 1

Accession number, ANO :	
Identification number, INO :	
Document type, DT :	Monographic publication
Type of record, TR :	Text, printed
Contents code, CC :	PhD in Arts
Author, AU :	Sanja Maljković
Mentor, MN :	Radivoje Dinulović, PhD, Full Professor
Title, TI :	Role of remembrance in identity formation: scene design art work
Language of text, LT :	Serbian
Language of abstract, LA :	Serbian
Country of publication, CP :	Republic of Serbia
Locality of publication, LP :	Vojvodina
Publication year, PY :	2019.
Publisher, PB :	Author's reprint
Publication place, PP :	Novi Sad, Trg Dositeja Obradovića 6
Physical description, PD : <small>(chapters/pages/ref./tables/pictures/graphs/appendixes)</small>	11/92/0/15/0/0
Art field, AF :	Applied arts and design
Scientific discipline, SD :	Scene design
Subject/Key words, S/KW :	Remembrance, staging remembrance, identity, theatricality, synthetic image
UC	
Holding data, HD :	Library of the Faculty of Technical Sciences, Novi Sad
Note, N :	
Abstract, AB :	The subject of doctoral art work " Role of remembrance in identity formation" is the analysis of the process of dramatization of memory. The thesis includes theoretical research concerning memory, as well as the means for staging it, and, on the other hand - artistic research of the personal and collective memory connected to a period of growing up in a specific social and historical context of Yugoslavia towards which a relationship is established through a theater performance, at a specific given moment.
Accepted by the Scientific Board on, ASB :	
Defended on, DE :	
Defended Board, DB :	
President:	Tatjana D. Dinulović, PhD in Arts, Full Professor
Member:	Darko Nedeljković, MSc, Associate Professor
Member:	Mia David, PhD in Arts, Assistant Professor
Member:	Živko Popović, Phd, Full Professor
	Menthor's sign



UNIVERSITY OF NOVI SAD • FACULTY OF TECHNICAL SCIENCES
21000 NOVI SAD, Trg Dositeja Obradovića 6

KEY WORDS DOCUMENTATION

Member:	Dobrivoje Milijanović, PhD in Arts, Associate Professor	
Member, Mentor:	Radivoje Dinulović, PhD, Full Professor	

Obrazac Q2.HA.06-05- Izdanje 1

SADRŽAJ:

1. UVOD	3
1.1. Cilj i predmet istraživanja.....	3
1.2. Polazne pretpostavke.....	5
1.3. Metodologija istraživanja	5
1.4. Pregled prethodnih istraživanja	6
2. SEĆANJE I IDENTITET.....	9
2.1. Sećanje i uloga sećanja u izgradnji identiteta.....	9
2.2. Lično i kolektivno sećanje.....	11
2.3. Kvalitativne osobine sećanja	12
2.4. Nelinearno vreme i prostor sećanja.....	14
3. PROCES INSCENACIJE SEĆANJA	17
3.1. Teatralnost i sintetična slika kao sredstvo inscenacije sećanja	17
3.1.1. Teatralnost – predrasude, značenja.....	17
3.1.2. Sintetična slika	20
3.2. Subjektivni metod kao metod inscenacije sećanja	23
3.2.1. Omogućiti spremnost na rizik.....	25
3.2.2. Biti „u“.....	30
3.2.3. Stvarati sintetičnu sliku.....	35
4. KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH PRIMERA	44
4.1. Studija slučaja – „KONTAKTHOF“	45
4.2. Studija slučaja – „EFEMERNO“.....	53
5. UMETNIČKI OKVIR ISTRAŽIVANJA.....	63
5.1. Umetnički koncept.....	63

5.2. Stvaralački proces	68
5.3. Percepcija i recepcija predstave	90
5.4. Dokumentacija o radu na pozorišnoj predstavi „Zarobljeni momenti“	93
6. ZAKLJUČAK	109
7. LITERATURA I IZVORI	111
8. SPISAK I IZVORI ILUSTRACIJA	115
9. INDEKS IMENA	116
10. INDEKS KLJUČNIH POJMOVA	119
11. BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE	120

1. UVOD

U doba brzog razvoja tehnologije, što ljudski kontakt čini sve ređim, i brzog protoka informacija neprilagođenom kapacitetu čoveka da te informacije obradi, pozorište se može posmatrati kao prilika za stvaranje prostora u kojem je moguće izmestiti se, i omogućiti direktnu, ljudsku, intuitivnu i racionalnu razmenu u vremenskom periodu po meri čoveka. Zbog toga je pozorište izabrano kao umetnički prostor za postavljanje teme koja je predmet teorijskog dela ovog rada – uloga sećanja u izgradnji identiteta.

Tema je proistekla iz lične potrebe da se uspostavi konstruktivni odnos prema budućnosti u istorijskim okvirima i specifičnom kontekstu u kojima to nije jednostavno. Rad obuhvata teorijsko istraživanje sećanja, kao i načina za njegovu inscenaciju, s jedne strane, a sa druge umetničko istraživanje ličnog i kolektivnog sećanja, prema kojem pokušavam, u datom trenutku, kroz pozorišnu predstavu, da uspostavim odnos.

Ovaj rad stoga predstavlja pokušaj da se podrži preispitivanje odnosa pojedinca u odnosu sa društvom kojem pripada, gde kao ishod, pored sopstvenog osnaživanja, doprinosi osnaživanju tog društva.

1.1. Cilj i predmet istraživanja

U doktorskom umetničkom radu „Zarobljeni momenti“, umetničkom delu scenskog dizajna, želim da putem inscenacije i dramaturgije ličnih sećanja, povezanih s periodom odrastanja u specifičnom društvenom i istorijskom kontekstu Jugoslavije,¹ ustanovim kakvu ulogu ta sećanja imaju ili mogu da imaju u izgradnji mog identiteta, kao i u mom odnosu prema društvenom kontekstu danas. Stoga ću se u ovom procesu baviti sećanjima vezanim za period ranog detinjstva i periodom odrastanja, pokušavajući da se odredim prema sopstvenoj prošlosti, kako bih konačno uspostavila odnos prema sadašnjosti i budućnosti. Drugim rečima, cilj ovog rada jeste arheološko istraživanje i kreativno (re)interpretiranje sopstvenih sećanja, kako bi ta sećanja mogla da se pojave kao konstitutivni elementi iskustva realnosti danas,

¹ Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija, u daljem tekstu: SFRJ.

te kao bitni oslonci u perspektivi željene budućnosti. Shodno tome, osnovno pitanje koje ovaj rad postavlja jeste: da li je, i kako, moguće određena traumatska iskustva prošlosti, odnosno sećanja na ta iskustva, inkorporirati u sliku sopstvenog identiteta i pozitivnu viziju budućnosti, uprkos nametnutom osećanju da nema osnovanog razloga za optimizam u pogledu te budućnosti?

Imajući u vidu temu doktorskog umetničkog rada, osnovni predmet teorijskog istraživanja biće analiza procesa dramatizacije sećanja. Za potrebe te analize najpre će biti istražen sâm pojam ličnog sećanja, kako bi konačno bila definisana i uloga sećanja u izgradnji identiteta. U sklopu teorijskog istraživanja pojma sećanja, posebna pažnja biće posvećena temama prostora i vremena, odnosno istraživanju karaktera i uloge prostora i vremena u postupku dramatizacije sećanja. Prostor i vreme biće posmatrani kao fenomeni u tesnoj vezi sa sećanjima, ali i svakodnevnim iskustvom realnosti. Poetizovane slike prostora i vremena, provučene kroz lične interpretativne mehanizme – racionalne i intuitivne obrade prošlosti – jesu, dakle, drugi važan predmet teorijskog istraživanja u ovom radu. S obzirom na to, teatralnost se pojavljuje kao treći značajan predmet analize, budući da je teatralnost, odnosno teatralizacija sećanja putem izgradnje ličnih poetskih slika u ovom radu posmatrana kao primarno sredstvo, to jest mehanizam dramatizacije sećanja, koja tek na taj način postaju bitan element izgradnje identiteta. Uvodim pojam *sintetična slika*, kao sredstvo inscenacije ličnih poetskih slika, koji definišem kao način inscenacije određene pojave, definisane vremenskim okvirom, kojom se obuhvata njena ukupnost. U konkretnom slučaju postupka insceniranja sećanja, pojam označava jasno izražavanje unutrašnje sinteze razumevanja i doživljaja autora tog sećanja. Ovako shvaćena sintetična slika postaje sredstvo za insceniranje sećanja, a teatralnost adekvatan pozorišni pristup.

Poseban deo rada obrađuje metode koje mogu biti korisne u procesu inscenacije sećanja i u stvaranju sintetičnih slika. Ove metode obuhvatam pojmom – *subjektivni metod*, i oslanjajući se na istraživanja i iskustvo u praktičnom radu Arijane Mnuškin (Ariane Mnouchkine), Ježija Grotovskog (Jerzy Grotowsky) i Pine Bauš (Pina Bausch), stvaram prikaz mogućih načina za: postizanje spremnosti na rizik, stanja „biti u“ i kreiranje sintetičnih slika.

Konačno, osnovna pretpostavka umetničkog i teorijskog istraživanja jeste ideja o „zarobljenim momentima” – sintetičnim slikama, poetizovanim slikama prošlosti, koje bitno određuju identitet subjekta koji ih stvara. Cilj umetničkog rada stoga jeste rekonstrukcija sopstvenih sećanja – zarobljenih momenata, uspostavljena na način koji bi trebalo da vodi ka redefinisaju identiteta, mog odnosa prema prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. U radu zarobljene momente koristim kao materijal nad kojim svesno interвениšem, oblikujem ih i dramatižujem i to tako da oni postaju preduslov za formiranje pozitivne slike budućnosti.

1.2. Polazne pretpostavke

U radu polazim od pretpostavke da je sećanje suštinski deo gradnje identiteta svakog pojedinca, pa aktivno preispitivanje značaja prethodnog ličnog i kolektivnog iskustva time postaje neophodan uslov za uspostavljanje konstruktivnog odnosa prema budućnosti, pri čemu podrazumevam da je kolektivno sećanje integrisano u lično.

Pozorište i scenski dizajn, kao multimedijalne umetnosti, bazirane na racionalnom i intuitivnom, predstavljaju adekvatno umetničko polje za insceniranje sećanja, jer mogu da podrže njegove kvalitativne, prostorne i vremenske karakteristike.

U procesu insceniranja sećanja, upravo jer je sećanje rekonstruisano iz perspektive „autora“ sećanja, i pored racionalnog podrazumeva i intuitivno, važan je lični kreativni proces, utemeljen pre svega na telesnom sećanju autora (izvođača) predstave kroz koje uspostavlja vezu sa sećanjem koje je predmet inscenacije.

1.3. Metodologija istraživanja

Metodološki okvir rada predstavljen je istraživačkim i kreativnim delom. Segment rada posvećen istraživanju sproveden je na dva plana: teorijskom i umetničkom istraživanju.

U teorijskom delu istraživanja korišćeni su pregledni metod u delovima koji se bave sećanjem i teatralnošću. Metod analize i sinteze korišćen je u delu koji se bavi

incenacijom sećanja, zarad utvrđivanja pojma sintetične slike, koji je proizašao iz posebnog shvatanja teatralnosti primenjene na temu sećanja. Pregledni metod u kombinaciji sa empirijskim korišćen je u delu koji se bavi metodama incenacije sećanja, da bi potom zaključci o rezultatima postupaka primenjenih u kreativnom procesu bili obrađeni metodama analize i sinteze.

Kritička analiza referentnih umetničkih dela zasniva se na studijama slučaja dve pozorišne predstave: „Kontakt“ Pine Bauš i „Efemerno“ Pozorišta sunca, koje su rađene metodama predloženim za incenaciju sećanja, i čiji rezultat jeste fragmentarna struktura sačinjena od sintetičnih slika. Predmet analize ovih studija slučaja jeste utvrđivanje na koji način scene funkcionišu kao sintetične slike.

Umetničko istraživanje je podrazumevalo dokumentarno istraživanje ličnog sećanja i zvaničnog pamćenja perioda Jugoslavije, zatim istraživanje delâ autora nastalih uz oslanjanje na iste pretpostavke i onih koja obrađuju istu temu i/ili kontekst iz drugačije perspektive, nakon čega je pristupljeno poetskom istraživanju ličnih i zvaničnih sećanja kroz crtež, rad na sceni, muziku, tekst i slično. U radu na sceni korišćen je metod eksperimenta, baziran na pretpostavkama postavljenim u teorijskom delu koji se odnosi na metode inscenacije sećanja.

1.4. Pregled prethodnih istraživanja

U teorijskom delu rada koji se bavi temom sećanja oslanjam se na zapažanje Đure Šušnjića, izneto u knjizi „Lično i zvanično sećanje i zaboravljanje“, da je sećanje jedini način da opet doživimo i osmislimo prošle događaje, i da ono nije prosta rekonstrukcija prošle stvarnosti, već i konstruisanje nove stvarnosti. U kontekstu uloge sećanja u izgradnji identiteta, oslanjam se na razmišljanja Todora Kuljića izneta u knjizi „Kultura sećanja“ – da je preispitivanje odnosa između prošlosti i sadašnjosti neophodno za uspostavljanje odnosa prema budućnosti. Identitet definišem oslanjajući se pre svega na razmišljanja Sandre Radenković „kao odnos/relacija prema drugome/drugima u određenom istorijskom kontekstu“.² Nina Mihaljinac, u

² Radenović, Sandra, „Identitet(i) i (kritička) kultura sećanja – bioetički aspekti“, Sociološka kuća, [http://www.socioloskaluca.ac.me/PDF14/Radenovic,%20S.,%20Identitet\(i\)%20i%20\(kriticka\)%20kultura%20secanja%20-%20bioeticki%20aspekti.pdf](http://www.socioloskaluca.ac.me/PDF14/Radenovic,%20S.,%20Identitet(i)%20i%20(kriticka)%20kultura%20secanja%20-%20bioeticki%20aspekti.pdf) (preuzeto 15.12.2017)

svojoj doktorskoj disertaciji, iznosi stav koji mi je bio važan za razumevanje uloge koju lično sećanje može imati u stvaranju kolektivnog sećanja, a koja se odražava u prenosu iskustva o traumi i ima funkciju u lečenju kolektiva. Frederik Bartlet (Frederic Bartlett), u svojim eksperimentima, i Todor Kuljić objasnili su kvalitativne osobine sećanja kao modifikacije u odnosu na primarno iskustvo i približili nam mehanizme kojima se to iskustvo obrađuje, a koji zavise od znanja i iskustva koja smo stekli tokom vremena, kao i od našeg stanja u trenutku sećanja.

U analizi prostora sećanja uvodim pojam Deirdre Hedon (Deirdre Heddon) – „autotopografija“, koja ga u svojoj knjizi „Autobiografija i performans“³ definiše kao lično pisanje⁴ prostora, a shvatanje tog pojma razvijam razmišljanjima Lusi Lipard (Lucy Lippard), Mete Hočevar, Kristijan-Norberga Šulca i Todora Kuljića. Vreme posmatram kao periodizovano iskustveno vreme, kako Todor Kuljić objašnjava, uokvireno više ili manje nametnutim periodizacijama, počecima, krajevima i važnim trenucima, kao što su npr. smrt, trauma, ratovi itd. Takođe, trajanje samog procesa sećanja posmatram kao vremenski ograničeno, kao trenutak koji u sebi sadrži sve karakteristike realnosti, ali izmenjene, kako se već sećanja menjaju, i uspostavljam vezu s „poetskim trenutkom“ Gastona Bašlara, postavljenim u tekstu „Trenutak poetski i trenutak metafizički“.

U delu u kojem se bavim načinima inscenacije sećanja, uvodim pojam „teatralnost“ i predstavljam pregled razvoja tog pojma koristeći se informacijama predstavljenim u radu „Otpor prema teatralnosti“ Marvina Karlsona (Marvin Carlson). Usvajam mišljenje Žozet Feral, prema kojoj je teatralnost uspostavljanje pozorišne stvarnosti, odnosno prema kojoj se teatralnost „uspostavlja kroz pogled gledaoca, u ‘pukotini svakodnevnog prostora’ koje može biti rezultat glumčevog zauzimanja svakodnevice i njenog pretvaranja u pozorište, ili rezultat posmatračevog pogleda na stvarnost koji je pretvara u pozorište“.⁵

Posmatrajući pojam teatralnosti primenjen na temu sećanja, dolazim do polja koje nazivam „autobiografska teatralnost“, i uvodim pojam *sintetične slike*, koji posmatram

³ *Autobiography and performance*

⁴ Reč *graphein* označava skiciranje, crtanje, pisanje.

⁵ Josette Féral, „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language“, *Substance* Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99 (2002): 96.

kao Bašlarov „poetski trenutak“ primenjen na oblast pozorišta i scenskog dizajna. Ovu postavku razvijam razmišljanjima Mejerholjda, Rojda Klimenhaga (Royd Climenhaga), koji se bavi analizom radova Pine Bauš i Dušana Saba, da bih došla do definicije sintetične slike u kontekstu sećanja kao jasnog izražavanja unutrašnje sinteze razumevanja i doživljaja autora tog sećanja, koje otvara veće teme.

Metode koje predlažem kao moguće za inscenaciju sećanja oslanjaju se na praktično iskustvo i teorijska zapažanja tri pozorišna autora: Ježija Grotovskog, Pine Bauš i Arijana Mnuškin, izneta u njihovim beleškama, beleškama njihovih studenata i saradnika, kao i kritičara koji su pratili i analizirali njihov rad.

2. SEĆANJE I IDENTITET

2.1. Sećanje i uloga sećanja u izgradnji identiteta

Đuro Šušnjić u svom radu „Lično i zvanično sećanje i zaboravljanje” izlaže tezu da je sećanje jedini način da opet doživimo i osmislimo prošle događaje. On takođe ističe da „prošlost ne postoji samo u obliku ostataka i podataka, nego i kao stanje naše duše i duha, našeg sećanja i pamćenja”.⁶ Šušnjić objašnjava da sećanje „nije prosta rekonstrukcija prošle stvarnosti, već i konstrukcija nove stvarnosti”.⁷ Tako on ističe razliku između ličnog i zvaničnog pamćenja. „Prvo je setno, nekako spontano i poetično, drugo je svesno, organizovano, službeno, normirano, i u vezi je sa nadmoćnim kulturnim obrascem.”⁸ Međutim, ove dve vrste pamćenja su u međusobnoj interakciji, te ne možemo zanemariti uticaj koji zvanično pamćenje ima na formiranje ličnog sećanja. Todor Kuljić u svojoj knjizi „Kultura sećanja” naglašava da se pojedinac seća u grupi, u kojoj svoje sećanje razmenjuje i oblikuje. „Tek u grupi pojedinac vidi sebe, ali i svoju prošlost u očima drugih.”⁹ Sećanje podrazumeva konstrukciju „nove stvarnosti”, budući da zahteva aktivnu ulogu autora sećanja, koji svesno ili nesvesno odlučuje da „doživi i osmisli prošle događaje”. Drugim rečima, čovek prerađuje prošlost „u okviru svakodnevnog svesti, potiskivanja, relativisanja, izmišljanja, planskog zaborava itd., koji čine individualne i kolektivne konstrukcije, to jest slike prošlosti koje pojedinci i grupe u određenim situacijama stvaraju kako bi uz pomoć prošlosti protumačili sadašnjost, stvorili viziju budućnosti, te odredili/učvrstili sopstvene identitete”.¹⁰ Identitet se, dakle, poima „kao odnos/relacija prema drugome/drugima u određenom istorijskom kontekstu”.¹¹

Kuljić razdvaja dve vrste identiteta: vlastiti, ili lični, i kolektivni. Lični identitet „označava svest pojedinca o vlastitom kontinuitetu u vremenu i određenoj koherentnosti vlastite ličnosti. Lični identitet označava doslednost, postojanost,

⁶ Šušnjić, Đuro: „Lično i zvanično sećanje i zaboravljanje“, *Sećanje i zaborav-zbornik radova*, 2016, str. 15.

⁷ Ibid., str. 30

⁸ Ibid., str. 23

⁹ Kuljić, Todor, *Kultura sećanja* (Beograd: Čigoja štampa, 2006), 63.

¹⁰ Sandra Radenović, „Identitet(i), (kritička) kultura sećanja i svakodnevni život – neka razmatranja“, Republika, <http://www.republika.co.rs/522-523/20.html> (preuzeto 15.12.2017)

¹¹ Radenović, Sandra, „Identitet(i) i (kritička) kultura sećanja – bioetički aspekti“, Sociološka kuća, [http://www.socioloskaluca.ac.me/PDF14/Radenovic,%20S.,%20Identitet\(i\)%20i%20\(kriticka\)%20kultura%20secanja%20-%20bioeticki%20aspekti.pdf](http://www.socioloskaluca.ac.me/PDF14/Radenovic,%20S.,%20Identitet(i)%20i%20(kriticka)%20kultura%20secanja%20-%20bioeticki%20aspekti.pdf) (preuzeto 15.12.2017)

samosvest i samoodređenje, ali uključuje i proučavanje uslova unutar kojih je pojedinac postojan u vremenu, tj. isti u različitim periodima. Nasuprot tome, kolektivni identitet označava poistovećivanja ljudi među sobom, dakle jednakost ili istovetnost sa drugima”.¹² Jedno od važnih zapažanja koje Kuljić navodi, a koje je u stvari ocena Alaide Asman, jeste to da se identitet ne može zamisliti bez pojma „granica”, ističući pritom da je identitet homogeniji i potencijalno opasan ukoliko su granice kruće postavljene. Nasuprot identitetu postavlja se „razlika”, ali on naglašava da nju ne bi trebalo shvatiti kao oprečnost, već više kao deo identiteta, što u Kuljićevoj interpretaciji znači da „identitet nije suprotnost drugosti, već praksa razlike: mora raspolagati unutrašnjom višeslojnošću i sposobnošću za promenu”.¹³ Kuljić se takođe poziva na Jirgena Štrauba, koji slično Asmanovoj posmatra identitet, kao oznaku „strukture i formativnog pojma“ koji je „rezultat psihičkih integrativnih procesa koji se mogu shvatiti kao sinteza heterogenog”.¹⁴ Dakle, „Identitet je jedinstvo razlika”.¹⁵

Razmatrajući odnos između sećanja i identiteta, Kuljić primećuje da se uvek iznova preispituje veza između sadašnjosti i prošlosti, s ciljem određivanja ka budućnosti. Ovaj proces je, usled psiholoških osobina samog sećanja, prilično kompleksan. „Tragovi ili fragmenti prošlih zbivanja postaju deo pamćenja tako što se biraju, preinačavaju, organizuju i osmišljavaju, „pakuju” u prikladnu naraciju i time lakše ideologizuju.”¹⁶ Ovo konstruisanje sećanja oblikuju interesi, gde zaborav postaje jedan od osnovnih alata za taj proces, a cilj je izgradnja skladne pripovesti i lično prihvatljivog smisla, koji su „centrirani oko osećanja i sadašnjih potreba”.¹⁷ Naime, razlog uglavnom leži u potrebi da ličnost u svojim očima ostane pozitivna, da održi samopoštovanje.

Ovako shvaćeno sećanje postaje značajan materijal u definisanju i važan metod u razumevanju različitih istorijskih tema, kao i u kreiranju identiteta. Kuljić pravi paralelu s pozorištem, navodeći da „prošlost (se) pamti kao drama, u kojoj smo mi vodeći glumci”.¹⁸ Dodala bih: i reditelj, i pisac, i kompozitor... Rečju – kompletan autor

¹² Kuljić, Todor, *Kultura sećanja* (Beograd: Čigoja štampa, 2006), 151.

¹³ Ibid., str. 154

¹⁴ Ibid., str. 155

¹⁵ Ibid., str. 155

¹⁶ Ibid., str. 89

¹⁷ Ibid., str. 63

¹⁸ Ibid., str. 65

predstave. Prateći ovu liniju, uspomene postaju tekst, a tema i ideja bivaju inicirane subjektivnim potrebama autora u trenutku sećanja, s ciljem da se oseća dobro sâm sa sobom u određenom kontekstu.

2.2. Lično i kolektivno sećanje

U svom radu „Svedočenje i reprezentacija traume u vizuelnim umetnostima: NATO bombardovanje SR Jugoslavije”, Nina Mihaljinac obrazlaže zašto je važno „svedočiti”, misleći pod tim pojmom na „praksu prenosa priče o preživljenoj traumi ili znanja o događajima koji su bitno uticali na neku osobu, a tiču se većeg kolektiva”.¹⁹ Ova svedočenja imaju kapacitet da utiču na društveno-političku situaciju i na kolektivno sećanje od trenutka kad dospeju u javnu sferu. Nina Mihaljinac kaže da je „interpretacija i narativizacija traumatskog iskustva neophodna (je) ne samo radi sopstvenog oslobađanja od tog iskustva (psihološka motivacija i stvaranje „narativa zdravlja” već i radi prenosa vesti o traumi i lečenja kolektiva (komunikacijska funkcija). Na taj način se individualno sećanje – svedočenje – direktno ugrađuje u kolektivno pamćenje, odnosno u nadređeni, kolektivni narativ prošlosti, a na tom mestu susreta različitih sećanja otvara se polje moguće identifikacije i integracije sukobljenih vizija istorije”.²⁰ Ona takođe navodi stavove Hartmana, da kod svedočenja nije na prvom mestu oslobađanje od lične traume ili prikazivanje lične istorije, već njegova suština jeste u tome da pojedinac ima potrebu da reaguje na osećanje odgovornosti prema kolektivnoj istini.

Nina Mihaljinac ističe i nekoliko problema kod svedočenja. Naglašava pre svega da je svako individualno sećanje određeno identitetom osobe koja se seća, te predstavlja samo jednu „stranu”. Zatim, govori o problemu performativnosti i autentičnosti iskaza, o kojem ponovo govori Hartman, navodeći da iako mogu biti izobličena, neiskrena, samoobmanjujuća i pogrešna spram istorijskih činjenica, ona jesu značajni izvori za proučavanje i interpretaciju istorijskih događaja. U tom kontekstu, zanimljivo je njeno zapažanje da svedočenje *nije iskaz istine, već pre put ka istini*. „Dakle, svako svedočenje može biti uzeto i kao fikcija, literarni predložak, odnosno umetnički rad, i kao fikcija, dokument koji predočava činjenice o nekom

¹⁹ N. Mihaljinac, „Svedočenje i reprezentacija traume u vizuelnim umetnostima: NATO bombardovanje SR Jugoslavije” (doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2016), 65.

²⁰ Ibid., str. 65

dogadaju, i na osnovu kojeg se utvrđuje istina. Svedočenje predstavlja istovremeno svedočanstvo i realnosti i fantazije, ali motivacija svedoka da prenese svoja iskustva tiču se želje da se deluje u društvenoj stvarnosti.”²¹ „Ukupno uzev, svedočanstva imaju funkciju lečenja individue, očuvanja sećanja (*walking memory*), prenošenja istine (mada uvek izvode određene ideološki uslovljene reprezentacije događaja i ne pružaju svaki put jasne ili tačne činjenice), kao i funkciju upozoravanja budućih generacija da se ne ponove greške iz prošlosti.”²² Kod umetničkog svedočenja, važno je da ono podrazumeva „spremnost svedoka-pesnika da primi i posreduje (istorijsku) nesreću, prelom, rupturu”.²³ Ono predstavlja angažman autora da poveže svest i istoriju.

2.3. Kvalitativne osobine sećanja

*Sećanje je putovanje kroz unutrašnje vreme i prostor.*²⁴

Sećanje posmatram kao sredstvo za preispitivanje identiteta i u tom kontekstu važna je autobiografska memorija koja, kako je navedeno u knjizi „Teorijsko-pojmovni okvir za proučavanje nostalgije”, ima tri funkcije: funkciju sopstva, socijalnu funkciju i direktivnu funkciju. Funkcija sopstva podrazumeva održavanje osećaja da smo ista osoba ili „ažuriranje” sebe uz održavanje kontinuiteta. Socijalna funkcija omogućava obnavljanje uspomena u cilju razvoja, održavanja i unapređenja socijalnih veza, dok direktivna funkcija podrazumeva preuzimanje dosadašnjih iskustava da bi vodila sadašnje i buduće misli i ponašanje. Drugim rečima, kako Benjamin objašnjava: „Svaki trenutak je trenutak suda, polazeći od određenog trenutka koji mu je prethodio”.²⁵ Autobiografska memorija je konkretna, lična, često emocionalno obojena i sačinjena od predstava koje su vizuelne, auditivne, taktilne, olfaktorne. To znači da se sećamo konkretnih situacija, predmeta, poznatih ljudi, radnji i događaja,

²¹ Ibid., str.70

²² Ibid., str.72

²³ Ibid., str.72

²⁴ Đuro Šušnjić, „Lično i zvanično sećanje i zaboravljanje“, *Sećanje i zaborav-zbornik radova*, (2016): 16.

²⁵ Valter Benjamin, „O shvatanju istorije“, Anarhistička biblioteka, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije> (preuzeto 10.11.2017)

mirisa ili boja, „uvek smešteni(h) u određeno vreme i na određenom mestu... koji su važni u našem životu”.²⁶

Sećanje nije tačna reprodukcija onoga što smo doživeli. Istraživanja pokazuju da je proces pamćenja zapravo pre (re)konstrukcija, a ne reprodukcija. Engleski psiholog Frederik Bartlet eksperimentalno je pokazao da se tokom zadržavanja u pamćenju prvobitni utisci kvalitativno menjaju (neki se delovi gube, neki transformišu, a pojavljuju se i novi elementi). Mehanizmi koji se pokreću su: uprošćavanje (pamti se osnovna ideja, ali se detalji gube ili iskrivljuju), racionalizacija (praznine se popunjavaju, a nepovezani događaji povezuju našim konstrukcijama da bi postali smisleniji) i konvencionalizacija (sadržaj se menja tako da bude logičniji, racionalniji i prihvatljiviji). „Detalji prošlosti filtrirani su kroz osećanja: zebnje, strahove, nade, drugačija uverenja. Uzročna veza između zbivanja i njihovih tragova, i između tragova i ponovnog sabiranja, jeste složena, indirektna i uvek zavisna od konteksta.”²⁷ Sećanje je poput mozaika, ali u kom autor sećanja montira i kontinuitet, u čijem procesu često i svesno zaboravlja.

Dakle, proces sećanja je vrlo individualan jer na rekonstrukciju realnih iskustava utiču znanja i iskustva koja smo stekli tokom vremena, kao i naše stanje u trenutku sećanja. Sačinjeno je od fragmenata subjektivno percipiranog prošlog iskustva, koji zbog svoje izražene čulnosti imaju karakteristike *poetskog*, na kojima autor sećanja svesno ili nesvesno interveniše kako bi kasnijim uklapanjem dobio smislenu celinu prema kojoj je u stanju da se odredi. Funkcija ovih fragmenata u celini takođe utiče na njihove karakteristike.

„Sećanje je putovanje u vlastiti život. Ako je sećanje putovanje, onda ono mora da ima neki cilj, jer putovanje bez cilja je lutanje. Sećanje je unutrašnje hodočašće u donji svet sopstvenog bića. Jer temelj moga bića čine subjektivno vreme i prostor.”²⁸

²⁶ Ivan Kovačević, Trebješanin Žarko, Antonijević Dragana, „Teorijsko-pojmovni okvir za proučavanje nostalgije”, *Antropologija* 13 sv. 3 (2013): 15

²⁷ Kuljić, Todor, *Kultura sećanja* (Beograd: Čigoja štampa, 2006), 66.

²⁸ Đuro Šušnjić, „Lično i zvanično sećanje i zaboravljanje“, *Sećanje i zaborav-zbornik radova*, (2016): 16

2.4. Nelinearno vreme i prostor sećanja

Postavio sam sebi zadatak da pokušam da ih povratim rečima, ponovo ustoličim u sećanju, dodelim svakom svoje mesto u mome vremenu... Ono što je najpotrebnije da uradim jeste da zapišem doživljaje, ne po redosledu po kome su se dešavali – jer to je istorija – nego po redosledu po kome su prvi put počeli meni nešto da znače: estetsko usklađivanje uspomena ne mari za stvarni vremenski sled! Jer kad čovek postane svestan delovanja jednog vremena koje nije kalendarsko, postaje u neku ruku duh.²⁹

Autobiografsko pamćenje ima svoj sopstveni prostor i vreme. Deirdre Hedon (Deirdre Heddon) u svojoj knjizi „Autobiografija i performans” (*Autobiography and performance*) uvodi pojam „autotopografija”, koji označava lično pisanje³⁰ prostora. Slično autobiografiji, autotopografija označava kreativni čin opažanja, interpretacije i kreiranja prostora, zavisano od prostornog i vremenskog konteksta i ličnih razloga za stvaranje. U daljoj razradi ovog pojma Hedon uspostavlja vezu sa razmišljanjima Lusi Lipard (Lucy Lippard), koja govori da se mesta koja smo doživeli upisuju u naše autobiografsko pamćenje i postaju navika, tj. da su mesto i život neodvojivi, te da postoji direktna veza između toga ko smo i gde smo bili. „Sećanje, nostalgija, čežnja za pripadanjem i slične psihološke aktivnosti preoblikuju konkretne i neutralne prostore u intimni, jedinstven identitetski konstrukt koji zovemo – mesto, ili još pre, 'moje mesto'.”³¹ O ovoj prirodnoj potrebi čoveka da se slaže s mestom govori i Kristijan Norberg-Šulc (Christian Norberg-Schulz):

„Dužni smo da se vežemo 'prijateljstvom' s okolinom, ako hoćemo da nađemo svoju životnu ravnotežu. (...) Takvo 'prijateljstvo' obeležava doživljenu okolinu kao značeću. Podudarnost između spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta je tako utemeljena, što znači da je čovekova psiha zasnovana na razumevanju značećih stvari koje je okružuju. Kada su stvari tako 'shvaćene', one postaju bliskije, svet postaje jedan svet i čovek nalazi svoj identitet.”³²

²⁹ Ibid., str. 16.

³⁰ Reč *graphein* označava skiciranje, crtanje, pisanje.

³¹ Miško Šuvaković, *Nađ i Kanjiža: sećanje i identitet, privatno i političko* (Beograd: FDU), 4

³² Kristijan Norberg-Šulc, „Ka autentičnoj arhitekturi”, časopis *Polja* br. 280/281 (1982): 262–266

U sećanju, mi i interpretiramo i kreiramo prostore/predmete sećanja. Drugim rečima, rekonstruišemo mesta da bismo rekonstruisali događaj, pre svega jer je prostor nerazdvojiv deo događaja. Prostor je „dokaz za priču”,³³ kako tvrdi Meta Hočevar u svojoj knjizi „Prostori igre”, a Kuljić primećuje i da „mesto učvršćuje sećanje i čini ga verodostojnim zbog svog postojanja”³⁴. Ovi prostori sećanja nisu identični s mestima koje smo doživeli u trenutku koji sećanjem rekonstruišemo, i njihova fizička i vremenska rastojanja su subjektivna – nelinearna.

Da bismo razumeli vreme sećanja, možemo krenuti od karakteristika ličnog psihološkog vremena, koje teče po linearnoj osi vremena, ali je okvir ličnog iskustva, tačnije, sadrži svoju unutrašnju organizaciju vremena i odražava samoviđenje ličnosti. Obuhvata „saznajne konstrukcije, mašte i simboličkog predstavljanja. Ima više dimenzija: ontološko poimanje bića (konačnost ili besmrtnost), iskustvo vremena i vremensku perspektivu”.³⁵ Vreme sećanja je periodizovano iskustveno vreme, te je, kako Kuljić objašnjava, uokvireno sa više ili manje nametnutim periodizacijama, počecima, krajevima, važnim trenucima, kao što su npr. smrt, trauma, ratovi i sl. „Život teče u mnoštvu različitih vremena, a autobiografsko pamćenje stvara jedinstvo iz fragmenata.”³⁶

Trajanje samog procesa sećanja vremenski je ograničeno, ono je trenutak koji u sebi sadrži sve karakteristike realnosti, ali izmenjene, kako se već sećanja menjaju. U „trenutku sećanja” sadržani su sve vreme i sav prostor događaja koji rekonstruišemo. Stoga možemo uočiti i vezu s „poetskim trenutkom” o kojem Bašlar govori:

„Pesnik razara jednostavni kontinuitet vremena, da bi izgradio složeni trenutak, da bi u tom trenutku svezao čvor brojnih istovremenosti.”³⁷

U daljem pisanju pokušaću da predložim načine za insceniranje sećanja, oslanjajući se na kvalitativne osobine, kao i prostorne i vremenske karakteristike sećanja. Ono što je važno jeste da je proces sećanja konstrukcija nove stvarnosti sačinjene od

³³ Meta Hočevar, *Prostor igre* (Beograd: Jugoslovensko Dramsko pozorište, 2003), 16

³⁴ Kuljić, Todor, *Kultura sećanja* (Beograd: Čigoja štampa, 2006), 184

³⁵ Ibid., str. 66

³⁶ Ibid., str. 63

³⁷ Gaston Bašlar, „Trenutak poetski i trenutak metafizički”, časopis *Polja* br. 24 (1997): 5

predstava koje su vizuelne, auditivne, taktilne, olfaktorne. Zatim, da vreme i prostor sećanja nisu linearni i da su određeni ključnim momentima iz prošlosti, te da su u trenutku sećanja sadržani sve vreme i sav prostor događaja koji rekonstruišemo, a koji je moguće izmenjen karakteristikama drugih događaja s kojima ga dovodimo u vezu, kao i sadašnjim trenutkom.

3. PROCES INSCENACIJE SEĆANJA

*Svaki put kad nešto otkrijem,
imam osećaj da je to ono čega sam se setio.³⁸*

U ovom delu istraživanja, pokušaću da u pozorištu prepoznam odgovarajuću formu i metode za insceniranje sećanja. Zbog kvalitativnih osobina sećanja, kao i usled samog načina i razloga za kreiranje sećanja, osnov ću potražiti u *teatralnosti* kao potencijalno adekvatnom pozorišnom pristupu i metodu koji ću nazvati *subjektivni*, kao potencijalno adekvatnom pozorišnom metodu. U nastavku ću pokušati da objasnim na šta mislim kad kažem teatralnost kao pristup, svesna da je pojam teatralnosti shvatan i široko (može da podrazumeva pozorišni jezik uopšte), i na razne načine, a često i pežorativno. Kao mogući sadržaj teatralnosti, a u funkciji izražavanja sećanja kao kompleksnog čulnog materijala prema kojem imamo i emotivan i racionalan odnos, istaći ću *sintetičnu sliku* i pokušati da je definišem. Subjektivni metod ću definisati inspirisana pre svega iskustvom Arijane Mnuškin, Ježija Grotovskog i Pine Bauš, a koje se tiče postavljanja intimnog iskustva u pozorišni okvir, pri čemu ne mislim na dokumentarno pozorište, već na izražavanje autentičnog ljudskog stanja u službi pozorišne predstave.

3.1. Teatralnost i sintetična slika kao sredstvo inscenacije sećanja

3.1.1. Teatralnost – predrasude, značenja

U radu „Otpor prema teatralnosti”, Marvin Karlson (Marvin Carlson) iscrpno predstavlja promene shvatanja pojma teatralnosti, često shvaćenog s negativnom konotacijom, a koje su, kako on kaže, uslovljene pre svega pojačanim ukrštanjem teorijskih razmatranja pozorišta, poslednjih tridesetak godina, sa društvenim naukama. Kako su ranije pozorišni teoretičari tražili uporište u delima teoretičara književnosti ili filozofa, tako se danas oslanjaju na radove analitičara kulture, kao što su antropolozi, etnografi, psiholozi i sociolozi. Posledica toga je da se kao uporište za analizu pozorišne umetnosti uzima odnos pozorišta i društva, za razliku od pređašnje

³⁸ Ježi Grotovski, „Performer”, *Teatron* br. 146–147 (2009): 17.

situacije, u kojoj je fokus bio na fenomenološkom istraživanju ove umetnosti. Karlson takođe ističe da je pojam teatralnosti „redukovana i sužena na radni/operativni termin“, i da njegovo sužavanje može biti dovedeno u vezu s „relativnim uspehom termina ‘performans’, pri čemu su ta dva termina pozicionirana kao retorički suprotni termini”.³⁹

Elizabet Burns (Elizabeth Burns), jedna od ključnih autora koji se prema teatralnosti odnose pežorativno, u svojoj knjizi „Teatralnost” (*Theatricality*) iznosi stav da se teatralnost pojavljuje kad određeno ponašanje ne deluje prirodno ili spontano, već je kreirano po utvrđenim obrascima u cilju postizanja određenih efekata kod svojih posmatrača. Ovde se zapaža opozicija između „autentičnog” ili „smislaonog” izraza i „praznih” rituala teatralnosti, koja je opšteprihvaćena u socijološkim tekstovima. U tekstu „Negativna predrasuda o teatralnosti” (*Antitheatrical prejudice*), Jon Bariš (*Jonas Barish*) objašnjava takav negativan odnos prema teatralnosti kao modernu preradu vrlo stare kritike pozorišta, koja se zasnivala upravo na tome da pozorište omogućava praznu reprezentaciju koja preta autentičnosti pravog sopstva.

Dosta autora takođe ima negativne asocijacije na teatralnost, pa tako Antonen Arto (Antonin Artaud) nudi viziju „esencijalnog” pozorišta koje će odbaciti zamke teatralnosti, a koje on vidi u verbalnim tekstovima, naracijama ili racionalnim likovima. Sličan pogled imali su Klement Grinberg (Clement Greenberg) i Mihael Frid (Michael Fried), koji su teatralnost videli kao štetnu po „esenciju” umetnosti za kojom su tragali. Karlson ističe da je ovaj otpor bio pojačan dominacijom realizma u mejnstrim pozorištu. Ovi pogledi su znatno uticali na shvatanje teatralnosti u teorijskim tekstovima kasnih 70-ih i 80-ih, koji je povezuju s tradicionalnim navikama koje su štetne po istraživanje, slobodu i iskrenost u umetnosti.

U članku „Izvedba i teatralnost: demistifikovan subjekt” (*Performance and theatricality: the Subject Demystified*) iz 1982. godine, Žozet Feral (Josette Féral) nudi pozitivnije viđenje pojma teatralnosti. Ona tu definiše teatralnost „kao narativnu, predstavljачku strukturu koja upisuje subjekt u simboličko sredstvima ‘pozorišnih kodova’”,⁴⁰ i takođe „sugerise da teatralnost proizlazi iz igre između dve realnosti:

³⁹ Marvin Karlson, „Otpor prema teatralnosti”, *Časopis Tkh*, br. 5 (2003): 5

⁴⁰ Marvin Karlson, „Otpor prema teatralnosti”, *Časopis Tkh*, br. 5 (2003): 5

specifičnih simboličnih struktura pozorišnog i realnosti imaginarnog koje odlikuje izvedbu”.⁴¹

Žan Alter (Jean Alter) u svojoj „Sociosemiotičkoj teoriji teatra“ (*Sociosemiotic Theory of Theatre*) govori o dve funkcije pozorišta: „referentnoj“, koja služi da bi se komunicirao narativ ili neki drugi diskurs, i „performativnoj“, koja služi da oduševi i zadovolji publiku svojim dostignućima. Alter povezuje teatralnost sa umećem glumaca, muzičara, cirkusanata, koje publika želi da vidi zbog njihovih tehničkih veština, a proširuje ovaj pojam i na polje scenografije, kostima, režije, dizajna svetla, itd.

Sam Karlson, kao odgovor na razna viđenja pojma teatralnosti, iznosi stav da „funkcija pozorišta nikad nije bila nuđenje egzaktnog duplikata svakodnevnog života (kako realizam predlaže), ili blede, drugorazredne, proizvoljne imitacije života (kako Platon optužuje), koja je ne toliko ogledalo koliko istraživanje i slavljenje mogućnosti”.⁴² Zatim se poziva na Žeralda Elza (Gerald Else), koji je „okarakterisao ovaj zaokret od Platona kao prelaz sa umetnosti kao kopiranja na umetnost kreacije”.⁴³ Na isti način ovu temu posmatra i Mejerholjd, jedan od najznačajnijih pobornika teatralnosti, u svojim spisima o „uslovnom pozorištu“:

„On (savremeni glumac sa početka 20. veka)⁴⁴ ne razume magičnu reč pozorišta: igra, zato što imitator nikad ne uspeva da se vine do improvizacije koja se oslanja na beskonačno raznovrsni splet i smenu tehničkih postupaka koje je pronašao još histrion⁴⁵“.⁴⁶

Mejerholjd je svoju profesionalnu karijeru posvetio upravo istraživanju teatralnih načina za postizanje autentičnog, autorskog pogleda na dramsko delo. Objasnjava da pozorište mora biti podređeno *zakonima umetnosti*, a ne života, i da čak i ako mu je zadatak da prikaže elemente pravog života, ono i dalje postavlja samo „odlomke“, naglašavajući takođe da publika dolazi u pozorište da gleda umetnost, da očekuje

⁴¹ Ibid., str. 6

⁴² Ibid., str. 7

⁴³ Ibid., str. 8

⁴⁴ Primedba autora.

⁴⁵ Naziv za glumca i plesača u pantomimi u antičkom Rimu.

⁴⁶ Vsevolod, Emiljevič Mejerholjd, *O pozorištu* (Beograd: Nolit, 1976), 116.

maštu, igru, veštinu. („A daju joj ili život ili njegovu ropsku imitaciju.“⁴⁷) Ovo na drugačiji način pominje i u svom opisu razlike između dve vrste lutkarskog pozorišta: onog u kom se želi da je lutka slična čoveku sa svim njegovim svakodnevnim karakteristikama i osobinama, i onog u kom „lutka neće da bude replika čovekova zato što je svet koji ona stvara – čudesni svet mašte, čovek koga ona predstavlja – izmišljeni čovek“.⁴⁸ Dušan Sabo (Dušan Szabo), potaknut razmišljanjima Mejerholjda i Jevreinova (Nikolai Eivreinov), kaže da „teatralnost znači ne graditi scensku iluziju na sličnosti sa životom, skrivajući pozorišna sredstva“.⁴⁹ Ovo izmeštanje iz realnosti jeste važna osobina teatralnosti – pozorišta kao kreiranja nove realnosti.

U radu usvajam mišljenje Žozet Feral, prema kojoj je teatralnost uspostavljanje pozorišne stvarnosti, odnosno prema kojoj se teatralnost „uspostavlja kroz pogled gledaoca, u ‘pukotini svakodnevnog prostora’ koje može biti rezultat glumčevog zauzimanja svakodnevice i pretvaranja iste u pozorište ili rezultat posmatračevog pogleda na stvarnost koji je pretvara u pozorište“.⁵⁰ Ova realnost stvara kreira pozorišnim sredstvima, neograničenim u svojoj raznolikosti, gde cilj autora postaje predstaviti istinu na najposebniji način.

3.1.2. Sintetična slika

Ukoliko produbimo temu teatralnosti na „autobiografsku“ teatralnost, na uspostavljanje „lične pozorišne stvarnosti“ uz pomoć sećanja, moguće je uspostaviti i vezu s „poetskom slikom“ Gastona Bašlara. Poetska slika ima specifičnu realnost, koja se ne doživljava kao stvar, misao ili nešto slično, već kao ukupnost u vremenskom i prostornom kontekstu, u kojoj se ogleda prisustvo duše i koja „sadrži u sebi svu paradoksalnost fenomena mašte“.⁵¹ Bašlar poetsku sliku dovodi u vezu sa sanjalačkom svešču, koju predstavlja kao aktivno stanje, između sna i sećanja, u tesnoj vezi sa intimom autora.

⁴⁷ Ibid., str. 116

⁴⁸ Ibid., str. 117

⁴⁹ Dušan Sabo, *Jezik pozorišne režije* (Novi Sad: Prometej, 2009), 31.

⁵⁰ Josette Féral, *Theatricality: The Specificity of Theatrical Language*, Substance Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99 (2002): 96

⁵¹ Gaston Bašlar, *Poetika prostora* (Beograd: Kultura, 1969), 9.

Govoreći o groteski, kao uzornom pozorišnom modelu, Mejerholjd govori o njenom sintetičnom metodu. „Groteska bez kompromisa prenebregava detalje i stvara (‘u uslovnoj neverovatnosti’) svu potpunost života.“⁵² Isti princip naglašava kad govori o stilizaciji, čime ne podrazumeva preciznu reprodukciju određene pojave ili epohe, već za ovaj proces vezuje ideju uslovnosti, uopštavanja i simbola. „Stilizovati epohu ili pojavu znači svim izražajnim sredstvima iskazati unutarnju sintezu odnosne epohe ili pojave, otkriti njene skrivene karakterne crte.“⁵³

Opisujući rad Pine Bauš, Rojd Klimenthaga (Royd Climenthaga) kaže kako njene slike nisu samo vizuelne informacije, već obrasci iskustva, načini postojanja. One su posebne jer nose u sebi veće teme i istoriju svog konteksta. Funkcionišu na principu metafore, koja sažima naše vlastito iskustvo stvaranjem sažete verzije onoga što osećamo u određenim trenucima.

U svim slučajevima radi se o metodu sinteze kojim obuhvatamo ukupnost neke pojave, s tim da se pojam „poetične slike“ odnosi na književnost. Zbog toga bih umesto ovog pojma u sferi pozorišta uvela novi – *sintetična slika*. Definisala bih sintetičnu sliku kao pozorišni način inscenacije određene pojave, definisane vremenskim i prostornim okvirom, kojom se obuhvata njena ukupnost. Ukupnost pretpostavlja atmosferu, prostorne i vremenske specifičnosti, kao i suštinu pojave koja je predmet inscenacije, a koja se ogleda u njenom dramskom potencijalu.

Pojam dramskog definisan je u teoriji pozorišta najbolje kroz poređenje s narativnim. „U dramskoj umetnosti nema priče: u njoj se isključivo nešto – događa.“⁵⁴ Ukinut je pripovedač, koji posreduje između događaja i slušaoca, a kada se posrednik ukine, pravila se menjaju. „Pred nama su neposredni likovi⁵⁵ iz čijeg delanja mi treba da shvatimo neku ‘priču’.“⁵⁶ „Svaki (lik) je morao da deluje i govori isključivo u svoje ime. Morali su da se sukobe, kako bi iz tog sukoba proizašlo saznanje o izvesnoj ‘priči’.“⁵⁷ Takođe, rezultat sukoba (scenskog događaja) treba da vodi ka „jednom širem

⁵² Vsevolod Emiljevič Mejerholjd, *O pozorištu* (Beograd: Nolit, 1976), 122.

⁵³ Ibid., str.60

⁵⁴ Szabo, Dušan, *Jezik pozorišne režije*, (Novi Sad: Prometej, 2009), 35.

⁵⁵ Možemo posmatrati sve scenske elemente koji imaju aktivnu funkciju kao likove.

⁵⁶ Ibid., str. 36

⁵⁷ Ibid., str. 37

sudbinskom kontekstu⁵⁸ i to „čini od dramskog mišljenja zasebnu, celovitu i jedinstvenu umetničku vrstu“. ⁵⁹ Iz toga sledi da „dramska radnja za reditelja jeste: sukob čiji obrati vode neočekivanom konačnom razrešenju, čime sam događaj zadobija izvestan sudbinski smisao“⁶⁰ i rezultat koji se dobija u reakciji publike je – očekivano ili neočekivano iznenađenje. Sintetična slika nije bilo koja scena, ona je scena sukoba, dramskog događaja, u kojoj taj događaj zadobija izvestan sudbinski smisao.

U konkretnom slučaju postupka insceniranja nečijeg sećanja, ovo bi značilo jasno izražavanje unutrašnje sinteze razumevanja i doživljaja autora tog sećanja, koje otvara veće teme i u posmatraču stvara očekivano ili neočekivano iznenađenje. Ovako shvaćena sintetična slika postaje sredstvo za insceniranje sećanja, a teatralnost adekvatan pozorišni pristup.

⁵⁸ Ibid., str. 38

⁵⁹ Ibid., str. 44

⁶⁰ Ibid., str. 44

3.2. Subjektivni metod kao metod inscenacije sećanja

*Tragamo za onim što smo zaboravili,
a zahvaljujući čemu bismo mogli da shvatimo svet u kom živimo.*⁶¹

Cilj metoda je uhvatiti logiku koja dolazi i iz intuitivnog, a ne samo iz razuma, da bismo izrazili ljudsko stanje u određenom momentu, u ovom slučaju – u trenutku sećanja. Kvalitativne osobine sećanja i odnos ličnog sećanja s kontekstom i kolektivnim sećanjem čine ovaj postupak kompleksnim. Cilj nije samo „hvatanje” sećanja već i formiranje odnosa prema njemu, dakle neka vrsta aktivnog i smislenog pogleda na trenutak koji treba da nam bude značajan za budućnost. Ovaj proces ne može biti samo racionalan, podrazumeva određeno stanje autora i aktera, koje se može opisati kao stanje igre i potpunog ulaženja u traženi kontekst/stanje, što podrazumeva poništavanje ega i delimično racionalnog pristupa. Različiti postupci su mogući u realizaciji ovog procesa.

Rad Ježija Grotovskog, Arijane Mnuškin i Pine Bauš bio je usmeren na postizanje ovog stanja, a iako su im pristupi i estetike različiti, moguće je ustanoviti zajedničke tačke. Sva tri autora traže procep u svakodnevnom, što jeste osnova teatralnosti. Pozorišna realnost je, u ovom kontekstu, poetično i kompleksno iskustvo, i emotivno i racionalno, i proizlazi iz iskustva kreatora, te samim tim obuhvata njihovo sećanje.

Pina Bauš u taj svet ulazi kroz unutrašnji svet izvođača. Ona tako stupa u polje univerzalnog, hvatanjem, modifikovanjem i isticanjem izraza, ideja i osećanja koje svi prepoznajemo, te oni tako postaju poetski izraz. Prestaju da budu izraz naše svakodnevice, već izražavaju naš intimni svet s kojim svi možemo da uspostavimo vezu, jer smo ga iskusili.

Arijana Mnuškin, s druge strane, u procep ulazi kroz dečju igru baziranu na zajedničkoj kreaciji, koristeći sredstva koja pripadaju isključivo svetu mašte, ali baveći se ozbiljnim društvenim temama i problemima. Ovaj način doprinosi da se istaknu, a u isto vreme i učine „bliskim“, razne teme s kojima nije lako uspostaviti odnos.

⁶¹ Royd Climenhaga, *The Pina Bausch Sourcebook* (New York: Routledge, 2013), <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=1AC353C052E9F49955FFA25B966ABD27> (preuzeto 2.4.2019)

Navedeni metod postiže da publika lakše zakorači u svet prema kojem ima distancu, i bolje ga oseti i razume.

Grotovski pak traga za esencijom pozorišta, o kojoj kaže:

„I kada jednog lepog dana otkrijemo da se suština pozorišta ne nalazi ni u izlaganju događaja, ni u raspravljanju neke pretpostavke sa publikom, niti u predstavljanju života kako on izgleda spolja; ne čak ni u viziji – već da je pozorište čin koji se izvršava ovde i sada u bićima glumaca, pred drugim ljudima; kad otkrijemo da je pozorišna realnost trenutna i da ona nije ilustracija života, već nešto što je sa životom povezano jedino po analogiji...“⁶²

Zajedničko za sva tri autora je da kreću od telesnog iskustva glumca, upravo zbog ograničenja koja postavlja racio, i glumcima i publici. Telo je, po iskustvu ovih autora, pouzdaniji svedok. Sledeći, zajednički korak jeste uspostavljanje fizičkog odnosa sa elementima koji pripadaju „svetu teatralnosti“. Ovi elementi mogu doći iz sveta iskustva kreatora, koji tad radi na sopstvenom sećanju, kao što je slučaj u navedenim primerima koje su posebno primenjivali Grotovski ili Baušova, ili pak pronalaženjem lične veze sa elementima koji dolaze spolja, iz teksta ili ideje na kojoj se radi, što je posebno istaknuto u slučaju Mnuškinove. Važno je istaći i potencijal uspostavljanja odnosa među kreatorima-izvođačima, koji tada zajednički stvaraju novu pozorišnu stvarnost, u kojoj dolaze do zajedničke istine, koja time nužno prestaje da bude samo lična, već obuhvata univerzalno (sudbinsko), što jeste cilj kreiranja sintetične slike koja komunicira s publikom.

O metodima koje su koristili, a primenjivi su na incenciju sećanja, saznajemo iz intervjua i pisanja samih autora, kao i iz iskustva njihovih saradnika u radu s njima i teoretičara koji su analizirali njihov rad. Svi ti metodi mogu se obuhvatiti nazivom *subjektivni metod*, jer autorski tim u ovom postupku razvija lični kreativni proces u cilju unapređenja sposobnosti izvođača i/ili stvaranja pozorišnog izraza. Grotovski u vezi s tim kaže: „Ključno je pitanje: kakav je vaš proces? Jeste li mu verni ili se borite protiv svog procesa? Proces je nešto poput sudbine svakog od nas, vlastite sudbine koja se razvija unutar vremena (ili se samo odvija – i to je sve)“.⁶³

⁶² Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Studio Lirica, 2006), 98.

⁶³ Ježi Grotovski, „Performer“, *Teatron* br. 146–147 (2009): 17.

Tri zajednička metoda tri pozorišna autora, koja izdvajam jer su važni kao postupak u kreiranju sintetične slike, jesu:

1. Omogućiti spremnost na rizik;
2. Biti „u“;
3. Stvarati sintetičnu sliku.

3.2.1. Omogućiti spremnost na rizik

Budući da su za subjektivni metod nesputana komunikacija i kreativan, slobodan zajednički rad od presudne važnosti, postići spremnost na rizik pripremni je korak koji omogućava učesnicima procesa da ostave iza sebe svoju svakodnevicu i uspostave međusobno ovu vrstu odnosa.

Arijana Mnuškin početnu fazu svog rada naziva „ukrcavanje”, poredeći približavanje pozorištu bez jasnog odredišta s putovanjem, na kojem postoji opasnost da se izgubi put, padne sa ivice, da se ne ume upravljati, da se ništa ne pronađe, itd. Spremnost na rizik je preduslov za upuštanje u ovu avanturu. **Grotovski** je naglašavao važnost interakcije celog bića sa „ovde i sada”, što podrazumeva odbijanje utrnulosti i sigurnosti, u korist rizika i neposrednosti. **Baušova** ističe da je važno da se u procesu sluša (gleda) i da se bude otvoren za novo. Na primer, ona objašnjava kako iako na početak procesa dođe spremna, s jasnom idejom o tome šta želi, u procesu tu ideju odbacuje kad uoči nešto snažno, jer oseća da se to što se tokom procesa pojavi može biti važnije i snažnije od njene prvobitne zamisli, te rizikuje i upušta se u nepoznato. Baušova je intuitivna rediteljka. Za sebe kaže da je kao termometar koji posmatra i reaguje na ono što je dotiče. Ovakav rediteljski pristup zahteva da ceo tim bude spreman na rizik.

Metodi za omogućavanje uslova za spremnost na rizik podrazumevaju aktivnosti koje se tiču pripreme uslova za rad, odabir tima, kao i psihofizičke pripreme, što je sve važno da bi se ušlo u proces izgradnje sintetične slike.

Priprema prostora za rad

Mnuškinova ističe kao jednu od osnovnih pripremnih stavki kreiranje „predivnog praznog prostora koji će omogućiti da se mašta“.⁶⁴ Važno je napomenuti da tim vodi računa o prostoru i održava ga čistim, što je takođe slučaj i kod tima Grotovskog. Oba reditelja smatraju da je ovo važno jer se time uspostavlja zajednički duh i blizak, poseban odnos prema prostoru. Za Mnuškinovu prostor treba da bude poput „prazne šake koja se nudi glumcu“,⁶⁵ da budi osećaj kako je sve moguće i da se teatralnost može pojaviti bez uplitanja svakodnevice. Smatra da je važno da se uklone distrakcije u prostoru, a ukoliko prostor nije moguće isprazniti, savetuje da se stvari što je više moguće sklone i da se prostor odredi nekim uniformisanim materijalom (npr. tepih, ili zavese koje će definisati polje igre). Ona takođe predlaže razne vežbe čiji je cilj da glumac uspostavi vezu s prostorom, npr. zamišljanje prostora u praznom prostoru uz minimalne scenografske elemente, definisanje ulaza i izlaza, definisanje okolnosti u zamišljenom prostoru (buka, gužva...). Ove kratke vežbe imaju svrhu da glumac napravi korak u svet teatralnosti, koji se dešava oko lika koji stvara taj svet. Zbog toga, na primer, Mnuškinova insistira da tim radi u kostimima.

Grotovski pak prostoru prilazi na nešto drugačiji način. Njemu je važno „da se obezbede osnovni uslovi: da se vidi, čuje, oživi i susretne“. „Izabrani prostor se mora pretvoriti u – sveti prostor.“⁶⁶ Karakteristika tog prostora je da je čist. On predlaže mnoštvo glumačkih zagrevanja čiji je cilj uspostavljanje osećaja za prostor, grupu i pojedince, prvenstveno telesnog. Ključna razlika između pristupa koje koriste Mnuškinova i Grotovski jeste u tome što Mnuškinova polazi iz mašte glumca, koja uključuje telesno, dok Grotovski kreće od telesnog odnosa, da bi stigao do mašte.

⁶⁴ Judith Miller, Ariane Mnouchkine (New York: Routledge, 2007), <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=7F52E791186481F13734A61254E93B28> (preuzeto 10.2.2019)

⁶⁵ Ibid., str.112

⁶⁶ James Slowiak i Jairo Cuesta, Jerzy Grotowski (New York: Routledge, 2007), <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=5CB9A83445F60FD9ABCD1A382E5D3132> (preuzeto 7.3.2019)

Odabir tima

U subjektivnom metodu je važno da ljudi unutar tima mogu nesmetano da komuniciraju i da ostvaruju stvaralačke odnose koji će iznedriti rezultate. U zavisnosti od načina rada, prioriteta su različiti, dok je zajednička crta da se posvećenost radu podrazumeva i da kreativni proces mora biti svačiji fokus.

Mnuškinova ističe važnost tima koji je posvećen saradnji i zajednici, spreman za „kolektivnu kreaciju“, koja je specifičnost njenog pristupa. Smatra da je važno da su svi odlučili da budu tu i da prihvataju jasno određena pravila, da imaju razvijen odnos prema zajednici, razumeju i poštuju poslove drugih učesnika, te se to da svi ponekad rade sve i brinu o prostoru podrazumeva. Po Mnuškinovoj, saradnja počinje sposobnošću da se sluša i uči i primi od drugog, dok suštinu vođstva vidi u tome da se prepoznaju sposobnosti drugih i pomogne da se ove sposobnosti ostvare. Ovu sposobnost opservacije drugih smatra osnovom za kolektivnu kreaciju. Takođe, smatra da niko nema samo svoju ulogu, već da svi kreiraju celinu, te npr. glumac koji nije na sceni ipak jeste aktivan učesnik u kreaciji, brine o predstavi kao o celini. Ovaj pristup omogućava pravljenje tima sposobnog da zajedno izmisli svet koji funkcioniše po posebnim pravilima teatralnosti, i uđe u njega.

Za razliku od Mnuškinove, **Grotovski** nikad nije verovao u „romantičnu“ ideju grupe. Više je verovao u reč „tim“, gde svako zna svoj posao i može da ga izvodi besprekorno. Takođe je vodio tim tako da veruje da je sve moguće, čak i kad postoji samo iskrica mogućnosti. Isticao je da poenta nije da se tim zabavlja, već da radi. Međutim, naglašavao je da njegov pristup nije baziran na podučavanju, nego je to „potpuno otvaranje prema drugoj ličnosti, u kome je moguć fenomen 'zajedničkog ili dvostrukog rađanja'“, koje suštinski utiče kako na glumca tako i na njega. Kaže da je to „potpuno prihvatanje jednog ljudskog bića od strane drugog“.⁶⁷

Pina Bauš ističe važnost toga da kreira radno okruženje koje je nežno i puno poštovanja, u kojem se kreatori (plesaći, glumci, muzičari itd.) osećaju kadrim da se otvore, što je za nju najvažnije. Ovo podrazumeva veliku pažljivost s njene strane i

⁶⁷ Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Studio Lirica, 2006), 17.

poverenje unutar tima. Ključ je u tome da svima postane važno da se nađe tačan odgovor, a ne da se neko više istakne, da baš on bude u pravu i sl. Dakle, da se ego izbriše. Takođe, za sebe kaže da tokom procesa govori vrlo malo, što učesnike može da učini nesigurnim i demotiviše ih, ukoliko poverenje nije jako. Ističe da saradnike bira po tome kakvi su kao ljudi, a ne po građi, tehnicima kojim vladaju i sl., upravo jer je potrebno okruženje u kojem se ovo poverenje može izgraditi.

Psihofizičke pripreme za početak kreativnog rada: zagrevanje

Psihofizičke vežbe u subjektivnom metodu imaju za cilj uspostavljanje grupe, što je važno zbog nesputane komunikacije unutar stvaralačkog tima, kao i zajedničkog kreativnog procesa, a zatim i uspostavljanje psihofizičkog stanja učesnika procesa kako bi bili sposobni da uđu u svet teatralnosti. Svaki od autora ima specifičan pristup, u zavisnosti od svojih ciljeva.

Cilj psihofizičkih vežbi kod **Mnuškinove** jeste pre svega uspostavljanje grupe, koja je osnov njenog rada. Vežbe su slične dečjim igrama i stvaraju veselo raspoloženje, ali kroz to i spontanu komunikaciju unutar grupe. Takođe, predlaže vežbe bazirane na grupnom kretanju, gde se uspostavljaju odnosi unutar grupe i prema prostoru.

Grotovski je razvio seriju pripremnih vežbi kako bi omogućio da glumac dođe u situaciju da može da reaguje na stimulans. Ideja je da se eliminiše otpor organizma. „Svaka stvarna reakcija kreće iz tela“, bio je stav Grotovskog. Smatrao je da telo ima ogromno sećanje (ne samo na naša lična iskustva) i da to sećanje u sebi sadrži mnogo početnih impulsa. U vežbama koje predlaže postiže se *osveščivanje tela* (npr. „Mapiranje tela“ je vežba u kojoj glumac treba da pronađe fizički odgovor na pitanja: Gde mu je središte tela? Gde je vrh kičme? Dno? i sl.) i *telesna prisutnost*. Vežbe za telesnu prisutnost pomagale su glumcu da vidi (npr. vežbe „Glumac kao lovac“, „Štapovi u pokretu“) i uspostavi odnos prema okolini. Takođe, govori o pojmu *neukroćenosti*, pod čime podrazumeva stanje u kojem je pored sposobnosti glumčevog tela da odgovori na stimulacije, odgovor moguć i iz njegovog unutrašnjeg bića – unutarnjeg sveta.

Cilj pripremnih vežbi **Pine Bauš** je u tome da izvođači uspostave prisustvo u prostoru i vremenu, kao i da se ljudi međusobno povežu.⁶⁸ Svrha je da se obezbedi mogućnost za stanje „biti u“, što jeste naredna tema kojom se bave sva tri autora.

⁶⁸ Jedna od vežbi koju predlaže zove se „Mreža“. U prostoru se definiše kvadrat čije su stranice udaljene osam koraka, i zadatak izvođača je da se kreću po stranicama i dijagonalama kvadrata, formirajući zajednički ritam. Zatim se vežba razvija tako što se uvode izlasci i ulasci i interakcija učesnika. Za izvođače struktura u kojoj mogu ograničeno promenljivo da deluju otvara mogućnost da reaguju na stvarne uslove u prostoru i vremenu. Otvara se potencijal u tom polju, koji se zadržava i nakon vežbe u grupi, u tom prostoru. Kako vreme odmiče, ritam „Mreže“ počinje da se oslanja na osećaj grupe i više promena je dozvoljeno.

3.2.2. Biti „u“

Kako je cilj rada kreiranje sintetične slike, koja predstavlja procep u realnosti (što je osnova teatralnosti), korak ka tome je stvaranje uslova za izmeštanje iz svakodnevice u stanje koje dozvoljava gradnju pravila, elemenata i odnosa unutar te nove realnosti. Tri autora su ovom cilju prilazila na različite načine, ali s jednim zajedničkim sadržajom – oslanjali su se na telesno pamćenje.

*Znaj šta činiš – i to čini.*⁶⁹

Sećanje je paralelna stvarnost koju je sa svojim učenicima istraživao **Ježi Grotovski**. U opisu svog jednogodišnjeg rada s Grotovskim na „Objektivnoj drami“, Tomas Ričards (Thomas Richards) govori o svojim zaključcima tokom jedne vežbe. Postavljajući jedan svoj san, upao je u zamku da nije rekonstruisao fizičke radnje onako kako se to dešavalo u snu. Naime, označavao je radnje, nije ih stvarno izvodio. „Umesto da sam se telom tačno setio kako sam slobodno padao – ponovo pronalazeći sve tačne impulse koje je telo imalo tokom pada, ja sam ih sve predstavio formom, a u ovu formu samo pokušao da izlijem svoje osećanje u tom trenutku. Izmislio sam u glavi formu kojom sam nameravao da predstavim nešto što je telo stvarno iskusilo... Jednostavno, nisam shvatao da se telo može sećati samo od sebe.”⁷⁰ U ovom opažanju leži osnova za dolaženje do stanja – „biti u“. Glumac treba da bude u situaciji, a ne da je predstavlja. Telo je zapamtilo čulne doživljaje bolje od uma, i upravo u tome je potencijal za izmeštanje. „To je nešto što izvire ne samo iz duha već takođe iz tela. To je povratak jednoj preciznoj uspomeni. Nemojte ovo razumom analizirati. Uspomene su uvek telesne reakcije. Naša koža nije zaboravila, naše oči nisu zaboravile.“⁷¹

Grotovski je razvio mnoge tehnike kako bi pomogao glumcu, a koje su dalje razvijali njegovi sledbenici. Nastale su pre svega oko ideje da je suština u reagovanju na stimulanse, te da je potrebno otkloniti fizičke i psihičke prepreke u tom procesu, kao i podstaknuti proces samootkrivanja, koji vodi ka individualnosti. Jedna od vežbi zove

⁶⁹ Tomas Ričards, *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama* (Beograd: Clio, 2007), 71.

⁷⁰ Ibid., str.70

⁷¹ Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Studio Lirica, 2006), 188.

se „Pokreti“, gde glumac treba iz „primarne pozicije“ da zauzme četiri različita položaja na određeni način. Naočigled jednostavna, ova vežba zapravo ima više nivoa, i bavi se sinhronizacijom detalja u grupi i cirkulacijom pažnje. Glumac treba da vidi i čuje šta je oko njega u svakom momentu, a u isto vreme da bude prisutan u svom telu. Takođe, vežbe spomenute u delu psihofizičkih priprema za omogućavanje stanja rizika, imaju za cilj uspostavljanje prisutnosti. Uvek se kreće od telesnog. Ove vežbe nisu „socijalne“, npr. nema malih razgovora, sitnih gestova i sl., bazirane su na uspostavljanju telesne pozicije pojedinac/grupa. Polazi se od kretanja, gde glumci treba da osveste i prihvate svoje pokrete, i počnu da funkcionišu kao grupa. „Kada se prostor kontroliše, ti i tvoji partneri imaćete osećaj da ste poput lastavica koje lete u grupacijama od po stotinu po nebu.“⁷² Kad se uspostavi grupa, može se preći na vežbu „Glumac kao lovac“, koja za cilj ima razvijanje pažnje, kako unutar grupe tako i individualne. Ovo Grotovski naziva „horizontalnom“ pažnjom, a ona se bazira na povezivanju aktivnosti i osvešćenosti kao osnovnog elementa iskustva prostora, gde je aktivirana difuzna ili periferna osvešćenost. Slično je stanju u kom je lovac. Lovac zna da ne zna šta će se desiti. Njegova pažnja ne pretpostavlja ništa, nije fokusirana na jednu tačku, već obuhvata sve tačke. Ovo stanje se može nazvati stanje budnosti. Vežba „Dodavanje štapova“ ima za cilj osnaživanje ove vrste stanja u grupi. Kad grupa uspostavi balans u kretanju kroz prostor, unose se štapovi, koje učesnici prihvataju i brzo šalju dalje između sebe. Vežba se kasnije usložnjava time što učesnici broje do 20, gde svako treba da oseti kad da izgovori broj, da se ne poklapaju, i ne ponavljaju. „Kontakt ne znači piljiti, već znači videti“,⁷³ a upravo „videti“ jeste karakteristika budnosti koja je cilj ove vežbe. Sledeći stepen je rad na stanju nepripitomljenosti. Ovoj fazi se prilazi kad je biće otvoreno za stimulacije, i telesno, ali i iz unutrašnjeg sveta. Cilj je da se stvori „mogućnost da živimo i budemo blistavi, da budemo lični“.⁷⁴ Nepripitomljenost je osnovno stanje, do kog se, po Grotovskom, može doći na dva načina. Prvi način je putem treninga, poput umetnosti samuraja: prvo se mora svesno ovladati veštinom, zatim praktično i na principu uslovnog refleksa, dok se ne stigne do majstorstva, a u trenutku kad se postane pravi

⁷² James Slowiak i Jairo Cuesta, Jerzy Grotowski (New York: Routledge, 2007), <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=5CB9A83445F60FD9ABCD1A382E5D3132> (preuzeto 7.3.2019)

⁷³ Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Studio Lirica, 2006), 188.

⁷⁴ James Slowiak i Jairo Cuesta, Jerzy Grotowski (New York: Routledge, 2007), <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=5CB9A83445F60FD9ABCD1A382E5D3132> (preuzeto 7.3.2019)

ratnik, onda se sve mora zaboraviti. Drugi način je kroz otpripitomljavanje.⁷⁵ Grotovski kaže da smo od rođenja naučeni kako šta radimo, npr. kako pijemo vodu, vidimo, čujemo itd., šta smemo, šta ne smemo, šta je moguće, šta nije. Radi ostvarenja individualnosti, smatra on, ne treba učiti nove stvari, već se oslobađati ranijih navika. Postavlja se pitanje kakvi su otpori u glumcu i kako ih ukloniti. Ovi otpori su psihički i fizički, i individualna su stvar. „Želim da ukradem od glumca sve što ga ometa, ono stvaralačko ostaće u njemu. To je oslobađanje.“⁷⁶ Grotovski je kreirao još mnoštvo metoda, uvek naglašavajući da to nisu recepti, već da podrazumevaju svesnost pri korišćenju, kao i poštovanje glumčeve ličnosti. Ovo su metodi koji pomažu za „biti u“ svojoj situaciji, koja će poslužiti kao orijentaciona tačka pri stvaranju nove realnosti, bila ona solo ili u interakciji s drugima.

⁷⁵ Započinje se vežbom „Gledanja“, koja je grupna, i idealno je ako se dešava na otvorenom prostoru ili u prostranoj praznoj prostoriji. Sastoji se od deset koraka, a na sledeći se prelazi kad se jedan savlada. „Ne radi ono što znaš da radiš. Traži ono što ne znaš“, navodi se kao pravilo. Počinje se prvom fazom: „Kontrola prostora“: kretanjem po prostoru, pod vođstvom jednog učesnika, s ciljem da odnosi budu balansirani, gde svako treba da pronađe svoj odnos sa grupom. Zatim svako treba aktivno da čučne (težina je na jednoj nozi, ruke i kolena ne treba da budu u kontaktu s podom). Teži se: 1. nepokretnosti, gde svako treba da vidi, sluša, bude spreman, i kontroliše prostor samo očima; 2. kretanju bez pomeranja, gde se gleda, sluša, obraća pažnja na prostor, ljude oko sebe, razne delove prostora, u raznim pravcima, sopstvenu težinu itd.; 3. premeštanju u prostoru, istraživanje prostora, promena pozicije i reagovanje na druge promene. Pravila su da se prostor kontroliše, da se služi, da se služe drugi učesnici. Grupa treba zajednički da pronađe momenat da ustane. Drugi korak je: „Mreža“, čiji je cilj uspostavljanje raznih odnosa, ali balansiranih, kontrolisanih osećajem grupe. Završava se „Nemim plesom“, koji se dešava bez pomeranja lokacije, u ritmu disanja, i okolnih zvukova. Pleše se otvorenih očiju. „Kako si plesao pre nego što si naučio da plešeš. Potraži svoj dečiji ples, tvoj prvi“... „Nemoj biti težak. Ne vezuj se za pokrete. Ne ponavljaj mehanički pokrete. Ne zaboravi da su pitanja važna, a ne odgovori.“⁷⁵ Nakon ove faze kreće se sa „Trčanjem“: učesnici jure u krug. „Pusti telo da trči. Nemoj ti da ga pokrećeš. Trči sa ciljem. Trči ka nečemu ili od nečeg što ti je važno.“⁷⁵ Zatim se vežbe razvijaju, npr. jedna od narednih faza opet je „Nemi ples“, ali ovoga puta usmeren na partnera. Zanimljiv je osmi korak: „Vezivanje – odvajanje“, koji čini komunikacija pokretom s partnerom, koja se prekida kad dođe do vrhunca. „Kroz odnos treba da upoznaš partnera, i da otkriješ ko si ti.“

⁷⁶ Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Studio Lirica, 2006), 182.

*Maska nam pomaže da ne zaboravimo da se igramo.*⁷⁷

S druge strane, **Arijana Mnuškin** posmatra to „biti u“ iz drugog ugla – biti grupno, zajedno u drugoj, pozorišnoj, stvarnosti.

Predlaže više metoda. Oslanja se u velikoj meri na muziku, za koju kaže da je najbolje da se svira uživo i sugeriše dramatičnu atmosferu, npr. stil Vagnera. Predlaže improvizacije u kojima je glumcima dato da izvedu neverbalnu scenu: npr. dve mlade žene, cimerke, spavaju i bude se, jedna sumnja da druga ima aferu s njenim ljubavnikom, želi da se suoči, ali se sa druge strane plaši da ne izgubi prijateljicu, i sl. Cilj ovih improvizacija nije da se pleše, već da se nađu akcije koje idu uz muziku i da muzika podrži njihovo emocionalno stanje. Dakle, muzika određuje tok improvizacije.

Mnuškinova kostim naziva drugom kožom – jedinom kožom lika, i smatra da je neophodan da bi glumac postao lik. „Kostimiranje je ponovno ulaženje u detinjstvo: radost, prerusavanje, procesije i metamorfoze.“⁷⁸ Glumac odabira kostim i u ogledalu ga istražuje s ciljem da se jasno i potpuno preruši. Ne smeju postojati delovi kostima koji su nezavršeni ili nehajno tretirani. Novi lik mora biti kompaktan. Glumac ispituje lik u ogledalu, traži šta on ima da kaže, traži njegove gestove i pokrete. Cilj je pronaći tačnu telesnost lika, koja ne sme biti nejasna. Jednom kad je telesnost tu, glumcu se zadaje akcija, npr. da izađe na trg da ukrade hranu. Glumac treba da kreira ulazak na scenu, gde je potrebno da lik odmah bude vidljiv u pokretu i gestovima, a zatim da se izvrši aktivnost, nakon čega lik izlazi sa scene. Komentari su upućeni na pojavu glumca, gde treba voditi računa da se ne ohrabri poziranje, već traženje lika kroz aktivnosti. Mnuškin naime koristi već gotova umetnička sredstva sa kojima glumac ulazi u interakciju, npr. kostim, muziku, masku i sl., da ga povede u drugu realnost. Glumac treba da se prepusti i da po telesnom osećaju, unutarnoj logici i skladu, pronađe svoj način funkcionisanja u tom novom svetu u koji ulazi.

⁷⁷ Judith Miller, Ariane Mnouchkine (New York: Routledge, 2007), <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=7F52E791186481F13734A61254E93B28> (preuzeto 10.2.2019)

⁷⁸ Ibid.

*Želim da vidim, da naučim, da se sretnem, pa da vidim šta će se desiti.*⁷⁹

Baušova za cilj postavlja kreiranje neposrednog prisustva izvođača koje direktno komunicira s publikom, a ne reinterpreтира ideju. Ona započinje uspostavljanjem veze s prostorom u sadašnjem trenutku, poput vežbi za stvaranje stanja za „biti u“. Prisustvo se ogleda i u odnosu izvođača s publikom, kao i u međusobnom odnosu izvođača. U tu svrhu predlaže vežbu „Prisustvo“, koju je najbolje raditi u velikom prostoru u kom postoji definisan prostor za publiku. Izvođači poređani u liniju okrenuti su leđima publici, i kreću se unazad ka njoj. U tom kretanju, po osećaju se dižu na prste i podižu ruke. Kad stignu blizu publike, okreću se ka njoj uspostavljajući odnos prema njoj položajem ruku, čime probijaju imaginarnu granicu koja postoji. Zatim predlaže vežbu „Odnos“, u kojoj postavlja dva glumca jednog naspram drugog, sa idejom da se gledaju i osećaju prostor između sebe. Oni pokretima i svojim izrazom treba da reaguju na prostor između sebe i jedan na drugog. Cilj ove vežbe je uspostavljanje pažnje koja proizlazi iz odnosa, postaje privatna čin koji treba da isključi činjenicu da ih posmatraju. Postupak se preduzima radi stvaranja uslova za potpuno zajedničko ulaženje u procep realnosti, čime se veze sa svakodnevicom prekidaju.

⁷⁹ Royd Climenhaga, *The Pina Bausch Sourcebook* (New York: Routledge, 2013), <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=1AC353C052E9F49955FFA25B966ABD27> (preuzeto 2.4.2019)

3.2.3. Stvarati sintetičnu sliku

Kreativni procesi ovih autora, koji kao ishod mogu imati sintetičnu sliku, razlikuju se u estetskom i tematskom okviru, a zajednički su im: lični pristup i oslanjanje na telesno iskustvo.

Baušova se oslanja na stvarna iskustva ljudi dok se kreira događaj. U radu s njihovim sećanjem kreiraju se sintetične slike, teatralne, koje dolaze iz sfere pozorišta, plesa, fizičkog teatra, vizuelnih umetnosti. U traganju za njima, glumcima postavlja pitanja i dobija odgovore izražene rečima, slikom, pokretom, itd. Odgovor svaki put dolazi iz individue saradnika, te je u tesnoj vezi s njegovim osobinama, iskustvom, poreklom, istorijom i sl., uopštenije – njegovim identitetom. Na primer, jedna scena iz predstave „1980“, u kojoj se razni ljudi opraštaju s glumicom, nastala je tako što se u procesu postavilo pitanje o tome kako su se glumci u privatnom životu nekad oprostili. Međutim, stvari se komplikuju ukoliko je tema npr. iskustvo ljubavi, jer ovako kompleksno pitanje može dovesti do nepreglednog izlivanja ideja, ili zamrznuti odgovore, pošto je previše široko. Ova tema zahteva precizniju formulaciju pitanja: npr. da izraze kako se osećaju u trenutku straha ili iznenadnog impulsa ljubavi i sl., što pomaže da se tema konkretizuje, a odgovor jasno prepozna i direktno izrazi. Kad se individualni predlozi iznesu, onda se može nastaviti s daljim pitanjima i zadacima koji služe da dublje razviju osećaj i strukturu.⁸⁰ Nakon toga sledi korak: otkrivanje *motivirajućeg događaja* – onoga što je važno, i što kasnije komunicira kao univerzalno sa publikom.⁸¹

⁸⁰ Za razumevanje ove teme pomaže da vidimo kako funkcioniše jedna od vežbi koje Pina Bauš predlaže: „Dobijanje suštine“. Zadatak je da se opiše krizni momenat u ljubavnom odnosu, koji može biti u romantičnom odnosu, prijateljstvu, sa bratom, sestrom i sl. Potrebno je zapisati taj momenat i pročitati napisano pred grupom, a zatim dati nekom drugom da pročita glasno. Zatim se radi u parovima, gde osoba treba da se zamisli u tom momentu i rekreira fizičku strukturu – šta je tačno tada radila. Zatim se menjaju pozicije, te osoba rekreira partnerove fizičke radnje. Zatim se priča kombinuje sa drugim parovima, i obrnuto. Jednom kad se postavi ovakvo pitanje, moguće je praviti razne varijacije, izvoditi ga u različitim stanjima – od mrtve tačke do vrlo energično, i sl. Ovaj proces otkriva na koji način je naša intima povezana sa drugima, gde se dolazi do univerzalnijeg stava. Takođe, često se dešava da se određeni predlog prepozna u ponašanju nekog koga smo nekad videli, što dalje može produbiti temu i uhvatiti je autentičnije. U svakom slučaju, jedan od metoda je da različiti izvođači pristupaju predloženoj ideji čime se otvara šira struktura iskustva, uokvirena specifičnom zajednicom grupe.

⁸¹ Baušova predlaže i vežbu: „Rekonfiguracija“, u kojoj svako ponese jedan važan predmet i ispriča priču o njemu grupi. Zatim se postavljaju improvizacije u kojima se treba nešto postići npr. zavesti

Za daji razvoj od ideje do scene, Baušova predlaže komunikaciju, kako razgovorom tako i pokazivanjem slika, muzike, priča itd. Svega onog što je učesnicima i spoljnim posmatračima, kao što su dramaturg, muzičar, scenograf i sl., bilo inspirativno. Ponekad ovaj materijal može postati struktura oko predložene ideje. Svakako, sledeći korak jeste razvijanje i montaža materijala dobijenog tokom procesa, što uopšte nije jednostavan proces. Prvo se slike razvijaju u duže materijale, a zatim oblikuju i kombinuju po različitim kriterijumima.⁸²

Pokreti postaju biblioteka materijala koju Baušova u daljem radu koristi kao izvor za kreiranje jasnih akcija, koje su osnova njenih predstava. Jedan od osnovnih elemenata akcija je *gest*, koji je bio vrlo važan u nemačkom ekspresionističkom plesu, kao i u ekspresionističkom i epskom teatru. Gest sadrži u sebi više značenja i postaje akcija po sebi, često potcrtavajući nameru. Kod Baušove gest ima ulogu izražavanja ponašanja, što se odnosi na gestove koje jednostavno koristimo u svakodnevicu; i ulogu emotivnog izraza, koji su apstraktniji i odnose se na gestove

neko, oterati nekog i sl. Priče postaju tekst, a predmet sredstvo da se nešto postigne. Ne treba forsirati akciju, nego prepustiti predmetu i priči da vode, oslanjajući se na sećanje na priču o predmetu.⁸² Baušova predlaže neke vežbe koje mogu biti od pomoći. Npr. „Završiti osećaj“, koja se sastoji iz toga da treba što jednostavnije stvoriti izraz osećaja, s ciljem da drugima pomogne da ga osete, a ne da ga samo pokažu. Slika treba da traje u vremenu, ali trebalo bi da uhvati trenutak evokacije tog osećaja, a ne da priča priču. Rad se nastavlja tako što se nalaze načini da se slika kompletira, ispuni, podržava... rad se odvija u parovima ili grupi. Naredna vežba je „Od mita“, koja ima zadatak da kreira jedinstvenu performativnu sliku iz mita. Cilj je da se uhvati „baza“ mita, a ne priča. Treba razmisliti o kontekstu, ulogu, ulozu publike i sl., kako učiniti ideju snažnijom. Kondenzovati, strukturirati, uključiti i predstaviti u trajanju ne dužem od dva minuta. Mitovi su često konkretizovane slike kompleksnih struktura osećanja. Zbog toga su važni. Oni su sintetična slika čije stvaranje prisiljava izvođače da koriste konkretne elemente, interaktuju s drugima, koriste telo u prostoru i vremenu, pojačane uloge i sl. Sledeća vežba je „Uradi nekom nešto“. Radi se u parovima, a zadatak je da se razvije serija jednostavnih fizičkih akcija baziranih na rutinskim radnjama kao što su kuvanje kafe, sređivanje kreveta i sl. ili, malo zahtevnije kao što su odgovor na loše vesti, priprema za težak telefonski razgovor i sl. Jednom kad se akcije definišu, druga osoba treba da vodi prvu kroz njih, kao animator lutku. Oduzimanje fizičkog delovanja čini da je fokus na akciji, a ne na upravljanju pokretima. U cilju razvijanja pokreta, Baušova predlaže vežbu „Odgovori drugoj osobi“. Radi se u parovima, partneri su jednostavno okrenuti jedan ka drugom, i jedna osoba inicira akciju koja treba da bude jednostavna, i da dolazi iz impulsa iz odnosa sa drugom osobom. Zatim druga osoba na isti način odgovara, i dijalog se nastavlja dok se ne dođe do 4, pa se ponavlja iz početka i zatim nastavlja. Cilj je da se stvore repetitivne serije akcija, a da se održi svežina u telu. U redu je razvijati odnos, kao i menjati aktivnosti tako da budu prirodnije. Kad se kreira „koreografija“, jedna osoba odlazi, a druga treba da izvodi celu „koreografiju“ sama, fokusirajući se na to odakle dolazi tačka kontakta. Ova vežba razvija mogućnosti za pronalaženje raznih odgovarajućih pokreta za izražavanje određene ideje ili emocionalnog stanja. Osnovni zadatak vežbe „Putem gesta“ jeste kreiranje gesta na osnovu specifične emocije. Gest zatim treba izražavati i drugim delovima tela, i napraviti repetitivnu koreografiju. Može se razvijati tako što se pronalaze novi izrazi za određenu emociju, ili razvijati samu baznu emociju npr. pitanjem šta se dešava kad ona prestane da bude želja i postane potreba?

koji izražavaju suštinu emotivnog stanja. Neki emotivni gestovi dovedeni su na nivo klišeja – što nije nužno loše, dokle god su jasni i nisu jednoznačni i površni, već nose u sebi dublje značenje.

Jedan metod koji Pina Bauš koristi u radu s gestovima ona naziva „Osnovna stanja“,⁸³ u kome se traže razni načini izvođenja gestova kroz eksperimentisanje s tempom, intenzitetom, promenom distance, repeticijom i sl., zatim kroz kombinovanje rečenica gestova i razumevanja značenja i doživljaja svake od tih verzija. Ovo omogućava manipulisanje formalnim okvirima, to jest rad na varijacijama onoga što „na prvu ruku“ očekujemo.

Izbor i organizacija elemenata na sceni kod Baušove je kreirana pre svega na osnovu njene intuicije i zato nije moguće u potpunosti objasniti metode. Njene predstave su kombinacija akcija koje kreiraju guste povezane slike oko glavne ideje ili osećaja. Nisu linearne, već imaju nepredvidljivu strukturu kroz koju se istražuje i drži tenzija. To su osećajne strukture, koje odražavaju smisao ideje, a ne govore je. Publika je uključena u proces osećanja, umesto da taj proces samo sagledava. Cilj je da se kroz komad otkriva osećaj pre nego značenje. Scene su povezane mnogo otvorenijim vezama, ne nužno jasnom radnjom ili pričom o liku. Stvara se mreža akcija koja nosi određeni osećaj. Ovaj pristup zahteva aktivno učeće publike i dozvoljava joj da pronađe svoju „liniju“ kroz predstavu. Takvi komadi se više osećaju nego što se shvataju. Baušova nikad ne želi da priča o tome šta je htela da postigne, insistirajući na tome da je na publici da pronađe svoj smisao.

Jedan od metoda koje Baušova koristi za strukturiranje dela jeste „Slaganje“. Kreira se lista elemenata koji bi mogli da se nađu u delu, na osnovu kriterijuma da se uklapaju u glavnu ideju ili osećaj dela. Elementi mogu biti razni: predmeti, slike, tekstovi, muzika, itd. Zatim kreće isprobavanje kako oni funkcionišu zajedno, što može prosto biti testiranje kako određena muzika funkcioniše sa slikom, ali se stvari mogu i usložnjavati. U ovom pristupu često funkcioniše povezivanje dva naočigled

⁸³ Identifikuju se ključne reči za predstavu i zatim svako pronađe po jedan gest kojim izražava svaku reč. Tim se raspoređuje u krug, i svi nauče sve gestove. Zatim se gestovi izvode i kombinuju uz muziku, u rečenicama po četiri gesta. Kad se gestualne rečenice formiraju, proces se usmerava ponovo na same gestove s ciljem da se stvori dijalog. Po dvoje rade, intervenišući na gestovima tako da imaju smisla u njihovom dijalogu, vodeći pritom računa ne samo o značenju, već i o načinu na koji ih koriste (tiho, glasno npr.). Važno je da sâm dijalog vodi kreativnost, i pritom nije važno ukoliko neki gestovi nestanu, ukoliko se nisu uklopili. Dok dvoje izvode svoj dijalog, dobro je da ostali posmatraju, i da se kasnije uspostavi dijalog o tome. Zatim je moguće uspostaviti različite načine istraživanja predloženih gestova.

nepoveziva elementa, jer to može stvoriti interesantnu tenziju. Drugi metod je „Dislokacija“, i on podrazumeva da se slika koja je razvijena tokom proba u određenom kontekstu premesti u potpuno nov kontekst. Period adaptacije u novi kontekst je važan, jer se i slika i kontekst time menjaju. Važno je da se delo sve vreme prati i da se rešenja ne zatvaraju prerano, već da se razvijaju s procesom. Tome koristi i metod „Spajanja“, gde se već gotove dve slike spajaju, pri čemu se namerno radi na njihovoj transformaciji i adaptaciji kako bi ko-kreirale treću, celovitu sliku. Zanimljiv korak koji Baušova koristi jeste „Otvorena predstava“, gde izvođači mogu da koriste sve dotad kreirane elemente, i da izvode predstavu kombinujući te elemente po sopstvenom osećaju. Vrlo je važno pažljivo posmatrati ove procese i biti otvoren. Takođe, ovi postupci služe da osnaže tim, kao i da osveže odnos prema određenim elementima.

Arijana Mnuškin

Arijana Mnuškin smatra da rad sa glumcem treba da ima za cilj potragu za teatralnošću – *metaforičkim i poetičnim izražavanjem iskustva*. Da bi se ušlo u ovaj svet, vođa procesa pokazuje slike koje mogu inspirisati maštu, ili postavlja scenu tako što opisuje situaciju poetično, npr. kao da priča priču: „Nekada davno, postojalo je selo smešteno visoko u planinama. Karavan je zastao poslednji put pre no što je sneg pao...“ U ovom metodu glumci na početku sede u krugu i, prateći priču, počinju akcijama da je podržavaju. Važno je da se vrlo precizno opiše atmosfera i postavka: prostor, vreme, pojava likova, gestovi i akcije, kako bi svi glumci mogli da dobijaju jasne informacije o svetu koji počinju zajednički da kreiraju na sceni.⁸⁴

Važan element u kreativnom procesu Mnuškinove je maska. Ona smatra da maska ne sakriva glumca, već da otkriva, poput lupe za dušu. Ona glumcu omogućava da zaboravi sebe i uđe u „drugo“ bez psihoanaliziranja lika i sl. S maskom se ne uči o

⁸⁴ Jedna od vežbi koje Muškinova koristi kako bi inspirisala ovu vrstu kreacije jeste „Oživljavanje slika“. Naime, traži od glumaca da ponesu sliku u kojoj vide više slojeva značenja (iz novina, fotografiju, razglednicu i sl.), a zatim da je postave kao scenu. Kroz rad se istražuju razni slojevi značenja, i eksperimentišu na kvalitetu gestova i sl. Druga vežba koja pomaže pri kreaciji jeste „Zamrzavanje“. Glumci su poređani u krugu, a 3–5 njih je u centru. Neko iz kruga uzima bubanj i pravi ritam, dok oni unutar njega izvode snažne pokrete. Kad zvuk prestane, glumci se zamrznu bez obzira na čudnu pozu. Zatim glumci iz kruga daju nazive slikama koje formiraju zamrznuti glumci i intervišu tako što koriguju slike tako da se tačnije uklape u nazive. Ova vežba se može razvijati tako što se kreiraju tri slike koje su međusobno povezane, i pričaju priču, kojoj se sad daje nov naziv.

podsvesnim željama likova, podtekstu i sl., već o njihovoj poziciji i odnosu prema svetu. Maska nameće oštru formu koja zahteva od glumca da je kompletira na različite načine. S maskom su sve greške jasno uočljive, što glumca prisiljava da se fokusira na detalje.⁸⁵

Iz opisa jedne radionice-kastinga u Pozorištu sunca (*Théâtre du Soleil*) saznajemo da se rad fokusira na uživanju u igri, čija je glavna karakteristika improvizacija. Da bi mogli da improvizuju, glumci moraju da poznaju svoje likove, da znaju gde su i šta žele.⁸⁶ Rad počinje prvom improvizacijom, u kojoj učestvuje dvoje glumaca koje dobija akciju kao zadatak. Uz muziku, oni treba da izvedu zadatak, nakon čega svi kritički razgovaraju o urađenom. Ovaj zadatak zahteva od glumaca da budu prisutni, zatim da ne govore, već da se izražavaju kroz akciju. Naime, Mnuškinova veruje da je pozorište „emocija izražena kroz akciju“.⁸⁷ Potrebno je da glumac pronađe unutrašnju muziku lika, koju karakteriše ritam i lajtmotiv, da odbija stereotipe, naučene i konvencionalne pristupe. „Gledajte u male precizne momente, da biste našli velike“,⁸⁸ sugeriše Mnuškinova. Sledeći korak je početak zajedničke kreacije, gde se glumcima zadaje zadatak da izvedu potencijalno bogatu improvizaciju koja se radi uz muziku. Predložena situacija treba u sebi da sadrži potencijal za razne mogućnosti, pre svega za bogato fizičko kretanje i jasno definisan kontekst. Na primer, popodne na klizalištu, s različitim akterima, poput: početnika, nekog ko se pokazuje, nekog ko kliza jer je nateran i sl. Cilj je da se glumci pasionirano prepuste situaciji, i da u skladu sa svojom unutarnjom muzikom reaguju tačno i spontano na aktivnosti oko sebe, bez ilustriranja i razmišljanja. Nakon izvođenja se postavljaju pitanja o tome kako lik vidi svet i kako odgovara na njega, da li su svi pokreti bili u skladu sa likom, kako su pronašli funkciju u akciji, i sl.

⁸⁵ Važan je kvalitet maske, ona treba da inspiriše glumca, jer u suprotnom može da naškodi procesu. Ona treba da probudi ljudsko iskustvo. Bizarne i iskrivljene maske, koje ne hvataju lepotu karaktera, treba izbegavati. Najbolja provera maske je da se ona stavi na lice i pogleda se u ogledalo. Kvalitetna maska nas inspiriše da vidimo svet drugačije, inspiriše specifične akcije i otkriva karakterne crte. Maska nije dobra ukoliko inspiriše na plesne i nejasne pokrete.

⁸⁶ Radni dan počinje tako što se glumci obuku u kostim za lik, uz pomoć kostimografa, tako da se transformišu u potpunosti, i spolja i iznutra. Bez obzira na to da li uopšte izlaze na scenu taj dan, ostaju u kostimu do kraja.

⁸⁷ Judith Miller, Ariane Mnouchkine (New York: Routledge, 2007), <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=7F52E791186481F13734A61254E93B28> (preuzeto 10.2.2019)

⁸⁸ Ibid., str. 124

Nakon ove faze uvode se maske,⁸⁹ a zatim je potrebno naći kostim za masku, i njenu telesnost. Telesnost proističe iz karakternih crta maske, koje sad telom treba kompletirati (nastaviti, završiti). Zatim treba podeliti masku s publikom, dozvoliti interakciju. „Maska predstavlja naš sukob sa arhetipovima koji se nalaze u kolektivnom nesvesnom“,⁹⁰ kaže Mnuškinova. Kad su glumci spremi, postavljaju im se jednostavna pitanja: Ko su? Kako se zovu? Koja im je porodična situacija? Pitanja se nadovezuju, a lik (ne glumac) treba da odgovara ispoljavajući osećanja prema njima: ljutnju, ponos i sl. Ovo je uvod za početak grupnih improvizacija, a u slučaju opisane radionice cilj rada je da otkriju teatralnost svojstvenu priči o političkom otporu. Prvo se članovi grupe dogovore okvirno oko scenarija i odrede likove i istraže moguće linije priče. Što su likovi i scenario jasniji, glumcima će improvizacija biti lakša. U ovom procesu je važno da glumci ne zaborave da se igraju „kao deca“, da je ulazak važan i da tad improvizacija počinje, da je važno da se oseća i ispoljava unutarnja muzika glumca i da kad je u sceni nije u svakodnevnom svetu – već u paralelnom univerzumu koji ima nova pravila.⁹¹ Važno je da priča funkcioniše i na metaforičkom nivou, tj. da ima dublje značenje. Cilj je da maskama i maštom grupa povede publiku na zajedničko putovanje.⁹² Mnuškinova glumcu govori o važnosti da se svet posmatra i opaža, da on ne funkcioniše po realističkim pravilima, te sugeriše čitanje poezije. Takođe insistira na tome da treba raditi na svojoj mašti, biti jednostavan i napraviti sebi prostor za rad.

⁸⁹ Predlaže kao dobar izbor maske *comédie dell'arte*, ili komične balinežanske. Ističe se važnost da se glumac oseća udobno s maskom, da je prilagodi, gde je važno da se rupa za oči maske poklapa s položajem očiju glumca. S maskom se, zbog ograničenog vidika, razvija specifičan osećaj prostora vođen telom i perfirenim vidom. U procesu upoznavanja s maskom savetuje se da se pusti da maska posmatra okolinu, gde glumac ne treba da igra, već samo da dozvoli sebi da odgovori, zatim da pronađe zadatak i da ga uradi. Ponekad upoznavanje s maskom ide brzo, ponekad ne, ali važno je da se maska zavoli. Ove instrukcije upućuju na to da maska treba da povuče glumca od sebe samog, glumac treba da postane maskin.

⁹⁰ Judith Miller, Ariane Mnouchkine (New York: Routledge, 2007), <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=7F52E791186481F13734A61254E93B28> (preuzeto 10.2.2019)

⁹¹ Dobra improvizacija može potrajati i do dvadeset minuta. Svaki lik treba da ima svoj ritam, da se nosi sa opasnošću, a istovremeno da uspostavi jasne odnose sa drugima. Priča treba da bude komunicirana s publikom tako što će biti okrenuti ka njoj, a u isto vreme komunicirati jedni s drugima.

⁹² Tokom procesa Mnuškinova ističe nekoliko važnih pravila, koja možemo prepoznati i kao pravila dečje igre: maska nije ružno stvorenje, potrebno je naći lepotu u njoj – odbraniti je; Važno je interaktivovati s drugima skromno, s poštovanjem; poželjno je imitirati, ali tako da je to imitacija unutarnjeg stanja, a nikako samo spoljašnje kopiranje.

Ježi Grotovski

Da bismo razumeli metode koje **Ježi Grotovski** koristi vratila bih se na iskustvo Tomasa Ričardsa, njegovog učenika. U kreiranju „individualnih struktura“ glumac se oslanja pre svega na svoje iskustvo, to jest sećanje, da bi krajnji ishod bile scene, koje u drugom ili širem kontekstu mogu dobiti potpuno novo značenje. Važno je naglasiti da o ovom procesu saznajemo iz iskustva treninga kod Grotovskog, a ne iz iskustva rada sa njim na konkretnoj pozorišnoj predstavi.

Ričards u svojoj knjizi „Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama“ detaljno opisuje svoj lični proces, svoje greške, pitanja, zaključke i slično, koji predstavljaju važno svedočanstvo razumevanja metoda i ciljeva njegovog učitelja. Tokom jednogodišnjeg rada u Italiji na „objektivnoj drami“, dobili su zadatak da kreiraju dve pesme i dve „individualne strukture“ na osnovu dva dela jednog drevnog teksta koji je predložio Grotovski. Ričards se okrenuo svom sećanju i snu, kao polaznoj osnovi za individualne strukture. Već sam pominjala ovo iskustvo u poglavlju „Biti u“, ali sad ću ga razviti s ciljem da pojasnim metode.

Rad se odvijao individualno i uz pomoć mentora, koji je asistent Grotovskog. Kad se pripremi, individualna struktura se prikazuje Grotovskom, da bi se kasnije razvijala u skladu s njegovim komentarima. Osnovni cilj rada na ovom zadatku bilo je razumevanje i savladavanje načina za jednostavno kreiranje, za iskreno fizičko ponašanje. „Treba da shvatim da fizičke radnje znače – izvoditi, jednostavno izvoditi bez ikakvih dodavanja.“⁹³ Šta to znači, saznajemo više kroz to – šta to ne znači. Dve su osnovne zamke u koje je Ričards upadao. Prva je – fokus na osećanjima. Odnos prema osećanjima Grotovski je preuzeo od Stanislavskog, koji je tvrdio da se ne možemo setiti osećanja i fiksirati ih, tj. da se možemo setiti samo fizičkih radnji. Tačnije, tvrdio je da osećanja ne zavise od naše volje, a da ono što činimo – zavisi. „Samo će glumac koji ovlada onim što čini na sceni biti u stanju da stvori život na sceni.“⁹⁴ Druga zamka je – korišćenje simbola. Važno je da se radnje zaista izvode, a ne da se prikazuje ideja o njima. Svest treba obuzdati, naučiti je da ona nije jedinstveni vladar. Svest tela treba da izađe na videlo. Glumac treba da postavlja

⁹³ Tomas Ričards, *Moj rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama* (Beograd; *Clio*, 2007), 71.

⁹⁴ *Ibid.*, str. 113

sebi pitanje šta je tačno činio u tim okolnostima sa svešću o tim okolnostima: prostor, materijal, mirisi, drugi ljudi, dodiri... i da to proživi ponovo.

Dalje se postavlja tema istine, ili šta je orijentaciona tačka, koju glumac mora jasno da odabere i svoj rad da usmeri u odnosu na nju. „Orijentaciona tačka treba da mu bude sasvim jasna, da bude rezultat njegovih prirodnih ubeđenja, prethodnih posmatranja i životnih iskustava.“⁹⁵ Da rad ne bi bio doživljavan kao „istinica“ (izraz koji je Grotovski preuzeo od Stanislavskog), tema koju glumac bira ne bi trebalo da bude samo „prosta“ istina, već treba da bude nešto što se dublje tiče glumca. „Da, verujem, nešto je istinito – pa šta onda?“,⁹⁶ reakcija je koju imamo ukoliko to nije slučaj, a uloga pozorišta, a i naš odnos prema svom radu, treba da budu važniji. Ova tema je u vezi sa sudbinskim aspektom kod dramskog.

Grotovski je govorio: „Mi se, dakle, borimo da iskusimo istinu o sebi; da strgnemo maske iza kojih se svakodnevno krijemo. Mi vidimo pozorište – naročito u njegovom opipljivom i čulnom aspektu – kao mesto provokacije, izazova koje glumac postavlja samom sebi, a takođe, posredno, drugim ljudima. Pozorište ima značenje jedino ako nam omogućuje da prevaziđemo našu stereotipsku viziju, konvencionalna osećanja i običaje, naša merila prosuđivanja – ne radi pukog prevazilaženja, već zato da bismo mogli iskusiti ono što je stvarno i da se, odustajući prethodno od svagdašnjih begova i pretvaranja, potpuno obezoružani, razotkrijemo, damo i pronađemo“.⁹⁷

Jednom kad se individualna struktura odredi, to jest dođe do prvog predloga koji funkcioniše, glumac treba da radi dalje, da ga produbljuje, odnosno „da eliminiše ono što nije neophodno i da predložak rekonstruiše na sažetiji način“.⁹⁸ To ponekad podrazumeva i dosadan proces ponovnog prolaženja kroz „beživotne delove“, rešavanje tehničkih problema, izbacivanje nepotrebnih radnji, itd. Ovo se bazira na rezanju i ponovnom povezivanju fragmenata. Proces liči na filmsku montažu.

Grotovski od glumca očekuje da ovome pristupi rediteljski, svestan svih elemenata koje izražava, sebe i svog odnosa prema njima. „Pogledaš pesmu i upitaš se: Gde je

⁹⁵ Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Studio Lirica, 2006), 217.

⁹⁶ Tomas Ričards, *Moj rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama* (Beograd: Clío, 2007), 73.

⁹⁷ Ježi Grotovski, *Op. cit.*, 213.

⁹⁸ Tomas Ričards, *Op. cit.*, 54.

ova prvobitna bajalica? U kojim rečima? Možda su te reči već nestale? (...) Ali, ako si u stanju da ideš s tom pesmom ka začetku, to više nije tvoja baba koja peva, već neko iz tvoje loze, iz tvoje zemlje, iz tvog sela, iz samog pevanja upisan je prostor. Drugačije se peva na planini i u ravnici. (..) Najzad ćeš otkriti da dolaziš odnekud. Kako kaže jedna francuska izreka: *'Tu es le fils de quelqu'un'* (Ti si nečiji sin). Nisi skitnica, odnekud dolaziš, iz neke zemlje, iz nekog mesta, iz nekog predela.⁹⁹ Drugim rečima, ti si neko ko ima svest o sopstvenom identitetu.

⁹⁹ Ibid., str. 56

4. KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH PRIMERA

Predmet studija slučaja su dve pozorišne predstave: „Kontakthof“, rediteljke Pine Bauš, i „Efemerno“, kolektivne produkcije Pozorišta sunca, čiji je proces inicirala i vodila Arijana Mnuškin. Odabrane su jer su stvarane kroz proces inscenacije sećanja kreativnog tima, vođen autorkama čiji su metodi detaljno predstavljani u prethodnom poglavlju. Obe predstave imaju fragmentarnu strukturu za koju smo uvideli da je adekvatna forma za izražavanje kvalitativnih osobina sećanja, s tim da je u slučaju predstave „Kontakthof“ linija čitanja predstave „otvorenija“, tj. više bazirana na osećaju, dok je u slučaju predstave „Efemerno“ više narativna. U oba slučaja, ovi fragmenti imaju karakteristike sintetične slike, pa će osnovni predmet analize biti njihove karakteristike i recepcija.

4.1. Studija slučaja – „KONTAKTHOF“

Predstava „Kontakthof“ Pina Bauš premijerno je izvedena 1978. godine. Studiju slučaja ne zasnivam na originalnoj verziji predstave, već na onoj realizovanoj 2000, „sa damama i gospodom starijom od 65 godina“. Pokušaću kroz ovaj primer da istražim metode i načine stvaranja predstave nastale od materijala sećanja učesnika procesa, i da ispitam na koji način, u tom kontekstu, predstava komunicira sa publikom. Tačnije, na koji način sintetične slike koje tim predstave kreira utiču na publiku i kako i zašto nas to dotiče. Cilj mi je da, na ovom primeru, promislim o mogućnostima koje rad s ličnim materijalom kao što je sećanje pruža u kreiranju situacije u kojoj se publika, suočena s tim i dotaknuta time, takođe otvara, učitavajući sopstveno iskustvo.

O „Kontakthofu“ Pina Bauš kaže: „Kontaktof je mesto gde se ljudi susreću u potrazi za kontaktom. Da se pokažu, da se ponište. Sa strahovima. Željama. Razočaranjima. Očajem. Prva iskustva. Prvi pokušaji. Nežnost i šta proizlazi iz toga bila je važna tema istraživanja. Druga je, na primer, bila cirkus. Pokazivati deo sebe, nadvladati sebe“.¹⁰⁰

Tema predstave je kontakt, susret. Ko je osoba koja je deo susreta? Koji su njeni strahovi, očekivanja, kompleksi? Šta je to što prikrivamo, i koliko uspešno? Kad smo iskreni? Šta se dešava ako je susret pogrešan? Da li je ishod susreta naša odgovornost, i u kojoj meri? Ovo su neka od pitanja koja predstava otvara. Dakle, bavi se osetljivim temama koje se tiču svih nas – ljudskim nesigurnostima i trenucima u kojima takvi kakvi smo treba da stupimo u kontakt s nekim drugim – da se izložimo. To što su izvođači stari ljudi, svi stariji od 65 godina, „Kontakthofu“ dodaje na značenjima. Neminovno se zapitamo da li su naše nesigurnosti u stvari deo nas do kraja? Takođe, postavljanje starih ljudi u odnose koji im po nekim opšteprihvatenim društvenim shvatanjima ne pripadaju čini da se zapitamo da li je cela predstava njihovo sećanje, ili je potreba za odnosima – i strastvenim, i blesavim, i svakakvim – kao i prisutnost strahova, nešto što obeležava sve nas, bez obzira na godine.

¹⁰⁰ Pina Bausch Foundation, „Pina Bausch on Kontakthof“, The Pina Bausch Foundation, <http://www.pinabausch.org/en/projects/pina-bausch-on-kontakthof> (preuzeto 2.2.2019)

Iz raznih tekstova saznajemo da je „Kontakt Hof“ nastao iz procesa u kojem su izvođači tragali i predlagali svoje lične priče, iskustva, i radili zajedno na tome da ih izraze i uhvate „univerzalno“. Jedna od tema istraživanja su kompleksi, a Baušova je pozvala učesnike da ih demonstriraju, što je bio korak u kreiranju ove parade ljudskih nesigurnosti. Na sličan način su istraživane i druge teme, da bi se na kraju oformio katalog mnoštva materijala koji je kasnije, proban i modifikovan, postao „Kontakt Hof“.

„Kontakt Hof“ je kreiran kao niz plesnih i dramskih scena koje se smenjuju, bez jasnog narativa. Struktura je nepredvidiva, odražava smisao ideje i vodi se osećajem. Samim tim, na publici je da pronade svoju liniju koja će je voditi kroz predstavu, koja je više definisana osećajem, nego razumom.



Slika 1: Kadar iz snimka predstave „Kontakt Hof“

„Kontakt Hof“ na nemačkom znači – mesto susreta. Uglavnom referiše na dvorište ili trg, zatvor ili školu, a može označavati i mesto gde se prostitutke nude klijentima.

Prostor predstave je velika soba-sala, ograđena zidovima sa tri strane, s nekoliko jednostavnih vrata i velikim vertikalnim prozorom kroz koji probija svetlost. U pozadini je pozornica sakrivena tamnim (smeđim) zavesama. Na desnoj strani je klavir, a uza zidove su poređane jednostavne drvene stolice. U tekstu analize „Kontakthofa“, Rojd Klimenhaga navodi da prostor liči na „Lischtburg“, preuređenu bioskopsku salu koju trupa Pine Bauš koristi za probe. Ovo je zanimljivo ukoliko imamo u vidu da su scene nastale iz ličnih iskustva izvođača koji su je pravili, te sala u tom smislu predstavlja bukvalno prostor njihovog susreta. Prostor ostavlja utisak da pripada nekom drugom, prošlom vremenu, zbog arhitekture prostorije, kao i zbog boja, a muzika, koja je uglavnom kolaž popularnih nemačkih pesama između 30-ih i 50-ih godina prošlog veka, to posebno naglašava. Izmen Braun (Ismene Brown) primećuje da kad se predstava izvodi s postavom starijih izvođača, prostor postaje „plesna dvorana snova i sećanja“.¹⁰¹ Stil prate i kostimi. Muškarci su u klasičnim odelima, a žene su obučene u jednostavne svečane koktel haljine raznih boja, i na visokim potpeticama. Svetlo je ambijentalno, kao da prirodno pripada prostoru sale.

Scenskih promena je svega nekoliko: unošenje konjića iz zabavnog parka, video-projeksija, tokom koje se zavesa na zadnjem zidu otvara i na platnu se prikazuje video zapis o raznovrsnim pticama koje žive na jezeru, kao i različite dispozicije stolica među kojima je i ona u kojoj, dok video zapis teče, izvođači sedaju naspram projekcije, formirajući liniju. Tokom jedne svetlosne promene određeni broj glumaca obučen u crno, je u kontrastu, tako da ih vidimo više kao siluete. Predstava u trajanju od dva sata i pedeset minuta drži nam pažnju skoro isključivo radnjama dvadeset šest izvođača i njihovim uzajamnim odnosima, koje prati muzika.

Kakve su to radnje i odnosi? Šta čini da se oni nadovezuju? Kako oni kreiraju sintetične slike? I kako te slike komuniciraju sa nama? Šta mi, kao publika, dobijamo od „Kontakthofa“?

Koreografija se sastoji od niza „scena“ koje se smenjuju, nadovezuju i dopunjuju, ponekad ih izvodi pojedinac, sâm ili postavljen u odnos sa drugima, koji tad predstavljaju određeni kontekst; ponekad je u pitanju odnos dve osobe; a ponekad je

¹⁰¹ Royd Klimenhaga, The Pina Bausch Sourcebook (New York: Routledge, 2013), <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=1AC353C052E9F49955FFA25B966ABD27> (preuzeto 2.4.2019)

u pitanju grupna radnja. Osnova koreografije često je gest, kao izraz ponekad uobičajenog ponašanja, a ponekad emocionalnog stanja. Plesni elementi, povremeno, referišu na neku situaciju koja nam je poznata. Pored pokreta, u predstavi je korišćen i tekst, a scenske promene su usklađene sa koreografijom ili situacijom.

Pošto je ovih celina mnogo, fokusiraću se na primere nekih situacija, i pokušaću da objasnim kako one funkcionišu kao sintetične slike i šta znače. Sama Pina Bauš insistira da je na publici da sama učita značenje, tako da ću tumačenje zasnivati na sopstvenom doživljaju.

Odabrane sintetične slike:

Uvodna scena

Predstava počinje tako što nam je žena u roze haljini okrenuta leđima, okreće se, hvata se za glavu, zatim namešta kosu, pa spušta ruke dodirujući telo. Zatim pokazuje zube. Okreće se postrance i ispravlja se. Ponovo se okreće, sad prema publici, i pruža šake i okreće ih. Zatim stavlja ruke na kukove, nakon čega ih spušta. Ona odlazi, a dolaze tri druge žene koje ponavljaju njenu koreografiju, sve tri, u isto vreme. Nakon toga jedan muškarac učini isto, pa grupa muškaraca, pa sve žene, itd. Ovde Baušova koristi gest kao izraz emocionalnog stanja, i postupkom repeticije ga odvaja od ličnog. Korišćeni gestovi podsećaju na one koje činimo sami ispred ogledala. Emocionalno stanje koje izražavaju nosi određenu dozu nesigurnosti jer su nesavršenosti u središtu pažnje. Pokreti ruku izražavaju pitanje izvođača o tome šta će se desiti. Oni svojim stavom izražavaju neku vrstu pomirenosti, tj. spremnost da se puste. Ovu sintetičnu sliku doživljavam kao pripremu za to što će se u predstavi dogoditi. Referiše na momente kad se ljudi spremaju za važan događaj, a tom osećaju doprinose muzika i svečani kostimi.

Za klavirom

U jednom trenutku scena ostaje prazna, žena u plavoj haljini pretrčava scenu, gospodin je juri, scena opet ostaje prazna i na zadnja vrata ulazi žena obučena u crnu haljinu. Izuva cipele. Zatvara vrata. Stavlja cipele ispod klavira, podiže poklopac, udara dirku, i nakon što se začuje zvuk klavira ona ispušta zvuk poput mačke, nalik uzdahu pri vođenju ljubavi, pritom se zanosno spuštajući. Ovaj ton, visok, „ženski“, ponavlja nekoliko puta sa sličnim pokretom, a zatim pritiska dirku koja daje dublji ton, „muški“, zatim nastavlja s visokim. Počinje muzika, ulazi druga žena, koja hoda ukočeno na prstima. Posle nekog vremena joj se žena koja svira pridružuje u tom ukočenom hodu, i njih dve kruže scenom izvodeći mehaničke pokrete šakama i rukama, kao da nameštaju grudnjak. Ova sintetična slika, postavljena u opisani kontekst, referiše na čin seksualnog odnosa ili, pre, masturbacije, gde je partner odsutan. Kostim, način izvođenja i kontekst, naglašavaju usamljenost i nezadovoljstvo, neku vrstu frustracije zbog nepodudaranja u željama.

Žena sa stolicom i šalom

Ova scena sledi nakon one u kojoj dve žene ogovaraju par, takođe prisutan na sceni, koji nevino razmenjuje nežnosti. Nakon što njih dve odu, jedna žena uzima stolicu, približi je publici i stane na nju, ispočetka gledajući dole, kao da je na većoj visini i kao da ispituje opasnost od pada. Obučena je u belu haljinu i ima ružičasti šal prebačen oko vrata. Izgovara: „Stojim na ivici klavira i plašim se pada. Ali pre nego što padnem, vrištim. Vrlo jako, da me svi čuju“. A zatim počinje da vrišti. Njen vrisak rasteruje par koji je u pozadini, i navodi druge glumce da u brzom trku promene pozicije i sednu na stolice postavljene u liniji u zadnjem delu scene. Zatim silazi sa stolice i izgovara: „Potom dopuzim ispod klavira“, uvlačeći se ispod stolice, i nastavlja, gledajući u publiku: „Gledam prekorno. Ponašam se kao da bih da budem sama, a u stvari, želim da neko dođe do mene“. Zatim ustaje, dodiruje i gleda svoj šal i govori: „Uzimam svoj šal, i pokušavam da se zadavim, u nadi da će neko doći pre nego što umrem“. Dok govori tekst, steže šal oko vrata. Kad završi tu radnju, uzima stolicu i odlazi, a u istom momentu počinje muzika i neki od izvođača, koji su dotad sedeli iza, ustaju i počinju novu scenu. Ova sintetična slika otvara temu odbačenosti i usamljenosti. Verujem da referiše i na scenu sa klavirom, koju sam već opisala. Žena

koja je izvodi izražava stanje u kojem se očajnički želi pažnja, bliskost, ali koje ne zna kako ili ne može da ima. Bespomoćna je, pa ima potrebu za drastičnim gestom kako bi to što joj je potrebno i dobila. Način na koji izgovara tekst i njeni pokreti jasno izražavaju da se to dešava samo iznutra, te da ne postoji realna opasnost da se zaista ubije. Iako stoji na stolici, referiše na klavir, a jedna od prethodnih scena, kao i kontekst, sugeriše temu seksualnosti. Pitanje koje ova scena otvara jeste kako se osećamo kad naše snažne potrebe nisu, i ne vidimo kako mogu biti, ispunjene.

Dve žene u roze haljinama

Prolaze parovi s maskama cupkajući, zatim dolazi jedan par i žena legne na pod, a on sedne iznad nje, i u tom momentu plešući ulaze dve žene obučene u svetloružičaste haljine, s mašnicama na glavama, bose, poput devojčica, držeći se za ruke. Koreografiju izvode veselo i nespretno, praveći greške i izvodeći gestove poput trljanja nosa i uвета, sudarajući se i sl. Zadirkuju se međusobno, podstiču, vesele su. Scena se završava tako što ponovo dolazi par, žena legne na zemlju, a on sedne na stolicu. Baca novčić, pokušava da je podigne, ponovo baca novčić, zatim je podiže i oni odlaze držeći se podruku. Posebnu čar ovoj sceni daje to što su ovo dve žene u poznim godinama obučene u devojčice. Scena ima cirkusku atmosferu i aludira na klovnovske tačke, i funkcioniše budeći potrebu da zadržimo dete u sebi. Otvara i temu prijateljstva, i odnosa dve žene prema temi ljubavi koju ili nemaju, ili nisu zadovoljne onim što imaju, te traže radost u detinjem svetu.

Dvoje ljudi koji se skidaju

Ulaze dvoje ljudi sa suprotnih strana scene noseći po stolicu. Nameštaju ih jednu nasuprot drugoj, sedaju, gledaju se s nestrpljenjem. Počinju da se skidaju, a nervozu i nesigurnost izražavaju nagli pokreti i to što trljaju šake o kolena. Komuniciraju preko scene, ali ih ne čujemo. On se brže skida, dok se ona ženstveno i stidljivo suzdržava. On počinje sve samouverenije da se skida, kako bi nju ohrabrio. Kad je ostao samo u donjem vešu, daje joj znak da je vreme za nju, te ona skida haljinu i ostaje u svetloružičastom negližeu. On skida čarapu, koju pomiriše pre nego što je baci. Ona mu pokazuje grudi, i on je zadovoljan. Deluje kao da će se uskoro nešto desiti, ali tad ulazi jedna žena koju prati red muškaraca, zatim ulaze i drugi izvođači, a par se

oblači. Ova scena je vrlo intimna i govori o strahu od bliskosti i prepuštanju, a u isto vreme i velikoj želji za tim. Iako u stidljivoj atmosferi, ona u isto vreme izražava snažnu želju i privlačnost. Tome doprinosi velika udaljenost. U ovom velikom praznom prostoru razvija se tenzija zasnovana na neizvesnosti. Mi želimo da se ovaj par spoji. Na kraju se to ne desi, i mi saosećamo sa njima, prisećajući se svih trenutaka kad nismo bili dovoljno hrabri da slobodno krenemo za svojim željama. Scena govori o stidljivosti, slatkim igrama koje partneri igraju i vremenu kao faktoru rizika koji pretili da izgubimo to što imamo. Činjenica da su u pitanju stariji izvođači otvara nam pitanje da li je nesigurnost u odnosu nešto što nevezano za godine starosti.

Priče o iskustvima

Jedan izvođač uzima mikrofon i najavljuje, praćen muzikom nalik cirkuskoj, dok ostali ređaju stolice i sedaju naspram publici u liniji. Dolazi do njih, i oni u mikrofon pričaju svoje priče, koje imaju veze sa njihovim mladalačkim ljubavnim iskustvima, hirovima, greškama, sramotama i sl. Prolazne priče, koje su im očigledno bile značajne. Dok jedan govori u mikrofon, drugi takođe pričaju, iako ih ne čujemo. Kao da pričaju sami sa sobom. Scena se završava aplauzom, dok su izvođači vrlo ozbiljni, i tužni. Odsutni i zamišljeni. Polako ustaju, jedan po jedan, i grle se. Ova sintetična slika ljudi koji žele da dele sa nama svoje lične priče nosi u sebi temu prihvatanja sebe. Ovo su priče koje svi mi imamo iz perioda kad smo bili „naivni“, kad smo bili manje opterećeni, sa manjim očekivanjima, kad smo lakše rizikovali. Zbog toga nam je lakše da se nosimo sa sopstvenom infantilnošću. Scena odiše i nostalgijom za vremenom kad smo mogli biti bezbrižni. Postavljajući izvođače u liniju, dajući im mikrofon, u atmosferi koja nalikuje na *talk show*, smešan i setan, Pina Bauš je kreirala neku vrstu zabavnog programa u koji uvlači publiku tako što je ovim podstiče da se i ona seti svojih priča, a sa druge strane, suočena sa ovim starim ljudima koji se pred njom otvaraju, i da razmisli zašto su joj danas one važne.

Žena s konjićem

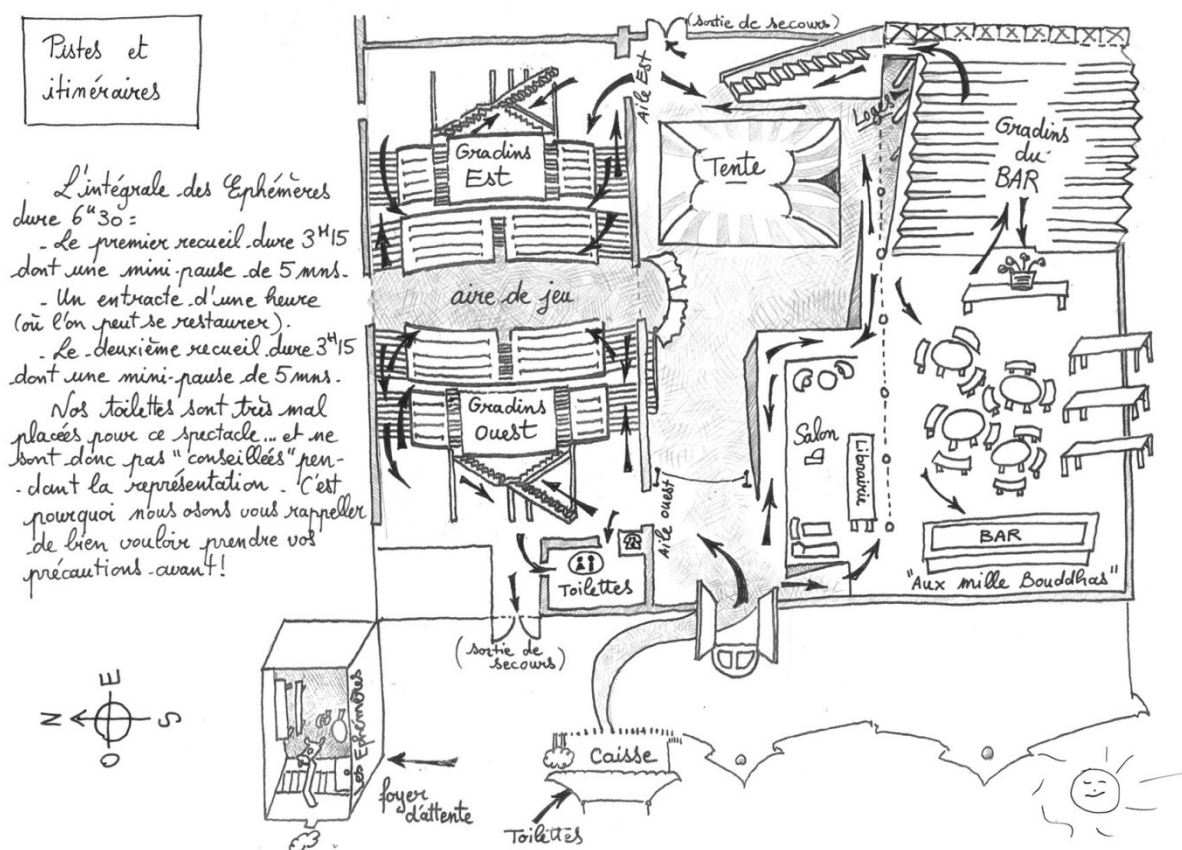
Nakon grupne koreografije u kojoj izvođači uz cirkusku muziku ističu svoje fizičke mane, na sceni ostaje žena u ljubičastoj haljini. Smireno prilazi publici i traži od nje

sitan novac, nakon čega dolazi do konjića, seda na njega, ubacuje novčiće, ali konjić se ne pokreće. Pokušava ponovo. Ne uspeva. Zatim se pridružuje ostalim izvođačima koji sede na stolicama u pozadini. Posle nekog vremena dolazi ponovo sa gospodinom koji proverava šta nije u redu s konjićem, shvata da nije uključen u struju, ukazuje joj na to, pa ga uključuje. Ona ponovo dolazi do publike, uzima još novčića, ubacuje ih u konjića i počinje da ga jaše. U tom jahanju ima nečeg seksualnog. Paralelno sa svim tim, drugi izvođači izvode svoje koreografije. Te koreografije započinju tako što žene simuliraju same sa sobom nežnost (koja im nedostaje), a zatim im se pridružuju i muškarci, koji svojim delovanjem naglašavaju odsustvo bliskosti koja im je potrebna. Ova sintetična slika u sebi nosi dve teme: dečje u nama i zavisnost od drugog. Žena na konjiću je setna i ima potrebu da ode u prostor u kome će ponovo biti nedužna, ono što jeste kad odbaci sve stečene uloge – ponovo dete. Način na koji jednostavno traži novac i prilazi konjiću izražava nam stalnu prisutnost svesti o ovoj potrebi, pomirenost. Tu uloga njenog partnera postaje značajnija, jer je i on očigledno svestan te potrebe, i pomaže joj u njoj. Ovde takođe imamo referencu na trenutke kad žena nešto ne shvata, iako je očigledno, jer je nedovoljno praktična. Iako ovo može biti shvaćeno kao kliše o muškarcima i ženama, ja sam prepoznala sebe u ovoj vrlo banalnoj svakodnevnoj situaciji, koja u svojoj jednostavnosti nosi mnogo.

„Kontakthof“ je uspeo da uhvati univerzalne momente u koje učitavamo svoja lična iskustva, ili iskustva kojih smo svedoci, reakcije koje izražavamo ili prikrivamo, a koje dolaze iz nesigurnosti ili razočaranja, dakle vrlo intimna, i večne potrebe da uspostavimo odnos, da ne budemo sami. Ovo učitavanje funkcioniše i ne doživljavamo ga kao „strano“, u smislu ne doživljavamo ga samo kao ideju, već se sa tim identifikujemo i putem osećanja. Poznajući proces Pine Bauš, i analizirajući predstavu, zaključujem da je to tako jer su tokom procesa kreatori stvarali iz sopstvenog iskustva, nudeći nam svoja intimna sećanja. Samim tim, mi kao deo ovog čina postajemo takođe otvoreni u interakciji sa onima koji to hrabro i iskreno čine pred nama, te time dobijamo potvrdu da je „u redu“ – u redu je biti slab, osetljiv, nesiguran. Dobijamo potvrdu da nismo usamljeni u svojim slabostima. U ovom smislu, „Kontakthof“ uspeva da utiče na naš identitet, pomažući nam da se osnažimo i sačuvamo samopoštovanje.

4.2. Studija slučaja – „EFEMERNO”

Predstava „Efemerno“ (*Les Éphémères*), nastala je 2006. godine kao kolektivna produkcija Pozorišta sunca (*Le Théâtre du Soleil*), po predlogu Arijane Mnuškin. Pozorište sunca nalazi se u bivšoj fabrici municije (*La Cartoucherie*) u predgrađu Pariza, koja je adaptirana tako da odgovara potrebama ovog specifičnog pozorišta čiji je rad baziran na zajedničkoj kreaciji, izraženoj teatralnosti i jasnom političkom stavu. Pozorište sunca ima otvoren pristup svojoj publici, koja svojim dolaskom postaje deo njihove pozorišne zajednice: pripreme za predstavu su vidljive, organizuju se zajednički obedi i sl.



Slika 2: Deo lifleta koji publika dobija na ulazu u Pozorište sunca, pre početka izvođenja predstave „Efemerno”

Predstava je nastala kao rezultat zajedničkog rada tima pozorišta na ličnim sećanjima, koja su tokom procesa oblikovana u niz slika iz života „običnih“ ljudi. Ove slike nam, ukomponovane, pričaju priču o intimnim borbama pojedinaca za očuvanje ljudskosti i dostojanstva u negativnim društvenim prilikama, ili u teškim situacijama: gubitka, nasilja, teških promena i sl. Cilj ove studije slučaja je da uvidim na koji način

je sećanje, svojim karakteristikama i tematski, odredilo sadržaj i estetiku predstave „Efemerno“, a potom da razumem na koji način scene funkcionišu kao sintetične slike, i kao takve komuniciraju s publikom

Sadržaj

Predstava „Efemerno“ govori o odnosu čoveka i svega onoga što život čini. Govori o borbi da se opstane. Govori o prolaznosti, o smrti. Govori o lepim i teškim stvarima u životu. O ljubavi, i nasilju. O počecima i krajevima. O velikim radostima i velikim tugama. Govori o ratu, o surovosti ljudi, a takođe i o dobroti i požrtvovanosti, riziku koji su ljudi spremni da preuzmu zarad višeg cilja i time odrede svoju i nečiju budućnost. O svemu ovome govori kroz priče vrlo običnih ljudi, ljudi poput bilo koga od nas, svedoka i aktera istorije.

Kao posmatrači, postavljeni smo u poziciju da, iako sa određenom distancom, proživljavamo sudbine ovih malih ljudi, sagledavamo posledice, uviđamo na koji način nas prošlost obeležava, kako naši postupci utiču na tok istorije. Ova predstava nas podseća da imamo izbor. Podseća nas da život teče i da su stvari, ljudi, situacije ponekad prolazne, a ponekad nas proganjaju i vraćaju nam se u drugom obliku. Mnuškinova, govoreći o scenama, priča o metodu autopsije, o metodu u kojem seciramo i ispitujemo kako bismo pronašli uzrok smrti ili bolesti. Verujem da je to bio metod u kreiranju scena, ali svakako dobro opisuje i našu poziciju kao publike.



Slika 3: Scena iz predstave „Efemerno“ (fotografisala Michèle Laurent)

„Svet eksplodira oko nas... glečeri se tope, okeani rastu, ostrva naših snova uskoro će biti progutana, a mi smo još uvek 'nepismeni sa osećanjima'.

„Radi se o nama, tebi i vama. Istraživali smo, ali smo našli ljude kao što smo mi. One koji nam otkrivaju našu hrabrost, našu dobrotu, naše bratstvo nazvaću Spasiteljima, a one koji nam otkriju našu sramotu, naš kukavičluk, našu tvrdoglavu ravnodušnost nazvaću Saboterima. Mi smo spasioci i hranitelji našeg života, mi smo brodolomci i spasioci. Brodolomci jer jedemo dobro naše djece, spasioci jer još uvijek želimo da čitaju knjige. Tu je razlika. Veoma slepo pokušavam da nas prosvetlim...“¹⁰²

¹⁰² Le Théâtre du Soleil „Extrait d'une lettre à un ami“, Le Théâtre du Soleil: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-ephemeres-2006-227> (preuzeto 5.5.2019)

Prostor i vreme predstave „Efemerno“

Gledalište je naspramno orijentisano, a scene se odvijaju u prostoru među publikom, uglavnom tako što su prostori za igru smešteni pokretnim postoljima koje guraju ljudi – „gurači“. Na postoljima se nalaze inscenacije u kojima se odigravaju određene situacije, a veze između dva prostora, uglavnom uspostavljene time što se glumac ili seća (pa ode u scenu sećanja) ili jednostavno pređe u drugi prostor, ostvaruju se tako što glumac siđe s jednog postolja i pređe na drugo. Manji broj scena odvija se i van postolja, i u tim slučajevima likovi se kreću po podu, izvodeći svoju radnju.

Postolja su uglavnom kružnog oblika kad se na njima nalazi veća scenografska struktura. Tada su na njima uglavnom delovi enterijera ili eksterijera koji svojim izgledom ukazuju na psihologiju likova (npr. različite dnevne sobe, trpezarije, dvorišta i sl.), kontekst situacije (npr. advokatska kancelarija, vešernica, bolnica, plaža) i vremena (npr. enterijeri iz perioda Drugog svetskog rata). Na manjim postoljima, najčešće pravougaonim, uglavnom se nalaze scenografski elementi koji označavaju ulaz u prostor, kao što su vrata, kapija, elementi hodnika i sl., ili detalji prostora značajni za priču, npr. česma u dvorištu.

Način kretanja ovih postolja je važan element, koji određuje karakter i atmosferu scena. „Gurači“ su sve vreme fokusirani na scenu koja se odvija i načinom pokretanja postolja usmeravaju nam pogled i utiču na dramaturgiju, npr. zaustavljaju kretanje u određenom momentu, ubrzavaju ga u drugom i sl. Ove promene su slične filmskom kadriranju i promenama, gde se promenljivim odnosom sa pozadinom dodaje još jedan sloj sagledavanja. Postolja se kreću fluentno, „gurači“ se kreću poput plesača, u potpunosti postajući deo slike.

Fragmentarnost prostora i fluidnost kretanja čine da scene sagledavamo sa osećanjem da zavirujemo u momenat nečije intime koja je prošla i koja nam se sad vraća kao važna uspomena iz koje treba nešto da dobijemo. Scene se kreću i oko svoje ose, tako da publika može videti svaki detalj scenografije, a svaki je važan, jer, kako Mnuškinova kaže: „Svaki objekt je svedok sveta, trenutka“.¹⁰³

Scenografske strukture su sačinjene od odabranih elemenata koje definišu prostor. Iako se koriste realni predmeti, ovi prostori zbog fragmentarnosti i načina na koji su elementi ukomponovani ne izgledaju realistično. Izgledaju kao scene iz nečijeg

¹⁰³ Iz beleški nastalih tokom proba.

sećanja, gde je nešto upamćeno a nešto nije, i u zavisnosti od priče i likova nešto je prenaplašeno, poetizovano.

Predstava traje šest sati i trideset minuta, sa dve kraće pauze i jednom dužom, tokom koje se organizuje obed. U ovom vremenskom okviru odigrava se niz priča, sastavljenih od niza scena, međusobno isprepletanih ili tematski ili zajedničkim akterima i/ili prostorima. Scene traju od nekoliko sekundi do desetak minuta, u zavisnosti od toga koliko je potrebno da se uhvati trenutak o kojem govore. Tokom procesa stvaranja predstave, Mnuškinova je isticala kako je važno da se ne igraju scene, već momenti. Takođe je govorila o potrebi da se kondenzuje vreme, što jeste karakteristika svih scena koje čine ovu predstavu.

Način tretiranja prostora i vremena u predstavi, kao i prisutnost dramskog događaja koji otvara univerzalne teme, čini sve scene ove predstave sintetičnim slikama.

Sintetične slike

Odabrala sam tri scene iz predstave „Efemerno“ za analizu, kako bih utvrdila zašto funkcionišu kao sintetične slike i na koji način komuniciraju s publikom.

Čudesan vrt



Slika 4: Fotografija scene „Čudesan vrt“ iz predstave „Efemerno“ (nepoznati autor)

Predstava počinje unošenjem manje platforme na kojoj se nalazi kapija obrasla u bršljan i žena koja na tu kapiju postavlja znak „Na prodaju“. Kad se platforma zaustavi, žena se udaljava i zamišljeno gleda u sliku kuće koja uskoro više neće biti njena. Zatim prilazi kapiji, otvara je, zatvara, a sa druge strane joj se približava platforma sa enterijerom kuće koja je na prodaju. U prostoriji, vrlo toplo uređenoj, nalaze se kutije, dopola spakovane, a na podu papiri, dokumenti, koje glumica nastavlja da razvrstava i pakuje. U jednom momentu, verovatno pokrenuta sadržajem jednog papira, uzima telefon i razgovara sa službenicom u banci, s kojom se dogovara oko zatvaranja majčinog bankovnog računa, i saznaje da postoji neki sef. Nakon razgovora, platforma sa enterijerom odlazi sa scene, a ulazi čovek s kacicom u ruci, koji razgovara sa svojom majkom i uzbuđeno je obavještava da je postao otac. Nalazi se ispred platforme s kapijom kuće koja je na prodaju. Pogleda je, i okrene se da krene, ali platforma počne da ga prati. Ova situacija se ponavlja još jednom. Okrene se ponovo, zainteresuje se za nju, i odlučuje da pogleda kuću. Vrata mu otvara žena iz prve scene, zbunjena što već ima zainteresovanog kupca. Izvinjava se zbog nereda, i predlaže da mu pokaže baštu, za koju kaže da je veoma važna. Kad krenu prema bašti, prvo se pojavljuje manja platforma, s klupicom i česmom, a zatim veća, s drvetom i merdevinama. Čovek pita može li da fotografiše, a ona, uznemireno,

odgovara da ne može. Pita ga da li se razume u vrtlarstvo, dok se on raspituje za cenu i započinje proces kupovine. Odlaze u sobu, gde se on dogovara sa svojim advokatom, dok žena odlazi u svoje misli i vraća se u baštu. Seda na klupu, „gurač“ polako vrti platformu, kao da je odvodi u neki drugi svet, podržan muzikom koja se sve vreme uživo izvodi. Okreće je prema ulazu, gde se ponovo pojavljuje vrt, sada vrt iz sećanja, u kome je njena majka. One vode prislan, dirljiv razgovor, i u jednom momentu ona pita: „Mama, ko će da brine o bašti?“, a majka odgovara: „Cveće, znaš... priroda reaguje odmah, malo vode i... ponovo oživi“. Značaj ove rečenice u potpunosti otkrivamo na kraju cele predstave, gde saznajemo, zajedno sa ćerkom, sudbinu njene majke i njenih roditelja, Jevreja, tokom Drugog svetskog rata.

Najsnažnije sa nama komunicira tema scene. Rođenje deteta je početak nove budućnosti – radosti, vere u sutra; a smrt trenutak sažimanja i promišljanja prošlosti – tuge, straha od sutra. Spojena, ova dva trenutka nas postavljaju u ekstremnu poziciju, iz koje možemo da sagledamo veću temu – sve između, tako što nestaju nebitne stvari koje nam u svakodnevici zamagljuje pogled. A to je princip predstave „Efemerno“, i ona nije slučajno započeta ovom scenom.

Prostor cele kuće, značajne za ženu, prikazan je iz tri fragmenta: kapijom, sobom i vrtom. Prostori su topli, ispunjeni ljubavlju i, mada po postavci (znak za prodaju kuće, kutije za pakovanje...) očigledno na putu da budu napušteni, oni odražavaju veru u život. Ne žele da budu napušteni, što nam jasno daje do znanja kapija koja uporno juri čoveka koji je tek postao otac, dok je on ne primeti i ne zainteresuje se da uđe u kuću. Ovde imamo prostor koji otelotvoruje borbu za život, prostor koji ne želi da se preda.

Vremena se prožimaju. Uzbuđenje vezano za budućnost izbija iz budućeg oca, dok nostalgija za prošlošću obuzima ženu. Iako se sreću u određenom trenutku, nijedno nije tu zaista prisutno. Ovo je preloman trenutak za oboje. Važna je scena u kojoj žena ima viziju s pokojnom majkom, koja joj upravo otvara pogled ka budućnosti i sugeriše joj da veruje u život. Smrt je tu da nas podseti da živimo.

Utrazvuk



Slika 5: Fotografija lika Perl iz scene „Utrazvuk“ iz predstave „Efemerno“ (fotografisala: Michèle Laurent)

Na postolju koje se unosi, na kojem je postavljena scenografija lekarske ordinacije, sedi žena u belom mantilu, doktorka, koja se češlja, proteže se, briše ruke, jede jogurt i sl., mirno koristi zasluženu pauzu dozvoljavajući da joj misli odlutaju. Poziva Alis, i iz razgovora saznajemo da ona u stvari čeka da uđe pacijent, a da taj pacijent ne ulazi jer je čudan. Doktorka usmerava pogled ka vratima, koja stoje na manjoj platformi, i zatim počinju da se približavaju, a iza njih, kroz stakleni prozor viri Perl, ali ne ulazi. „Uđi, jer znam da si tu“, obraća joj se doktorka. Perl ulazi, obučena u staru, tamnu garderobu, u ruci nosi prljavi kaput, a u prosedu kosu joj je zadenut svetloružičast cvet. Perl igra glumica sa šminkom koja ističe bore i njen izobličeni izraz lica psihički obolele osobe. Ona je u grču, ima tikove na licu i u pokretima. Gruba je, direktna i iskrena, često i naivna poput deteta. Lik Perl funkcioniše, sâm po sebi, kao sintetična slika. U njoj se sukobljavaju dve sile – lik grube prosjakinje, u kojoj je sadržana tema smrti, i sa druge strane lik naivne, romantične, krhke devojčice, otelotvorenje radosti života. Ovaj sukob otvara veću temu kompleksnosti postojanja, koje u sebi sadrži obe strane.

Nasuprot njoj, doktorica je vrlo nežna, pažljiva, vedra osoba. Vidimo da je prostor ordinacije njen, on odiše svežinom, a krasi ga beli cvet u vazi.

Doktorica radi ultrazvuk Perl, koja je moli da joj ne pokvari iznenađenje. Perl misli da je trudna, dok doktorica zna da nije, već da se bolovi u stomaku pojavljuju iz drugog razloga. Ovde se sukobljavaju dve teme, koje otvaraju jednu veću. Mi vidimo bolesnu ženu koja želi da bude majka, ženu koja želi da joj neko potvrdi da će biti majka, ženu koja bi želela da ima to normalno iskustvo. Koja bi jednostavno želela da je sve u redu. A nije. Očigledno nije. I doktorica to zna. I zato je pažljiva. I zato joj nežno saopštava da nije trudna. I zato ne insistira, kad joj Perl ne veruje, da je ubedi u istinu. Doktorica ne želi da učini da se Perl oseti nenormalno. Sukob nastaje u susretu „normalnog”, prikazanog u liku doktorice, i kompleksnosti života, prikazanog u liku Perl. Iz ovog sudara proizlazi veća tema – kako se u svakodnevici nositi s kompleksnošću, tačnije strahotama koje život može da priredi.

Kasnije, kroz druge scene, saznaćemo da je Perl preživela rat, i to će zaokružiti sliku o tom ludom i hrabrom liku, koji i pored svega insistira na pravu da bude čovek. Doktorica to prepoznaje, i pruža joj to pravo.

Mali leopard



Slika 6: Fotografija scene „Mali leopard” iz predstave „Efemerno” (fotografisala: Stephanie Berger)

Ovom scenom počinje poslednji deo predstave. Ulazi kružna platforma sa scenografijom dnevne sobe (koju smo već videli u prethodnim delovima predstave). Na kauču je devojčica obučena u kostim leoparda i pleše sa svojom majkom uz glasnu muziku. Počinje da zvoni telefon, i devojčica pokušava da skrene pažnju svojoj majci da se javi. Kad shvati da treba da se javi, majka odlučuje da ignoriše poziv, i njih dve nastavljaju da plešu dok ih „gurači“ ne iznesu s platforme. U ranijim scenama smo videli da otac i majka nemaju dobar odnos, i da ih on maltretira i čini da se majka ne oseća dobro, što utiče na njen odnos sa ćerkom. U sceni jedna linija nosi značenje predivne, ali nerealne slobode, a druga, telefonski poziv iz neprijatne realnosti. Iz sučeljavanja ove dve sile dolazi do konflikta, koji nam otvara pitanja na temu mogućnosti sreće, kako ostati bezbrižan uprkos realnosti koja nas proganja. Ova tema je univerzalna, i tiče se svih nas u raznim situacijama, koje ne moraju uopšte biti bliske ovoj koja se odvija u sceni.

Scene predstave „Efemerno“ funkcionišu kao sintetične slike jer u sebi sadrže uvek sukob svakodnevnih životnih kontradiktornosti, s kojima se svi suočavamo. One otvaraju veće teme, koje su, u kontekstu svakodnevnih odluka koje svi donosimo, u vezi s pitanjem kako te odluke oblikuju svet u kom živimo, bilo na nivou uskog kruga (porodica, partnerski odnosi), bilo na nivou stvaranja istorije (posledice ljudskog delovanja u kontekstu Drugog svetskog rata, npr.). Podsećaju nas da mi jesmo deo sveta u kom živimo, i da jesmo, koliko god taj udeo bio skroman, odgovorni za to kako taj svet izgleda ili može izgledati.

5. UMETNIČKI OKVIR ISTRAŽIVANJA

5.1. Umetnički koncept

Pripadam generaciji rođenoj 1983. godine. Dakle generaciji koja je u SFRJ proživela najraniju mladost, a čije je odrastanje (i postepeno spoznavanje sveta) obeležio brutalan raspad te zemlje, nakon čega ni do danas nije uspostavljen stabilan društveno-politički i vrednosni sistem. Taj brutalni rasplet, koji je dramatično pogodio sve koji su u njemu učestvovali, posebno je uticao na generacije koje su u to vreme odrastale i formirale se kao ličnosti. Te generacije su prve predstave o sebi, društvu i svetu stekle u sistemu određenom jednom vrstom „humanizma“, koji je bio u osnovi ideje jugoslovenstva, a koji je podrazumevao da se živi i radi zarad zajedničkog prosperiteta. Taj sistem vrednosti, koji je ubrzo odbačen, pa čak i prezren kao nepoželjan, dodatno je dezorijentisao generacije koje su odrastale tokom raspada Jugoslavije.

SFRJ je, dakle, istorijski i prostorni okvir ovog rada, a u radu će se taj okvir pojaviti u tri karakteristična oblika:

Jugoslavija kao zemlja detinjstva

Iskustvo života u Jugoslaviji obeležilo me je „čulno“, a to znači u smislu doživljaja sveta koji su tad formirani i koji su kao takvi postali sastavni deo mog identiteta i moje ličnosti. S raspadom Jugoslavije neki od tih doživljaja su prestali da mi pripadaju „po državnosti“: razni akcenti u govoru, more, mirisi, „lakoća postojanja“, bezbrižnost, itd. Međutim, iako mi ti doživljaji više ne pripadaju „po državnosti“, a to će reći da više nisu deo identiteta zemlje u kojoj živim, pripadaju mi kao čoveku – jer su to oni retki momenti kada se osećam „kao kod kuće“. Generacija kojoj pripadam verovatno je poslednja koja ima ovakva čulna iskustva (sećanja), koja su u tako dramatičnom sukobu sa onim što su uobičajena iskustva i doživljaji života danas. Ovaj sukob i stalno preplitanje sećanja i svakodnevnih utisaka jeste osnovna tema ovog dela, ali i rada u celini. Posebno je u tom smislu zanimljiva tema prostora, budući da je nekad jedinstven prostor Jugoslavije prestao da postoji kao fenomen kolektivne imaginacije, a da zapravo i dalje postoji kao složeno iskustvo u ličnoj percepciji pojedinačnih stvarnosti. Prostor Jugoslavije danas je heterogeni produkt isključivo ličnih sećanja

pojedinaца. Na primer, kad stojim na keju u Novom Sadu mogu da mirišem Jadransko more u splitskoj luci, a to mi omogućava specifično iskustvo prostora koje je ukorenjeno u nesvesnom doživljaju sveta; jer uspomene nemaju „fizički dom”, one se vraćaju kao refleksije, i tek tada postaju stvarne.

Odrastanje u Jugoslaviji koja se raspada

U radu pretpostavljam da je razumevanje društveno-istorijskog konteksta osnov za građenje sopstvenog stava, postavljanje ličnih ciljeva i načina delovanja koji bi mogli biti produktivni. Upravo zato, naglu promenu sistema vrednosti, gubitak sistema svake vrste i opštu izgubljenost, koji su obeležili period kada je trebalo da generacije oko 1983. konačno izgrade svoj sistem vrednosti i odnos prema društvu, vidim kao ključan za razumevanje njihove uloge i odnosa prema društvenoj, pa i političkoj realnosti danas. Teško je bilo „razumeti” društveno-političku situaciju u vreme raspada Jugoslavije i sve konsekvence koje je on imao na život običnih ljudi. Razlozi su brojni, a ja lično izdvajam dva kao ključno važna. Prvo, mnoštvo kontradiktornih stavova i neistina plasiranih u medijima i opštem javnom govoru. Zatim, konačno prihvatanje sopstvene „slabosti”, odnosno prihvatanje činjenice da je razumevanje proces koji se ne može, niti treba, završiti, da je to stanje ispravno (možda i jedino ispravno), iako ćemo zbog toga, kako tvrdi Darko Suvin, „odgovoriti vlastitim životima”.¹⁰⁴ Drugim rečima, iako ćemo ugroziti sopstvenu budućnost zbog nemogućnosti da delujemo na način utemeljen na smislenim zaključcima. Posledica te situacije jeste pojava parališućeg pritiska nastalog iz straha za sopstveni život, kojeg se nije moguće rešiti budući da nije moguće savladati osećaj bespomoćnosti. Međutim, priroda te bespomoćnosti je dvojaka. S jedne strane, ona se javlja iz nesposobnosti da se razume društvo, a sa druge strane upravo kao posledica sagledavanja kompleksnosti današnjeg društva, ali i svesti o žrtvi koju bi trebalo podneti da bi se u tom istom društvu funkcionisalo. Konačno, reč je o pristajanju na kompromise, kako bi se spram kompleksnosti današnje situacije uspostavio bar delimično funkcionalan odnos. Međutim, neophodan je i drugačiji odnos prema samom pojmu razumevanja:

¹⁰⁴ Darko Suvin, „Šta da se radi? Prvi korak (I/II)“, SBPeriskop,

<http://www.sbperiskop.net/drustvo/world/darko-suvin-sta-da-se-radi-prvi-korak-iii> (preuzeto 18.1.2018)

„Razumevanje je, za razliku od pribavljanja tačnih informacija i naučnog znanja, komplikovan proces **koji nikad ne proizvodi nedvosmislene rezultate**. To je beskrajna aktivnost pomoću koje, kroz stalne promene i varijacije, izlazimo na kraj sa stvarnošću i mirimo se sa njom, **to jest pokušavamo da u svetu budemo kod kuće**.“¹⁰⁵

Hana Arent (Hanna Arendt) govori o razumevanju kao procesu koji nema kraja, kao i o tome da je praštanje pojedinačan akt. Praštanje ne može da se odnosi na društvo u celini, već na pojedinačne, vrlo konkretne činove. Tekst nas tako suočava sa idejom prihvatanja poraza u odnosu na sveobuhvatno ovladavanje ili razumevanje društvenih tokova. Međutim, tekst istovremeno otvara i prostor za jedno iskrenije i drugačije razumevanje te kompleksne pozicije. Rozen Varen (Rosen Warren) na sličan način sumira isti stav: „Neodgovorno je ostaviti dojam da imamo odgovore kada je jasno da ih nemamo. Obavežimo se da ćemo postavljati pitanja“.¹⁰⁶

„Gde“ smo danas, nakon raspada?

*Naša potraga za smislom je istovremeno i potaknuta i frustrirana našom nesposobnošću da proizvedemo smisao.*¹⁰⁷

Razočaranja su odlika gotovo čitavog života generacija rođenih nakon 80-ih. Reč je o generacijama koje nikada nisu svedočile nekom značajnijem društvenom uspehu ili pobedi ikakvih vrednosti. Ako se katkad činilo da je uspeh moguć, vrlo brzo se ispostavljalo da nije. S jedne strane, te generacije su slušale priče o dobrim vremenima, mitu o „zajedničkom“ (bratstvu i jedinstvu), s druge strane o vremenima zloupotreba, nepravde, nacionalne nejednakosti, o sumnjivim herojstvima i zločinima. Drugim rečima, slušali su o tome kako je nekad bilo i kako se sve, a to je činjenica, iz

¹⁰⁵ Hana Arent, „Razumevanje i politika“, Peščanik, <http://pescanik.net/razumevanje-i-politika> (preuzeto 12.12.2017)

¹⁰⁶ Rosen Warren, „Poslednji put o pesimizmu“, Slobodni filozofski, <http://slobodnifilozofski.com/2017/12/posljednji-put-pesimizmu.html> (preuzeto 30.1.2018)

¹⁰⁷ Hana Arent, Op. cit.

nedovoljno „razumljivih“ razloga pretvorilo u krvavi boj. Rezultat toga jeste pretpostavka da ljudi odrasli tokom raspada SFRJ jednostavno nemaju kapacitet ne samo da razumeju prošlost već ni da s nadom gledaju na budućnost. Nekada se budućnost slavila, bila deo one humane „političke istine“ Jugoslavije. Danas, međutim, ne samo da slavljenje budućnosti deluje nerealno već je i sama budućnost nerealna, neizvesna i zatvorena.

Jedina istina koju baštine generacije nakon 1983. jeste „da ‘vanredno stanje’ u kojem živimo nije izuzetak već pravilo”.¹⁰⁸ Ta istina, međutim, nije toliko pesimistična koliko je njena perspektiva specifična. Reč je naravno o tome da se onaj ko je unapred poražen bori iz drugih razloga, a ne da bi pobedio. Njegovo aktivno delovanje karakteriše stav: „Činimo ih (dela otpora¹⁰⁹) – trebalo bi da ih činimo – jer ne možemo činiti ništa drugo”.¹¹⁰ Pesimizam, to jest pesimistički odnos prema društvu i uopšte životu, najčešće se *a priori* shvata pežorativno. Varen Rozen, međutim, temu pesimizma osvetljava na drugačiji način:

„Pesimizam nije investirani nihilizam, već promišljen rezultat analize koja sugerira da izgledi nisu dobri, da smo suočeni s poteškoćama koje su nemjerljive, i da će nam šanse biti jednake nuli, ne pristupimo li im svjesni koliko je trijumf zapravo neizvjestan.”¹¹¹

Ovaj stav se nikako ne sukobljava sa idejom borbe. Ističe samo da pokretač radi na drugačiji način, ali i da su očekivanja od puta drugačija. Važan je sadržaj i kvalitet puta, jer se cilj ne zna i jer se ne pretpostavlja šta je krajnji ishod i da li taj put uopšte ima kraja. Baziran na ovim razmišljanjima, i njima inspirisan, jeste i rad „Zarobljeni momenti – bajka o odrastanju”.

¹⁰⁸ Valter Benjamin, „O shvatanju istorije“, Anarhistička biblioteka, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije> (preuzeto 10.11.2017)

¹⁰⁹ Prim. aut.

¹¹⁰ Rosen Warren, Op. cit.

¹¹¹ Rosen Warren, Ibid.

Rad je izveden u formi pozorišne predstave u kojoj fizički gradim svoja sećanja, organizovana u priči „Zarobljeni momenti – bajka o odrastanju”.¹¹² Struktura je osmišljena fragmentarno, i u njoj se smenjuju scene u kojima se preispituju tri navedena oblika odnosa prema SFRJ kao istorijskom i prostornom kontekstu.

¹¹² U prilogu.

5.2. Stvaralački proces

1. Faza: Pisanje teksta „Zarobljeni momenti – bajka o odrastanju”

Faza je obuhvatala određivanje ključnih momenata i perioda sećanja, rad na istraživanju i „oživljavanju” uspomena i konteksta u kojem su nastale, a zatim oblikovanje ovog materijala u poetički tekst. Kao osnovni ključni momenti pojavili su se: period raspada SFRJ i trenutak spoznaje da je poražen sistem vrednosti s kojim sam odrasla, koji se desio u godinama nakon ubistva Zorana Đinđića.

Glavna tema kojom sam želela da se bavim jeste suočavanje s gubitkom, a kroz to, suočavanje sa idejom o prolaznosti. Temu sam izrazila kroz suočavanje devojčice sa izvesnom smrću oca. Ova smrt je istovremeno i smrt bliske osobe i određenog sistema vrednosti koji je obeležilo detinjstvo glavne junakinje, tako da se ovde pojavljuju i teme nasleđa, tj. sistema vrednosti s kojim se danas ne zna šta, zatim budućnosti, perspektive. Sporedne teme su takođe i emotivno i seksualno sazrevanje devojčice, odnos deteta sa roditeljima, kao i odnos sa prostorom detinjstva koji više nije deo života i društvom koje se raspada.

Sâm tekst je *mišljen* iz dve perspektive koje se međusobno smenjuju i koje predstavljaju pogled na sopstvenu prošlost, ali iz različitih vremenskih pozicija: prošle (dete kao autor sećanja) i današnje (odrasla osoba kao autor sećanja). Ovi su pogledi nekad percipirani subjektivno, nekad objektivno. Glavna linija priče, koja je jedina celina s linearnim vremenom, prati suočavanje s neophodnošću da se prihvati poraz, metaforički prikazanu kroz suočavanje sa smrću „Starog“ (oca). Oko ove priče organizovani su „zarobljeni momenti“, koji je značenjski, a ne hronološki, prate. Prihvatanje poraza, kao ideje o tome da slika budućnosti ne postoji, istaknuto je u mislima tekstualnog predloška: „nismo nigde išli, ali smo išli zajedno“, i u nostalgичnom pogledu na ljude koji su „slavili budućnost“. Takođe, ta se ideja javlja u svim scenama kao sukob između želja (ideala) i realnosti, kao i između dva lika glavne junakinje: devojčice i odrasle osobe.

Priča „Zarobljeni momenti – bajka o odrastanju” sastoji se iz tri jasno definisane celine koje se naizmenično smenjuju:

- **Dečja sećanja.** Čine deo koji rekonstruiše dečja realna iskustva i snove. U ovoj celini prisutna su dva perioda: od 1983. do 1990 (period SFRJ) i nakon raspada SFRJ. U umetničkom radu ova celina je predstavljena kroz dečje nadrealne slike u kojima se mešaju vremena i prostori i u kojima se nazire duh vremena;
- **Detetov odnos prema „političkoj istini“.**¹¹³ Tu se pod političkom istinom podrazumeva ono za šta Badju kaže da je „konkretna, vremenski određena sekvenca u kojoj se novo mišljenje i praksa kolektivne emancipacije pojavljuje, postaje i najzad nestaje“.¹¹⁴ U mom radu, kao takva, politička istina se javlja kao ideja o kolektivnom emancipatorskom i humanističkom projektu Jugoslavije, koji je za vreme njenog postojanja izgrađen, a s njenim raspadom nestao. U ovoj celini se stoga ispituje kako raspad SFRJ utiče na osobu koja odrasta u tom periodu, a koja je prethodno već usvojila određenu političku istinu i koja iznenada ostaje bez te istine. U umetničkom radu je ovaj gubitak, odnosno suočavanje sa njim, metaforički predstavljen kroz detetovo suočavanje sa očevom smrću.
- **Odnos odrasle osobe prema prošlosti.** Predstavlja melanholičan pogled na prošlost, sliku u kojoj se sva vremena (i prostori) sjedinjuju, i izražen je poezijom.

¹¹³ Alen Badju, „Ideja komunizma“, *Stvar br. 3*, 2012, str. 218.

¹¹⁴ *Ibid.*, str. 218.



Slika 7: Fotografija iz arhive autora.

Priča „Zarobljeni momenti – bajka o odrastanju“

Tekstualni predložak za predstavu-izložbu

Prvi deo Slike 1

Probudila se na plaži. Iznad nje je bilo upaljeno nebo s beskonačno mnogo zvezda. Čula je motor ribarskog čamca koji se zaustavio blizu nje, tik uz obalu. Znala je da je stari ribar ne vidi, ali ona je njega jasno videla jer je nosio svetlo. Ribar je počeo da piša u more, okrenut prema njoj.

Sela je u čamac i krenula. Iz mora u reku, pa u drugu reku, pa u treću. I stigla je kući. More je bilo tako blizu. Vetar je duvao. Brodovi su prolazili pored nje. Ljudi su joj mahali. Galebi su pratili njen brod. Pratili su je skoro do njenog malog mesta, a onda su odustali. Jer nisu bili golubovi.

Njen i druge brodove dočekalo je mnogo ljudi na obali. Tu noć se pravila velika zabava. Slavio se spokoj i sigurnost. Slavila se budućnost. Sve je bilo lako. Ljudi su plesali, smejali se. Ona je sedela na leđima Starog i pokušavala da uhvati zvezdice iz vatrometa.

Drugi deo Slike 1

To je bila poslednja bezbrižna noć. Zvezdice su pocrvenele i zapalile sve.

Stizale su kutije s narandžama. Stizala su pisma. Golubovi su bili ranjeni. Previjala je golubove.

Svaki dan je svirala sirena. Tada su ljudi odlazili u podzemni svet. Stari se prvu noć u podzemnom svetu ozbiljno razboleo. Od tada više nije silazio dole. Ostajao je gore sâm.

Rekli su joj da je nazebao.

U podzemnom svetu čuo se stalno prigušeni žamor. Jedino su se jasno čuli veseli uzvici – kao da je sve u redu. Ali žamor je podsećao da nije.

Stariji ljudi su sedeli oko kartonskih kutija i igrali karte, pili rakiju i pušili. Slušala se i neka muzika sa radija. Majke su sedele u drugom kraju sobe. One su bile tihe. Delovale su veđito zabrinuto. Jedna žena je štrikala more.

Lenka je mislila na svog Starog koji je ležao sâm, gore. Zamislila je kako je krov postao ptica i odleteo, i Stari je mirno ležao obasjan mesećinom. Gledao je zvezde padalice. Nije bilo struje, pa je nebo bilo prepuno zvezda. Zatvorio je oči i udahnuo je miris paljevine. Tada mu je obećala da će sve biti u redu.

Ponovo se čula sirena. Siluete razlićitih velićina izašle su vani. Žamor se rastoćio, pa nestao.

Pauza

Bez boje

U snu

Pratim svoje crvene cipele

Na vrhu grada

Grlim te

Hvala ti

Na snu

Slika 2

Prehlada Starog potrajala je par dana. Mama mu je zabranila da ustaje iz kreveta zbog visoke temperature. Lenka je bila tu da ga čuva dok je mama na poslu.

Napravila mu je sendvić i poslužila ga šoljom mleka. Stari je bio ljut jer nije mogao da ustane. Bolelo ga je. Nije čak mogao ni da sedi kako treba, uspravljajući se, prosuo je mleko. Otišla je po krpu da obriše mleko. Kad se vratila, tata je ležao okrenut leđima hrani.

„A šta ćemo sad? Plakati?“ Pomogla mu je da se okrene i pojede sendvić.

Pauza

Sunce je tih dana bilo jako.

Učvrstilo je blato.

Blato se osušilo.

Postalo je pustinja.

Vetar je podigao pesak.

Više niko nije video nikoga.

Slika 3

Starom nije bilo bolje, pa je otišao kod doktora. To popodne je mama došla po stvari sa dedom, koji je došao da je čuva nekoliko dana, dok se oni ne vrate. Otišli su u drugi grad, u bolnicu, na ispitivanja. U subotu, deda i ona su krenuli vozom da ih posete. Deda je zahrkao posle prve stanice.

Nosio je preveliki kaput i prevelike cipele. Bio je to stariji čovek sa okruglim nosom i veselim, radoznalim očima. Gledajući kroz prozor voza ljude na stanici, vrlo brzo ga je primetila u masi apatičnih prolaznika.

Voz je krenuo.

Pogledala se u prozor. Nije poznavala svoj odraz. Sve što je radila i osećala nije se uklapalo u tu formu u koju je gledala.

Njeno lice su gazili pusti vojvođanski pejzaži, napuštene, razrušene zgrade, prljavština, usamljeni ljudi.

„Leptice, da li je slobodno?”

Ostavio je svoju veliku pletenu košaru na sedište pored. Izvadio je tri jabuke i počeo da žonglira izmamivši osmeh detetu koje je trenutak pre vrištalo i njegovoj mami, koji su sedeli prekoputa. Oni su dobili dve jabuke, a ona treću.

Novine (u koje su jabuke bile umotane) čitao je poluglasno, izvrcući ih, naglašavajući ih apsurdno i smejući se sâm sa sobom. Na kraju je probušio rupe za oči i posmatrao kroz njih.

Namignuo je zavodnički debelom i namrgođenoj kondukterki, a pre toga na svojoj karti ispisao broj telefona. Odbrusila mu je sa osmehom i zadržala njegovu kartu.

Posle toga je otvorio flašu rakije i ponudio sve u vozu, nazdravljajući svom budućem venčanju. Pocepao je novine na sitne deliće i posuo ih poput konfeta.

Zatim je izvadio malu metlicu i pokupio konfete, objašnjavajući malom detetu pored kako je jako važno ne praviti nered, iako se ženimo, iako umiremo. "Niko ne bi trebalo da čisti za nama", rekao je preterano ozbiljno, vraćajući metlicu u svoju košaru kao da odlaže skiptar.

Ostali putnici su se pravili da ga ignorišu, ali su ga gledali, pritajeno su se smejali i uživali.

Izašao je na sledećoj stanici. Pljuštala je kiša. Stao je uz njen prozor i kucnuo. Bio je moker i smešio se. Rasterećeno. Namignuo joj je, naglo se okrenuo i otišao.

Pogledala je svoj odraz ponovo, i sad joj se svidelo to što vidi.

Deda je baš glasno hrkao.

Pauza

Opovo ima igralište u parku

Devojčica je sama na celom igralištu u Opovu

Ljulja se

Ima roze haljinu

Deluje srećno

I park je lep u Opovu

Možda tu ljudi imaju mira

Slika 4

Sećaš li se kad smo se vozili čamcem oko ostrva? Bila sam u pelenama i vozila sam motor. Ti si sedeo pored mene s pivom u ruci, nasmejan. I on je bio tu, takođe nasmejan.

Nismo nigde išli, ali smo išli zajedno.

Taj vetar je bio drugačiji jer je mirisao i voleo nas. Kad zatvorim oči, mogu da ga osetim.

I njega.

Srećom, ti si tu.

Stari je ležao na krevetu, prikačen na infuziju. Nije mogao da govori, ali se smešio dok ju je gledao. Pored njega su bile neotvorene dnevne novine, mamine naočare i flaša sa vodom, sa slamčicom. Mama joj je tad objasnila da je tata jako bolestan i da ona ne sme da bude tužna jer to nije dobro za tatu. Moramo da budemo pozitivni, da mu dajemo snagu koju je izgubio.

Pauza

Volela bih

Da trčim dugo

I ne dođem do kraja

Jer kraja nema

Slika 5

Začuo se snažan zvuk. Utrčale su sestre i doktor, bili su vrlo grubi, gurnuli su je napolje. Potrčala je dugim belim bolničkim hodnicima.

Sudarila se sa starom ženom koja je hodala jako polako. Žena se nije osvrnula, niti se ljutila na nju. Kao da je nije primetila, nastavila je da hoda jako, jako polako, a usredsređeno. Lenka je počela da je prati. Sedela je na stolici čekajući da ona pređe određenu distancu, pa je polako prelazila na drugu stolicu. Žena je nije primećivala. Bila je u spavaćici, laganoj, belo, na sitne cvetiće. Imala je gumene cipele za more, jednostavne, svetloroze. Iz svetlobele nežne kože, pune žutih tačkica, virile su plave vene i kosti. Oko vrata je imala tanak zlatan lančić s medaljonom na kraju. Kosa joj je bila bela, talasasta, kratka, nežna. Meka. Oko očiju je imala najviše bora, i blag pogled.

Došla je do vrata i uhvatila je kvaku, zastala je, nasmešila se svojoj misli, i zatim odlučno otvorila vrata i ušla.

Soba je bila razrušena, potpuno, kao da ne pripada bolnici. Tapeti izgoreli, vlaga izgrizla plafon i zidove. Ostaci požara bili su svuda. Pepeo je prekrivao centralni deo sobe. Svetlo je bilo belo, jutarnje.

Tamo ju je čekao stariji gospodin s cvećem. Smešio joj se, ali se nije micao. Stala je ispred njega i dugo su se gledali. Nisu se pomerali, samo su se smešili. U istom trenutku su krenuli, naslonila je svoju glavu na njegove grudi, on je stavio svoju ruku na njenu zadnjicu, a drugom je prolazio kroz njenu kosu. Zaplesali su. (Počinje pesma) Plesali su dugo, polako, bili su vrlo pažljivi jedan prema drugom.

Pauza

Ležim na travi,
ispod drveta.
Gledam u oči,
bliske, moje.
Znam da mi ne pripadaju,
kao što mi ništa ne pripada.

Slika 6

Usledili su dani iščekivanja. Svaki dan sa mamom je započinjao istim zabrinutim licima i istim mehaničkim ritualima, koji su bili samo odrađivanje neophodnog pre odlaska u bolnicu.

Na putu do bolnice mama je pričala mnogo, komentarisala je to što vidi oko sebe, pričala šta će da rade kad Stari izađe iz bolnice (kao da će sutra izaći), pričala je o nekim sitnicama koje je primetila u bolnici. Držala je mamu snažno za ruku.

Ulazila je svaki dan u 5 i 30h, tiho i spretno. Nosila je kofu vode, mokru i suhu krpu, neka sredstva za čišćenje. Navlačila je tanke gumene rukavice, okrećući se oko svoje ose, kao da snima prostor. Usredsređeno i posvećeno prelazila je svaki detalj nameštaja, sve predmete, prvo isprskavši površinu sredstvom, zatim glancajući dok ne bude očišćeno do kraja. Kako je napredovala, tako su se stvarali novi predmeti, stari, razni. Ona ih je posvećeno čistila, bez umora, neopterećena. Posvećeno. Trajalo je satima.

Samo odjednom je stala, skinula rukavice, okrenula se ponovo oko svoje ose, pokupila pribor za čišćenje i polako izašla. Pri izlasku je ugasila svetlo.

Pauza

Imate li nešto protiv bola?

Da ne boli više nikad.

Slika 7 – KRAJ

Ušla je u sobu. On je ležao na metalnom krevetu, pokriven belim lancunom. Disao je mirno. Stala je pored kreveta i samo plakala.

Suze su padale na pod i punile sobu. Voda je rasla i počela da je kvasi. Ona se popela na krevet i legla uz Starog. Zagrlila ga je.

I dalje je plakala. Do kraja snage, pa i posle.

Voda je nastavila da raste i ponela je krevet sa sobom. Krov je postao ptica i odleteo. Krevet je otplovio sa njima zagrljenima. Vetar je mirisao i voleo ih.

Sve je bilo kako treba.

2. Faza: Prva faza proba – traganje

Kako je tekst postojao, cilj procesa je bio pronaći odgovarajući scenski izraz koji će podržavati već napisano. Tekst je strogo definisao okvir istraživanja. Teme i sadržaj koje nosi stoga nisu bili predmet rada, te je naš zadatak bio da uđemo u taj okvir („biti u”) i da iz te pozicije pronađemo scenska rešenja koja će tekst dopunjavati, a ne potcrtavati ili ilustrovati. U tom procesu je bilo moguće tekst i izostaviti, tj. zameniti ga u potpunosti scenskim rešenjima, ukoliko ona ispunjavaju u potpunosti potrebno značenje. Pored toga, zadatak koji smo postavili na početku bio je da sačuvamo poeziju u tekstu. Istraživanje je obuhvatalo paralelno individualno istraživanje kroz crtež i proučavanje raznih referenci, i zajednički rad na sceni.

Individualno istraživanje

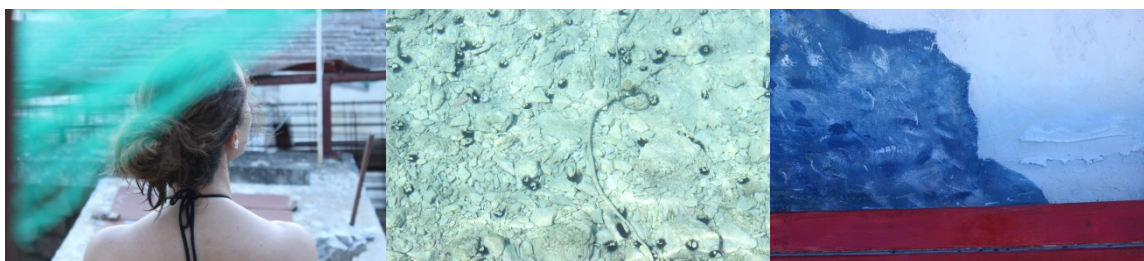
Individualno istraživanje je obuhvatalo kreiranje „*mood boarda*“, s referencama iz sfere života i umetnosti koje dovedim u vezu s tekstem, istraživanje dokumentarnog materijala kao što su fotografije, video-zapisi, novinski članci, knjige i sl., koji svedoče o vremenu o kom predstava govori, kao i ilustrovanje slika koje „vidim“ u tekstu.

Od značajnijih referenci izdvojila bih dela slikara Marka Šagala: „Nad gradom“ i „Šetnja“. Šagal je jednom rekao: „Naš unutrašnji svet je realnost, možda stvarnija od spoljašnje“. Upravo je ovaj postupak postao estetska osnova za rad na inscenaciji „Zarobljenih momenata“.



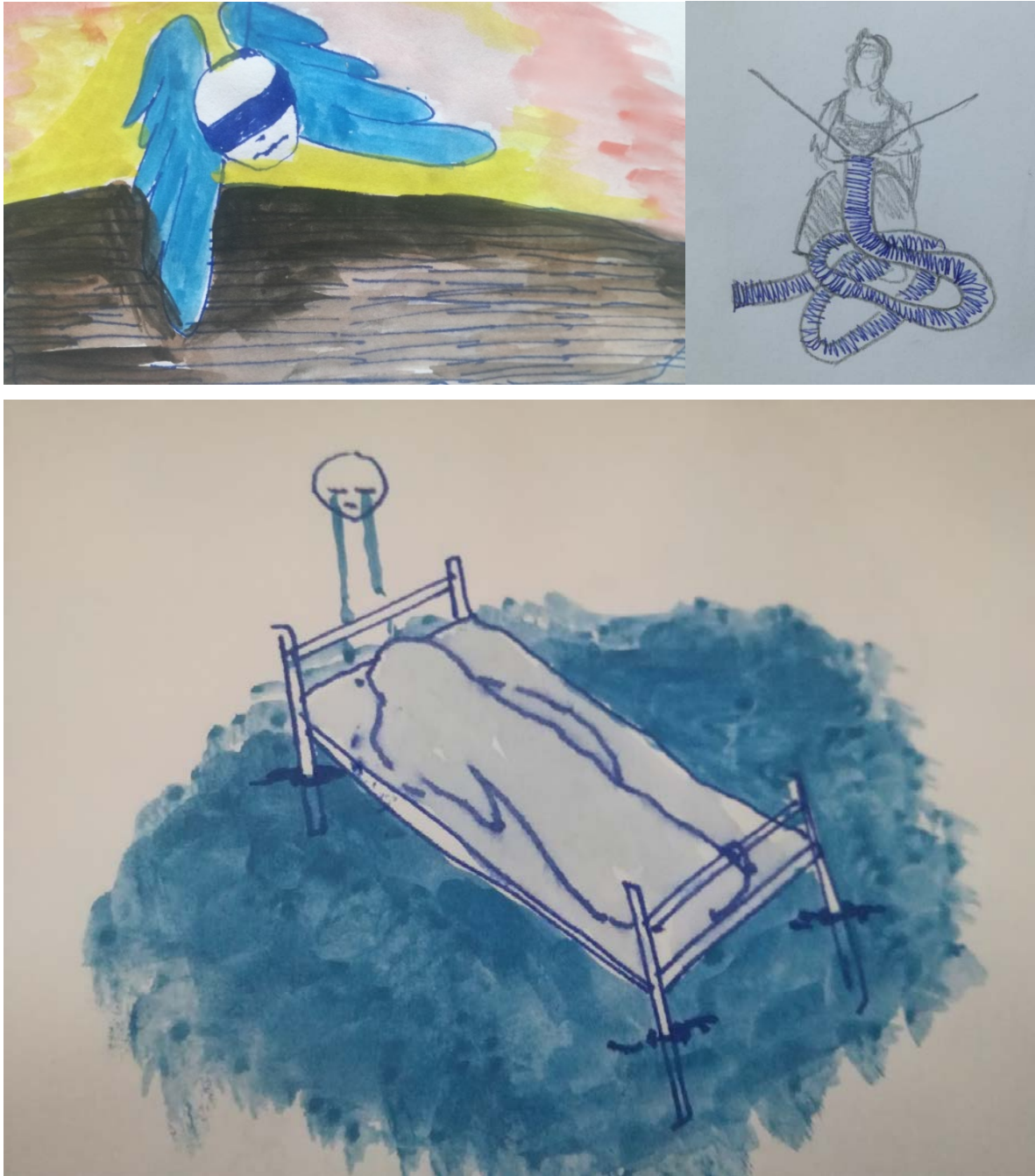
Slika 8: Slike Marka Šagala koje su poslužile kao inspiracija za rad: „Nad gradom“ (levo), 2. „Šetnja“ (desno)

U daljoj razradi odnosa prema temi smrti značajna mi je bila muzika Nika Kejva (Nick Cave) sa albuma „Skeleton Tree“. Album „Zemlja snova“ Kralja Čačka značio mi je u procesu produblivanja i uspostavljanja odnosa prema društvenim prilikama o kojima „Zarobljeni momenti“ govore. Za produblivanje ovih tema bili su mi važni i pisani izvori, naročito Predraga Matvejevića, Danila Kiša, Jova Bakića, Hane Arent i Irvina Jaloma. Fimovi „Osam i po“ i „Amarkord“ Federika Felinija bili su mi značajna tačka oslonca u estetskom i dramaturškom pravcu. Od dokumentarnog materijala važni su mi bili razni dokumentarni filmovi o raspadu Jugoslavije, televizijske emisije iz perioda posle 1990, zatim novinski članci i fotografije, umetnički radovi nastali posle rata u SFRJ, autobiografski tekstovi raznih autora, razgovori s ljudima raznih generacija, itd. Deo istraživanja obuhvatao je i ponovno obilaženje važnih lokacija, i njihovo dokumentovanje.



Slika 9: Fotografije nastale kao deo kreativnog istraživanja na ostrvu Drvenik Veli, Hrvatska (fotografisala: Sanja Maljković)

Ilustrovanje teksta u različitim tehnikama i formatima odvijalo se kontinuirano. Ove skice su učvrstile estetski pravac, i u nekim slučajevima poslužile kao osnova za postavljanje scena.



Slika 10: Ilustracije nastale tokom kreativnog procesa (autor: Sanja Maljković)

Istraživanje na sceni

Prostor za rad, kao i fundus i depo pozorišta Le Studio, imali smo na raspolagaju u svakom trenutku. Vrlo brzo smo „osvojili” ovaj prostor i organizovali ga tako da se u njemu „osećamo dobro“. Važno mi je bilo da pronađem saradnike u koje imam poverenje, u smislu da možemo otvoreno da komuniciramo, koji mogu da razumeju i osećaju slojeve teksta, sposobni da za svoj jedini cilj postave kreiranje scenskih rešenja, te da otvoreno pristupaju procesu sa idejom da je sve moguće. Zbog finansijskih ograničenja i nesigurnog vremenskog rasporeda, tim se sveo na jednu glumicu, koja je bila tu tokom celog procesa, i nekoliko saradnika, koji su se povremeno priključivali.

Hana Gadomski, osim što ima veliko pozorišno/kreativno iskustvo i suštinski razume estetski i tematski okvir rada, bila je vrlo svesna svoje uloge u procesu. Ona kaže da je sebe „pozajmila”, „stavila sebe sa strane”, i bila spremna da proba sve, „poput deteta u šumi“. Hana je vrlo posvećeno i pripremljeno ušla u proces, bila je sagovornik i partner u istraživanju.

Stvoriti uslove da „budemo u” priči bio je prvi cilj. Prišli smo ovom zadatku inspirisani metodima Baušove, Mnuškinove i Grotovskog. Kao inspiraciju smo koristili slike i reference koje sam pripremila tokom individualnog istraživanja.

Mnuškinova predlaže razne metode koje se baziraju na korišćenju pozorišnih elemenata koji čine tu drugu stvarnost. Koristili smo elemente koje smo čitali iz teksta kao početni okvir, kreirajući situaciju iz toga. Na primer, radeći na pesmi „Crvene cipele“ znali smo da je Lenka na vrhu grada. Postavili smo glumicu na visinu, u kontekst da je na ivici krova, s pogledom na grad, što je značilo da je fokus glumca na održavanju ravnoteže (da ne padne), zatim da postoji jači vetar, da su zvuci grada prisutni, ali i daleki, a cela situacija otežava komunikaciju s partnerom jer je i on daleko. Ova situacija je postavila glumicu u teatralnu situaciju u kojoj mora da se snađe i iz nje deluje.

Grotovski i Baušova se oslanjaju na lično iskustvo ili sećanje glumca u radu. S obzirom na to da nisam izvođač i da je bilo potrebno da se glumac saživi sa situacijom, a i zarad traganja za „univerzalnošću“, krenuli smo ovim putem. Ukoliko

za primer uzmemo ponovo rad na sceni „Crvene cipele“, to bi značilo potragu za situacijom iz ličnog iskustva glumice, u kojoj ona zamišlja nekoga ko je njoj važan, ko joj je omogućio da „prati svoje crvene cipele (cipele Doroti iz „Čarobnjaka iz Oza“, ili cipele žene koja ima sposobnost da se upusti u rizik, koje označavaju hrabrost, spremnost da se u životu prate svoji snovi) i želi da mu/joj se zahvali što joj je dao ili dala podršku da prati svoje snove.

Krenuli smo od odnosa sa tom osobom, koja je vezana za period sazrevanja. Situacija se odnosila na prelomnu tačku života, gde je trebalo doneti određene životne odluke, suprotne društveno nametnutim očekivanjima. Tako smo došli do situacije kad devojčica izvodi intimnu kabare predstavu svom ocu, u kojoj mu kroz pokret otkriva svoju tek stečenu ženstvenost i snagu odrasle osobe. Sličan postupak koristili smo i u drugim scenama, radeći na tome da glumci pronađu sećanja na osnovu kojih će pronaći svoj način da „budu u“ tekstu. Ovo nisu nužno bile situacije koje su opisane u tekstu, ali nosile su isti motiv. Na ovaj način su rešene scene „Pustinja“ , „Čišćenje“, delovi s naracijom.

Slično smo pristupili i sceni „Opovo“, u kojoj smo tragali za situacijom u kojoj bismo u stvarnom životu koristili tekst pesme da nešto nekom kažemo. Radili smo dugo na načinima izgovora, uz pokret, da bismo shvatili da ona može da funkcioniše ukoliko se zavodnički izgovara. Shvatili smo da je ova pesma u stvari vrlo nežna i naivna, romantična, ali i surova u isto vreme, jer nosi u sebi svest da kontekst u kom ta emocija postoji nije moguć. To nas je dovelo do situacije klabinja, kad se u pijanom stanju ljudi ogoljavaju, gde se uspostavljaju iskreni odnosi sa ciljem zavodjenja, a za koje se kasnije ispostavlja da su efemerni.

U sceni u podrumu, koja nije opisana u tekstu, želela sam da pokažem sliku majke. Inspiracija za to proistekla je iz tuđeg sećanja, Ive Ilić, koje sam doživela kao sebi blisko. Situacija u kojoj majka, tokom bombardovanja, pokušava da zabavi decu i skrene im pažnju od onoga što se dešava poslužila je kao polazna tačka. U ovoj uspomeni majka je pravila improvizovane kolače od keksa i džema. Tragali smo za načinom, i prisećali se dečjih pesama koje su obeležile naše odrastanja. Slučajno smo došli do pesme „Krokodilčić Gena“, za koju smo ustanovili da opisuje situaciju u kojoj se scena odvija: „Noćas, nad našim gradom, dugo već kiša lije... i dok ljudi se kriju...“. Postavljajući glumicu u kontekst, imajući rekvizitu koju je situacija postavljala

(nož, hleb, tanjire, pribor) i nameru – da majka zabavi decu – kreirali smo scenu u kojoj majka pravi lutkarsko pozorište koristeći atmosferu i tekst pesme.

Korišćenje elemenata teatralnog sveta bilo je polazište za „Uvodnu scenu“, koja traje od momenta kad se Lenka budi na plaži, do momenta kad stiže do scene „Slavlje“. Koristili smo dugačak plavi šal koji predstavlja more, dok je zamisao bila da muzikom oživimo melodiju talasa, vetra. Kontekst da je šal more nužno je promenio glumačku perspektivu, te je nastala scena otvorila novu estetiku, blisku lutkarskom pozorištu. Uz muziku, nastala je plesna koreografija, bazirana na jasnim akcijama koje prate značenje teksta.

Scenu „Voz“ smo kreirali maskirajući glumca koji igra prosjaka. Prevelik i prenaplašen kostim i čudna rekvizita učinili su da glumac izađe iz polja realističnog, i svojom glumom podrži sliku o liku koju smo ustanovili prateći tekst.

U sceni „Baba i deda“ takođe smo počeli sa elementom iz pozorišnog sveta. Radili smo s lutkama, te je rešenje proisteklo iz njihove fizičnosti i indikacija koje nam je tekst postavljao.

Koreografska scena „Jadransko more“ nastala je istraživanjem gestova i pokreta kojima se izražavaju stanja koja su nam bila potrebna. Krenuli smo od ključnih reči: poraz, bespomoćnost, smrt drage osobe, i malo-pomalo, radeći uz pesmu EKV-a „Jadransko more“, oformili biblioteku potencijalnih pokreta, koje smo čistili i kombinovali, prateći intuiciju, dok nismo došli do finalnog rešenja.



Slika 11: Fotografije nastale tokom prve faze proba (fotografisao: Milan Lazić)

3. Faza: Izrada lutaka, scenografije, rekvizite i kostima

Lutke babe i dede, u ljudskoj veličini, nastale su iz dve faze. Prva faza je realizovana u lutkarskoj radionici „Can pink and boogie“, u Mataru, u Španiji, pod supervizijom lutkarke Mine Trap (MinaTrapp). Tada su lutke dizajnirane i izrađene su glave. Glave sam prvo izvajala u glini, nakon čega sam pravila kalup od gipsa, iz kojeg sam izvukla pozitiv papirmaše tehnikom. Posle toga je usledila finalna obrada i korekcija lepljenjem i senčenjem direktno na maski koju sam dobila.

Druga faza je obuhvatala finalnu obradu lica i pravljenje tela, i realizovana je u radionici teatra „Le Studio“ u Beogradu. Obrada lica je podrazumevala bojenje i senčenje, a telo je izrađeno od drvene konstrukcije koja povezuje telo s glavom i žičane strukture koja predstavlja konstrukciju za gornji trap punjen koflinom. Vidljivi delovi (vrat i grudi) presvučeni su papirmaše tehnikom, nakon čega su takođe obojeni i nijansirani. Ostatak tela sakriva odeća u koju su lutke obučene. U odeći su ostavljeni prorezi za ruke glumaca. Lutke nemaju svoje noge, već im ih glumci „pozajmljuju“.



Slika 12: Ilustracija procesa izrade lutaka



Slika 13: Fotografija završene lutke babe (fotografisala: Jelena Jeremić)

Od scenografskih elemenata su u ovoj fazi postavljeni krevet na točkicama, izdignuta platforma, kanap koji visi s plafona, zavese i stolice. Rekvizita i kostimi takođe su u ovoj fazi završeni u potpunosti.

4. Faza: Druga faza proba – definisanje scena

Kad su svi elementi bili gotovi, pristupili smo definisanju scena. U ovom procesu su učestvovali glumci: Hana Gadomski (lik majke), Mirjana Jelić (lik Lenke) i Marko Petrović (lik prosjaka/klovna), kao i kompozitori i muzičari Žan-Batist Demarinji (Jean-Batiste Demarigny) i Roman Gijo (Romain Guillot). U ovoj fazi su scene, koje smo postavili na nivou koncepta, bile razrađivane do finalnog oblika. Vreme razrade jedne scene trajalo je od par sati, do dva-tri dana. Rad sa glumcima sastojao se u definisanju jasne razvojne linije likova, kao i psiholoških karakteristika, datih okolnosti, odnosa i sl. Takođe, određeni su položaji na sceni, ključni momenti, promene i sl. Muzičke numere, koje su dotad postojale samo kao fragmenti, razvijane su na licu mesta, uz akciju glumca, do momenta kad bi scena dobila svoj konačni oblik.

Nakon ovog procesa, pripremila sam jasan scenosled, sa definisanim svim scenskim elementima i ključnim momentima, koji je bio osnova za rad u sledećoj fazi u koju se uključio ceo tim.

5. Faza: pravljenje video-materijala

Video sam pravila od materijala koji sam pronašla na internetu, na kojima sam naknadno intervenisala u programima za obradu. Postavljeni su na odgovarajuću lokaciju na sceni i kontrolisani programom „Resolume Arena“.

Video je korišćen s namerom da:

1. Definiše prostor – u sceni „Buđenje” stavlja nas u prostor pod otvorenim nebom, sanjalački; u sceni „Voz” definiše prostor voza; u sceni „Opovo” podržava prostor klabinig atmosfere;
2. Podvuče društveni kontekst u scenama kad on treba da se iščita kroz ličnu priču – u sceni „Crvene cipele” vidimo ruševine grada uokvirene zvezdanim nebom;
3. Osvetli aktere na poseban način – u sceni „Baba i deda” osvetljava aktere na način da oni deluju „arhivski”;
4. Istakne delove teksta koji nose značajno metaforičko značenje, npr. video ptica u letu u poslednjoj sceni „Previjanje golubova“.



Slika 14: Fotografije scena u kojima se koristi video u predstavi (fotografisala: Jelena Jeremić)

6. Faza: Treća faza proba – uklapanje u celinu

Ova faza proba je podrazumevala rad s celim timom: tehničarem, glumcima i muzičarima. Trebalo je sve da bude jasno definisano radi efikasnosti rada. Važno je bilo da svi jasno znaju šta i kad treba da rade, kao i da se izmene svode na minimum. Probe su se odvijale oko dve nedelje, i rad se sastojao u postavljanju scena i definisanju likova. U ovoj fazi su rešene i tranzicije i ubačene su video projekcije. Poslednje tri probe bili su progoni, tokom kojih se radilo na ritmu predstave i detaljima. Generalna proba je bila i prvo izvođenje pred publikom.



Slika 15: Fotografije grupnih scena (fotografisala: Jelena Jeremić)

7. Faza: Izvođenja

Premijera predstave izvedena je 5. oktobra 2018. godine u teatru Le Studio, sa početkom u 20h, pred oko sedamdeset ljudi. Veći deo publike činile su kolege, studenti scenskog dizajna i prijatelji umetničkog tima, a deo karata bio je i u slobodnoj prodaji.

Le Studio se nalazi na drugom spratu zgrade nekadašnjeg PIK „Vrbas“, u kvartu koji čine napušteni industrijski objekti, nedaleko od centra Beograda. Ulaz nije jasno označen, stepenište nije posebno ulepšano, te publika do samog scensko-gledališnog prostora nema osećaj da je u pozorištu, niti je sigurna da je na pravom mestu. Otuda iznenađenje kad otkrije topao, prijatno uređen prostor na drugom spratu, s prigušenim svetlima lampi i muzikom, koji više podseća na kafić ili klub, nego na pozorište. Na ulazu sam dočekala publiku, i poželela im dobrodošlicu.

Početak predstave publika je dočekala u opuštenoj atmosferi, uz piće. Sedišta za publiku su improvizovana od raznog nameštaja, tako da ljudi sede na kaučima, foteljama i vrlo raznolikim stolicama. Pred početak predstave sam se obratila publici, poželela im dobrodošlicu ispred tima pozorišta, približila im kontekst rada, zahvalila se timu, i pozvala gledaoce da posle izvođenja predstave ostanu na druženju, naglašavajući da nam je važno da ih upoznamo, da razmenimo utiske.

Glumice su tokom govora zauzele početne pozicije i predstava je ubrzo krenula. Predstavu čini dvadeset sedam scena, koje predstavljaju sećanja devojčice/devojke Lenke na razne situacije, kroz koje se suočavala s neizbežnom smrću oca, a u isto vreme i s nestankom sistema vrednosti zemlje u kojoj se rodila. Scene su izrazito vizualne, poetične, muzika ima snažnu funkciju, i često su nedovoljno narativno jasne. Jasnu narativnu stukturu ima samo sled scena u kojima se Lenka direktno susreće sa ocem, dok su sve ostale razne uspomene, iz raznih perioda, zamišljene kao bleskovi prošlosti. Predstava ima i sloj Lenke kao naratora, koja izražava svoj odnos prema prošlosti iz današnje perspektive.

Publika je predstavu gledala pažljivo, u tišini. Deo publike je reagovao vrlo emotivno na određene scene, pogotovo na scene „Brod“, „Čišćenje“ i „Jadransko more“, dok su

scene „Gena“, „Dragan Stojnić“, „Crvene cipele“ i „Baba i deda“ izazvale smeh. Predstava je završena dugim aplauzom, i tada se publici zajedno poklonio ceo tim, uključujući i tehniku. Nakon predstave, veći deo publike ostao je u pozorištu, umetnički tim se pridružio, i započet je razgovor o predstavi, utiscima itd.

Predstavu smo, nakon premijere, nastavili da izvodimo na redovnom repertoaru teatra Le Studio. S vremenom smo zamenili nekoliko glumaca, sva tri glavna lika: Lenku, majku i oca. Te promene su izmenile predstavu, jer glumice koje igraju Lenku i majku znatno određuju predstavu, te su donele novu atmosferu i značenja.

5.3. Percepcija i recepcija predstave

U teatru Le Studio je običaj da nakon predstave publika ostane u pozorištu, i u neformalnoj atmosferi provede još neko vreme, u razgovoru sa umetničkim timom i drugim ljudima iz publike. Ovaj format omogućava razmenu utisaka, gde publika ima priliku da podeli sa umetničkim timom svoje utiske, upozna se s kreativnim procesom i razlozima za umetničke odluke koje smo donosili. Za umetnički tim ovo je značajno jer ima priliku da doživi i razume kako njihov rad utiče na publiku, što je značajno zarad valorizacije urađenog, a pruža i podstrek i smernice za dalji razvoj.

Zamolila sam neke ljude koji su gledali „Zarobljene momente”, s kojima sam razgovarala nakon izvođenja i čije mi je mišljenje važno, da mi pošalju svoje utiske u pisanoj formi.

Utisci o predstavi

„Devojčica se ljulja i usput pevuši. Iako je dete, osetila sam njeno sazrevanje, shvatanje sebe i svoje seksualnosti, shvatanje da detinjstvo prolazi i da dolazi ozbiljan život, sa svim surovim dešavanjima, koja nas primoravaju da odrastemo preko noći. Dolazi rat. Za moju generaciju i mene najokrutniji i dalje teško prihvatljiv razdor, prekid i nestajanje svega u čemu smo srećno rasli. Bili smo suviše mali da razumemo šta se u tom momentu dešava i dovoljno veliki da ceo život nosimo to iskustvo u sebi. Velika fešta pod maskama bila je poslednja slika iz života pre rata, i kao u Felinijevim filmovima zabavljala me je i plašila u isto vreme.

„Predstava me je odvela na Jadransko more, provela kroz sopstveno odrastanje, suočila sa smrću, i na kraju mi ipak dala plavetnilo neba i nadu, jer je bitno da smo tu i da se oslobađamo svojih zarobljenih momenata, ma koliko to ne prijalo i u trenucima delovalo nepodnošljivo.”

Jelena Vukmanović

„'Zarobljene momente' doživeo sam pre svega kao priču o odrastanju. Glavni lik se suočava s prolaznošću kroz kolaž sećanja. Ona su ponekad romansirana, kao priča o savršenom danu u čamcu, ili proslava Nove godine – sećanja koje kao zamrznute slike svi nosimo u sebi i koje nas uvek vraćaju u stanje detinje bezbrižnosti. Ponekad

su ta sećanja mučna i brutalno realistična, kao scena bombardovanja i iznad svih scena „čišćenja“. Negde između ili van te dve krajnosti, u predstavi nailazimo i na apsurdne, nadrealne pa i duhovite doživljaje i likove iz prošlosti kao u sceni „voz“. Oni možda sami po sebi i nisu značajni, ali su zbog svoje iščašenosti, neobičnosti i neshvatljivosti za dečji um ostali zauvek urezani u pamćenje.

„U predstavi su promene nagle, neočekivane, što vešto prikazuje i nestabilnost procesa prisećanja kojim vladaju labavi zakoni asocijacija. Gledaoca, čini mi se, to nimalo ne zbunjuje i on sa lakoćom može da prati tok misli glavnog lika i povezuje dešavanja na sceni. Odsustvo klasičnog zapleta nezainteresovanom gledaocu može biti i dosadan, ali ukoliko imate hrabrosti da pogledate ovu predstavu bez zadržke i bez intelektualnog otpora, nagradiće vas snažnim osećanjima i neiskvarenom iskrenošću koja se u pozorištu, ali i drugde, retko sreće.“

Marko Petrović

„Najupečatljiviji trenuci iz odrastanja nanizani u simbolične slike vode nas kroz nostalgичnu atmosferu. Nostalgija za ranom mladošću, drugačijim letima, starim kasetama... Gledamo i potvrđujemo koliko su nam bitne neke osobe bez kojih naše detinjstvo ne bi bilo tako posebno, ni tako zabavno. Prisećamo se kako smo kao mlađi razumevali stvari i kako smo uspevali, ili nismo, da se nosimo s njima.

„Shvatamo da se i dalje teško nosimo sa gubicima i kako retko razumemo najbliže koji isto treba da prebrode. Proživljavamo trenutke koji su nas oblikovali. Njih podsvest iznenada oslobodi i uvek donosi iznova.“

Biljana Mutavdžić

„Rastemo, a stvari oko nas ne prate taj prirodni tok, već se pod zubom vremena i ljudske prirode dezintegrišu u napad iskustva i traume. Sanja Maljković nas tako jednostavno poput leta ptice vodi kroz davno potisnute slike koje smo svi jednom doživeli i osetili. Vodi nas na Jadransko more, vodi nas na nostalgичno putovanje koje budi dijapazon emocija, ostavljajući nas setne i zadovoljne istovremeno. Emocije, nade, unutrašnje borbe i večita žal za onim što je iza nas prikazane su kroz samo dva krila, kroz samo jedno klupko, kroz samo jednu predstavu, koja je zapravo mnogo više.“

Izabela Đorđević

Analizirajući navedena, i sva ostala mišljenja koja sam čula, zaključujem da je osnovni problem percepcije i recepcije prestave bila nejasna priča, što je posledica brzog smenjivanja scena, ne uvek logično narativno uvezanih. Deo publike je jasno rekao da mu je smetalo što nije sve jasno razumeo, dok je drugi deo publike uživao u tome što je bio uglavnom prepušten osećaju, bez ambicije da sve razume i poveže. Nisam čula komentar da je predstava bila frustrirajuće nejasna. Svi moji sagovornici su uspeali da se „pronađu“ u pojedinačnim scenama. Fragmentarna struktura predstave podstakla je izraženije lično učitavanje, vođeno senzibilitetom i iskustvom svakog posmatrača, gde on pronalazi svoju tematsku liniju prolaženja kroz priču. Predstava je ostavila snažniji utisak na ljude koji su izgubili nekog bliskog. U nekim slučajevima su reakcije bile dosta emotivno snažne.

Takođe, predstava jasno evocira temu odrastanja. Uspela je da dotakne univerzalne momente, u kojima se sukobljavaju potreba da se ostane zaštićen i nevin, sa realnošću koja to ne dozvoljava. Nostalgija za prošlošću i bezbrižnošću, prikazanim u prostoru i atmosferi nekog drugog vremena čiji smo svi direktni ili indirektni svedoci, bila je prepoznata i doživljena. Ovoj liniji suprotstavila se realnost, u kojoj smo svi zajedno izgleda nedovoljno snađeni.

5.4. Dokumentacija o radu na pozorišnoj predstavi „Zarobljeni momenti“

Predstava: Zarobljeni momenti
Autorski projekat Sanje Maljković

Dužina trajanja : 50 min

Umetnički tim:

Glavni saradnik u kreativnom istraživanju: Hana Gadomski

Saradnici u kreativnom istraživanju: Žan Batist Demarinji, Mirjana Jelić, Romana Čaran

Igraju: Bojana Simić, Goran Pac, Hana Gadomski, Marko Petrović, Mirjana Jelić, Relja Pantić, Roman Gijo, Slavoljupka Pavlović, Tijana Zec, Vuk Bijelić

Reditelji, scenograf, dizajner videa, kostimograf, dizajner lutaka, autor teksta: Sanja Maljković

Animacija lutaka: Hana Gadomski i Mirjana Jelić

Kompozitori i muzičari: Žan Batist Demarinji i Roman Gijo

Dizajneri svetla: Žan Batist Demarinji i Sanja Maljković

Koreografske korekcije: Bojana Đuričić

Tehnička podrška: Astrid Maljković, Bojana Đuričić, Žan Batist Demarinji, Roman Gijo, Zoran Petrović

Mentor: Radivoje Dinulović

Dizajner promotivnog materijala: Sanja Karić

Mentor pri izradi lutaka: Mina Trap

Veliko hvala i Astridi i Branku Maljković, Slađani Milićević, Tatjani Dadić-Dinulović i Ljubici Milanović.

Predstavu posvećujem Anti Mariću.

Predstava je umetnički doktorski rad Sanje Maljković na doktorskim umetničkim studijama Scenskog dizajna, na Odseku za umetnost i dizajn Departmana za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu.

Autor fotografija korišćenih u prezentaciji: Jelena Jeremić

Predstava je realizovana uz podršku Ministarstva kulture i informisanja RS, vinarije Komuna i SCEN-a.

Produkcija: Le Studio, 2018.



ZAROBLJENI MOMENTI

Dramatizovan tekst i opis scena

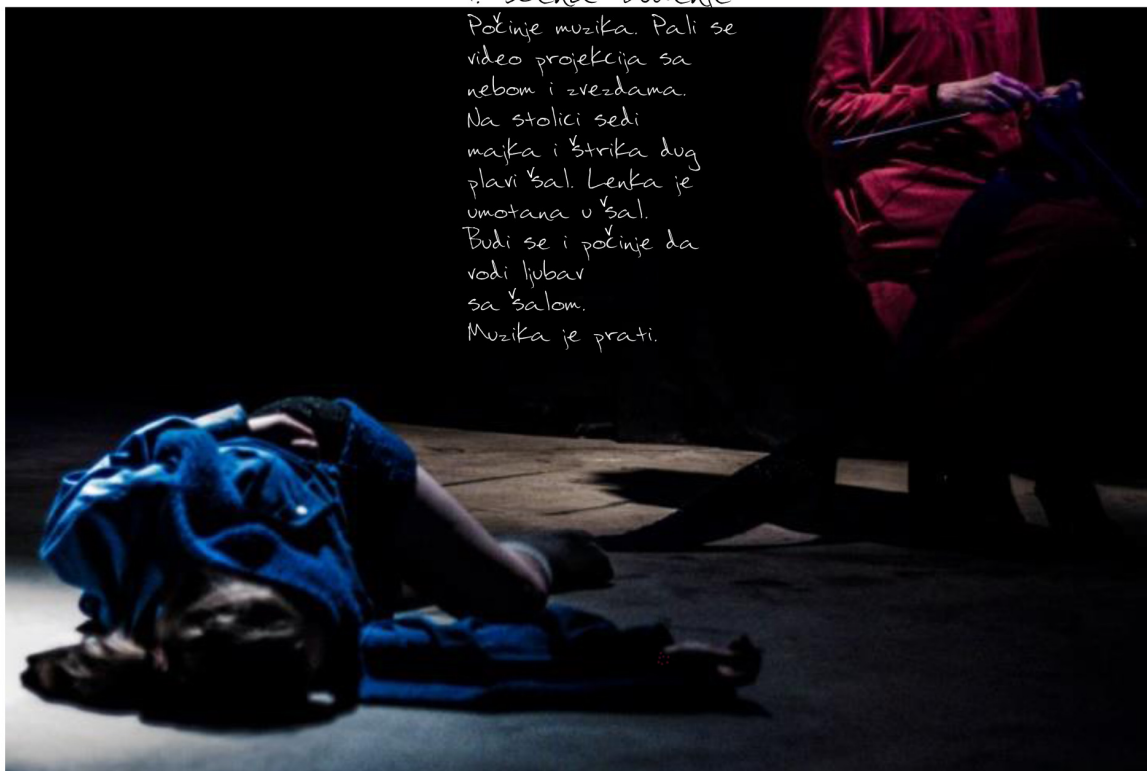
1. scena: Buđenje

Počinje muzika. Pali se video projekcija sa nebom i zvezdama.

Na stolici sedi majka i štrika dug plavi šal. Lenka je umotana u šal.

Budi se i počinje da vodi ljubav sa šalom.

Muzika je prati.



Majka: Probudila se na plaži. Iznad nje je bilo upaljeno nebo sa beskronačno zvezda. Čula je motor ribarskog čamca koji se zaustavio blizu nje, tik uz obalu. Znala je da je stari ribar ne vidi, ali ona je njega jasno videla jer je nosio svetlo. Ribar je počeo da piša u more, okrenut prema njoj. Sela je u čamac i krenula je. Iz mora u reku, pa u drugu reku, pa u treću. I stigla je kući. More je bilo tako blizu. Vetar je duvao. Brodovi su prolazili pored nje. Ljudi su joj mahali. Galebi su pratili njen brod. Pratili su je skoro do njenog malog mesta, a onda su odustali. Jer nisu bili golubovi.

Njen i druge brodove dočekalo je mnogo ljudi na obali. Tu noć pravila se velika zabava. Slavio se spokoj i sigurnost. Slavila se budućnost. Sve je bilo lako. Ljudi su plesali,

2. scena: Ribar

Ulazi ribar sa lampom na scenu. Okrenut je leđima, čuje se zvuk pišanja u vodu.

3. scena: Putovanje

Lenka uzima brodić, počinje da se igra sa njim i šalom. Dolazi do majke, ostavlja brodić. Zatim pleše sa šalom.

4. scena: Slavlje

Ulaze veseli ljudi praćeni trubom. U rukama drže maske nasmejanih ljudi. Plešu, smeju se. Pale prskalice.

5. scena: Majka 1

Ljudi su zamrznuti, majka govori tekst.

smejali se. Ona je sedela na leđima Starog i pokušavala da uhvati zvezdice iz vatrometa.



Lenka: To je bila poslednja bezbrižna noć. Zvezdice su pocrvenele i zapalile sve.

Stizale su kutije sa narandžama. Stizala su pisma. Golubovi su bili ranjeni. Previjala sam golubove. Svaki dan je svirala sirena. Tada su ljudi odlazili u podzemni svet.

Ljudi u podrumu (žamor) : O majku im njihovu, danas treći put sviraju. Da nije ove Cacine rakije, ne bih ni silazila u podrum. Jeste li čuli da su juče pogodili Kinesku ambasadu?. Pa da nazdravimo. Živeli !

Lenka : Stari se prvu noć u podzemnom svetu ozbiljno razboleo. Od tada više nije silazio dole. Ostajao je gore sam. Rekli su mi da je nazebao.

Mama !

Majka :

Danas nad našim gradom,
Dugo vec kiša lije,

6. scena: Lenka narator 1
Majka završava, Lenka se odmrzava i dalje opisuje sećanje.
Ljudi se odmrzavaju i odlaze.

7. scena: Bombardovanje
Počinje sirena za vazдушnu opasnost. Gasi se svetlo. Preko scene prolazi deda sa šahom na kojem je zalepljena sveća. Ulaze glumci sa baterijskim lampama, sedaju na stolice koje su postavljene levo na sceni. Govori im se preklapaju, zvuče kao žamor. Kad kažu: "Živeli", svi se zamrzavaju.

8. scena: Lenka narator 2
Lenka se obraća publici.

9. scena: Geneta
Osvetljava se krevet na kom sedi majka. Na Lenkino: "Mama", ona počinje da peva pesmu "Geneta" izvedeci lutkarsku predstavu sa predmetima koje ima: hleb, tanjiri, tegla sa džemom, stolnjak...
Majka je uznemirena i uplašena, ali ne želi da Lenka to primeti.

Kao reke su ulice sve,
I dok ljudi se kriju,
Gena šeta po gradu,
Sa harmonikom u rukama.

Krokodilčić zvani Gena,
Igra peva čitav dan,
On sa svojim starim društvom,
Slavi rođendan!

Tu je s' njim slonče Ćira,
Na gitari što svira,
I što zanosno igra Kan-Kan,
Pored njih majmun Ćita,
Peva i gradom skita,
Uvek veseo i svima znan.

Veče tiho već pada,
Na sve krovove grada,
I veselje ne prestaje još,
Sada nema ni kiše,
Pa je ljudi sve više,
Trešte ulice od slavlja tog.

→ (Dragan Stojnić „Jednom kada prođe sve“)

10. scena: Dragan Stojnić
Počinje pesma.

Lenka dolazi na scenu,
traži oca. Pošto je shvatila
da je on izašao, baca se na
njegov krevet i počinje da pleše
sa čaršavom, kao sa momkom.
U jednom momentu, kad se
već zanela, ulazi otac koji je
u početku samo posmatra.
Kada se zakašlje, ona ga
primeti. Otac se upoznaje
sa Lenkinim "momkom", zatim
"ga" udara, i čaršav odleti na
krevet. Tata i Lenka počinju
da plešu, prvo rock pokrete,
a zatim i plešu. Lenka se
u jednom momentu zaleće u
naručje oca i on tad počinje
da kašlje i seda na krevet.
Pali cigaretu.
Lenka istrčava sa namerom
da mu skuva topli napitak.

Izvod teksta iz pesme
"Jednom kada prođe sve"

Jednom kada prođe sve,
kad opet dođeš u moj dom...
Može tad biti sve kao pre,
al' šta ćeš ti u srcu mom?
....

A ti mirno zaspao ćeš
jer znaš da uvek praštam ja...
Bilo kad, bilo gde, kose te,
pašće mi na jastuke...
Zbog njih sam kupov'o sne...



Snimak Lenkinog glasa: Mislila sam na svog Starog koji je ležao sam, gore. Zamislila sam kako je krov postao ptica i odleteo, i Stari je mirno ležao obasjan mesečinom. Gledao je zvezde padalice. Nije bilo struje, pa je nebo bilo prepuno zvezda. Zatvorio je oči i udahnuo je miris paljevine. Tada sam mu obećala da će sve biti u redu.

11 scena: Portret oca
Kad otac legne, menja se svetlo i pali se projekcija: nebo + razrušen grad. Muzičari sviraju drugu muziku, i pušta se snimak.



Lenka :

Bez boje

U snu

Pratim svoje crvene cipele

Na vrhu grada

Grlim te

Hvala ti

Na snu

12. scena: Crvene cipele

Pali se led traka na šanku, počinje cabaret muzika. Lenka izlazi obučena u šarenu haljinu. Govori tekst pesme, izvodeći cabaret tačku za svog oca.

13. scena: Mleko

Prestaje muzika, menja se svetlo. Ulazi Lenka sa šoljom, i nudi je ocu. Otac se zakašlje i istrčava. Ispušta krvavu maramicu, koju Lenka pronalazi. Gleda je i ostaje zamrzuta.

Lenka : Tata, hoćeš li meda u mleko ?

Majka :

Sunce je tih dana bilo jako.

Učvrstilo je blato.

14. scena: Pustinja
Majka ulazi na scenu, uzima krvavu maramicu od Lenke. Obrća se publici kao da ih upozorava, užasnuta, uplašena....

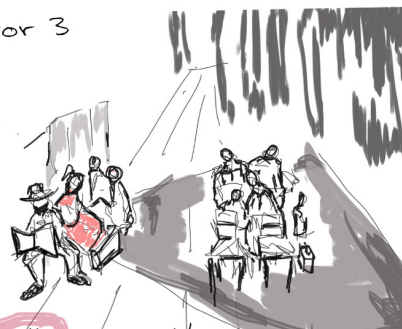
Blato se osušilo.

Postalo je pustinja.

Vetar je podigao pesak.

Više niko nije video nikoga.

15. scena: Lenka narator 3
Lenka ulazi na scenu, kao da je na železničkoj stanici. Shvata da ne kasni na voz i priča publici svoju uspomenu.



Lenka : Starom nije bilo bolje, pa je otišao kod doktora. To popodne je mama došla po stvari sa dedom koji je došao da je čuva nekoliko dana, dok se oni ne vrate. Otišli su u drugi grad, u bolnicu, na ispitivanja. U subotu, deda i ona su krenuli vozom uzda ih posete. Deda je zahrkao posle prve stanice.

16. scena: Voz

Lenka uzima stolicu, menja se muzika, dolaze drugi glumci sa stolicama i formiraju voz sa položajem stolica, koferima i svojim položajima i radnjama. Ulazi pijanac tako što se zatetura i pada. Prati ga muzika sa snažnim cirkuskim elementima. Pijanac seda pored Lenke koja je jedina koja nema otpor prema njemu. Kad dete počne da plače, pijanac počinje da žonglira i daje mu jabuku. Zeza druge putnike. U jednom momentu se penje na stolicu i viče kako je najcitiraniji autor. Nekom što mu kondukterka traži kartu, izjavljuje da će dase ženj, nudi ceo voz rakijom i cepa novine u konfete. Zatim iz svoje pletene korpe za veš vadi metlicu (kao da vadi skiptar) i govori: "Ali niko ne bi trebao da čisti za nama..." Kad kaže: "Ni kad umiremo", obraća se Lenki. Zatim odlazi iz voza, i dolazi do zavese (prozora) i kuca. Kad se Lenka okrene, on joj napravi veselu grimasu.

Pijanac: Lepotice, da li je slobodno?

Prema podacima akademije nauka ja sam najcitiraniji autor od svih autora u ovoj godini. Čitavih 730 puta... Hvala, hvala.

Kondukterka : Karte na pregled.

Pijanac : Moj broj telefona je s zadnje strane, možeš da me pozoveš petkom popodne, i traži Džorža. Ljudi! Zenim se, bice to velika svadba! Imaćemo i konfete, ima da pršte na sve strane. I muziku! Biće to veliko veselje. Ali niko ne bi trebao da čisti za nama! Ni kad se rađamo, nikad se ženimo, ni kad umiremo!



Lenka :

Opovo ima igralište u parku
Devojčica je sama na celom igralištu u Opovu
Ljulja se
Ima roze haljinu
Deluje srećno
I park je lep u Opovu
Možda tu ljudi imaju mira

17. scena: Opovo

Čuje se elektro muzika za klabinig
Ulazi Lenka sa flašom u jednoj, i velikom granom u drugoj ruci. Smeje se. obraća se nekom momku koga je upoznala to veče. Dolazi do ljuljaške, i govori tekst pesme "Opovo" tako što se ljulja i zavodi ga. Kad kaže: "Možda tu ljudi imaju mira", odlazi naglo sa scene.

Doktor (unosio oca na bolničkom krevetu): Momčiću, danas mnogo bolje izgledaš. Pa i rezultati su ti bolji. Ideš ti kući, blago meni, za par dana.

18. scena: Lekar

Lekar unosi krevet sa ocem, i šali se sa njim.

Lenka : Sećaš li se kad smo se vozili čamcem oko ostrva? Bila sam u pelenama i vozila sam motor. Ti si sedeo pored mene sa pivom u ruci, nasmejan. I on je bio tu, takođe nasmejan. Nismo nigde išli, ali smo išli zajedno. Taj vetar je bio drugačiji jer je mirisao i voleo nas. Kad zatvorim oči, mogu da ga osetim. I njega. Srećom ti si tu.

19. scena: Brod

Lenka ulazi u bolničku sobu, izuva se, poljubi pažljivo oca, on se budi, ona seda na krevet. Govori mu pesmu tako da pokušava da oživi to sećanje. Npr. pravi vetar tako što duva. Na kraju leže pored njega, i tad se čuje bolnički zvuk koji označava da je srce prestalo da radi.



Glavni doktor : Brzo, reanimacija! Adrenalin intramuskularno! Drži to malo više! Imamo puls.

20. scena: Smrt
Uz snažnu muziku ulaze lekari, pokušavaju da reanimiraju oca..



Lenka :
Volela bih
Da trčim dugo
I ne dođem do kraja
Jer kraja nema

21. scena: Kraja nema
Lenku su odgurnuli sa kreveta. Ona trči po sceni, i viče tekst. U jednom momentu uzima mikrofon i viče tekst i tada je razumemo jer tada nadgllašava preglasnu muziku. Otrčava sa scene. Svetlo je crveno, i pali se i gasi u ritmu muzike.

Baba :
Ležim na travi,
ispod drveta.
Gledam u oči,
bliske, moje.
Znam da mi ne pripadaju,
kao što mi ništa ne pripada.

22. scena: Baba i Deda
Počinje tango melodija. Na sceni je lutka Dede, koji nešto čeka. Ulazi muzičar sa trubom, on ga motiviše da svira. Pojavljuje se lutka Babe, koja polako korača prema Dedi. Počinju da plešu, mazeci se. Posle nekog vremena Deda odlazi, a Baba nastavlja da pleše sama. Izgovara tekst pesme lagano, smireno, pomireno, dok veselo pleše. Scena je osvetljena videom, koji joj daje arhivski karakter.

23. scena: Lenka narator 4
Muzika prestaje. Svetlo se menja. Dok skida lutku Babe sa sebe, Lenka se obraća publici.

Lenka: Usledeli su dani iščekivanja. Svaki dan sa mamom je započinjao istim zabrinutim licima i istim mehaničkim ritualima koji su bili samo odrađivanje neophodnog pre odlaska u bolnicu. Na putu do bolnice mama je pričala mnogo, komentarisala je to što vidi oko sebe, pričala šta će da rade kad Stari izađe iz bolnice, kao da će sutra



izaći, pričala je o nekim sitnicama koje je primetila u bolnici. Držala sam mamu snažno za ruku.

24. scena: Čišćenje

Pali se radno, neonsko svetlo. Ulazi majka obučena u neглиže, u crvenim cipelama sa štiklom, sa košom. Navlači gumene rukavice, okreće se oko sebe i počinje da čisti stvari u sobi. To radi polako, bez previše emocija.

Majka :

Imate li nešto protiv bola?

Da ne boli više nikad.

(EKV „Jadransko more“)

25. scena: Protiv bola

Gasi se svetlo. U mraku se samo čuje majčin glas kako izgovara tekst.

Majka : Ušla je u sobu. On je ležao na metalnom krevetu, pokriven belim lancunom. Disao je mirno. Stala je pored kreveta i samo plakala. Suze su padale na pod i punile sobu. Voda je rasla i počela da je kvasi. Ona se popela na krevet i legla uz Starog. Zagrlila ga je.

I dalje je plakala. Do kraja snage, pa i posle.

Voda je nastavila da raste i ponela je krevet sa sobom.

Krov je postao ptica i odleteo. Krevet je otplovio sa njima zagrljenima. Vetar je mirisao i voleo ih.

26. scena: Jadransko more

Počinje pesma „Jadransko more“. Ulazi Lenka, besna, i počinje agresivno da pleše uz pesmu. Do kraja snage... Završava tako što pada uplakana na majčina kolena.

Lenka i majka : Sve je bilo kako treba.

27. scena: Previjanje goluba

Ulazi pijanac, naglo prekida tužnu atmosferu i ostavlja goluba na krevetu. Lenka prilazi krevetu i počinje da previja goluba. Majka izgovara tekst. Na zavesama je projekcija galebova koji lete. Scena se završava tako što majka i Lenka zajedno izgovaraju: „Sve je bilo kako treba.“



Instrumenti: električna gitara, bubjevi, truba, klavijature, bas, daire

Grupne scene i sporedni likovi - Kostim

Muzičari u svim scenama - crna odela i šešir

2. scena - ribar / šešir, potkošulja, mantil

4. scena - kaputi, kape, bunda u stilu kraja 80-ih, otac / kaput i šešir

7. scena - ljudi su obučeni u odeću u stilu 90-ih, čovek sa svećom u starinskom odelu

10. scena - otac / pidžama, kućne papuče

16. scena - svakodnevna odeća, kondukterska uniforma i torba, kondukterska kapa,

Pijanac - pantalone vezane kanapom, šareni šešir, veliki mantil, košulja, nekoliko kravata oko vrata

18. i 20. scena - lekarski beli mantili

22. scena - baba / bela spavačica i crveni šal, deda / košulja, šal, odelo, kačket



Fotografije kostima: muzičari / 4. scena / 22. scena / 20. scena (fotograf: Jelena Jeremić)

Grupne scene i sporedni likovi - Rekvizita

2. scena - kanta, flaša sa vodom, ručna lampa

4. scena - 3 prskalice, daire, 5 maski

7. scena - šah na kojem je sveća, flaša, 5 čaša, 4 baterijske lampe, stari radio, šrafciğer

10. scena - cigareta i upaljač, krvav peškir

16. scena - knjiga, novine, lutka dečaka, jabuke, metlica, kanta za veš, novine, olovka

18. scena - fascikla

20. scena - špric, stetoskop, 4 maske za lekare, infuzija

Lenka - Kostim

1. pojava - plava košulja, dokolenice
2. pojava - vunena tunika, dokolenice
3. pojava - šarena haljina, dokolenice
4. pojava - bordo haljina, mantil, šešir, čizme
5. pojava - crna haljina, martinke

Lenka - rekvizita

3. scena - brodić
9. scena - čaršaf
12. scena - crvene cipele
13. scena - šolja, krvavi peškir
17. scena - grana, pivska flaša
18. scena - pivska flaša
27. scena - golub i zavoj



Fotografije Kostima Lenke: 2. pojava / 3. pojava / 4. pojava / 1. pojava / 5. pojava
(fotograf: Jelena Jeremić)

Majka - Kostim

1. pojava - crvena kućna haljina
2. pojava - šarena kućna haljina, šešir
3. pojava - tamna kućna haljina
4. pojava - beli neglizže, roze gumene rukavice za čišćenje, crvene cipele
5. pojava - crna kućna haljina

Majka - rekvizita

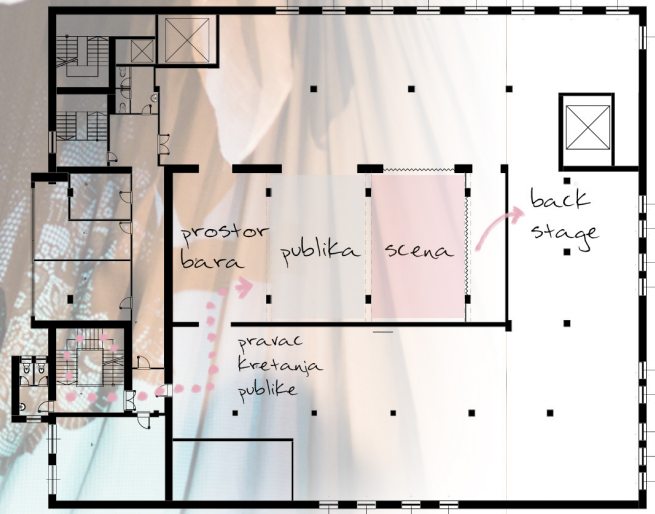
1. scena - šal, igle za štrikanje
9. scena - tanjirići, tegla sa džemom, stolnjak, kašika, hleb, tacna
14. scena - krvav peškir
24. scena - kanta, krpa, 2 plastične kese
27. scena - šal, igle za štrikanje



Fotografije kostima majke: 1. pojava / 4. pojava / 5. pojava (fotograf: Jelena Jeremić)

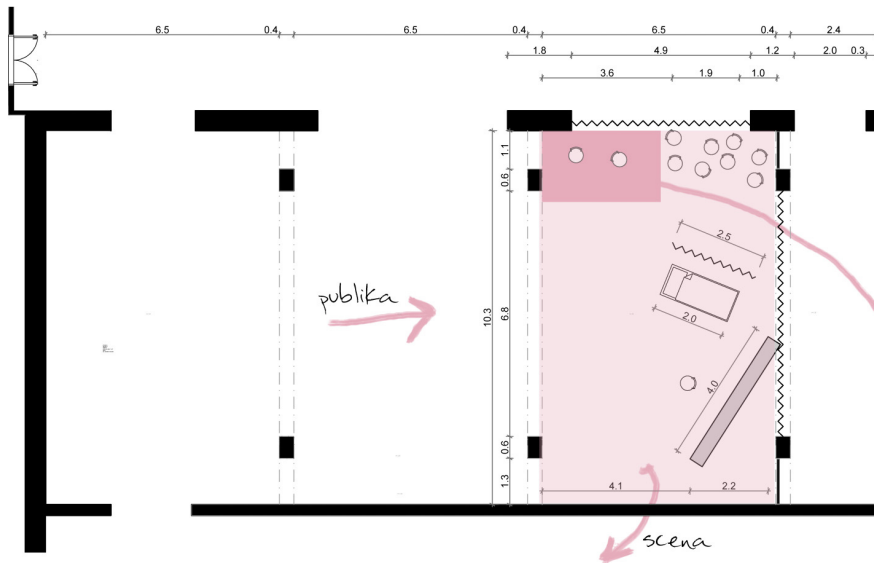
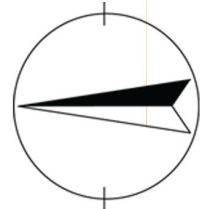


R=1:500
 Osnova II sprata zgrade u kojoj se nalazi teatar Le Studio sa prikazom kretanja publike i odnosa prostora bara - publike - scene - back stage-a



R=1:200

Osnova scene teatra Le Studio sa scenografijom



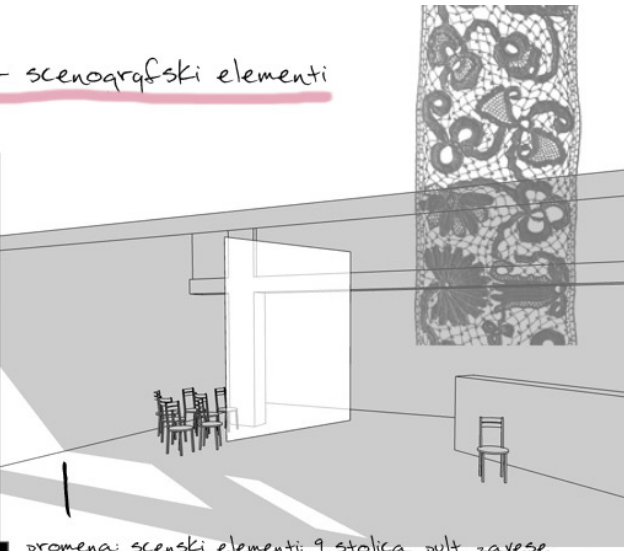
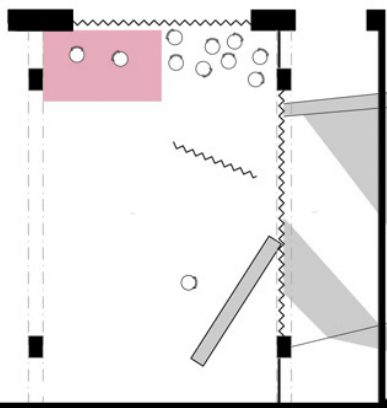
Spisak elemenata scenografije

- bolnički krevet na točkicama
- 11 stolica
- platforma dimenzije 80x400x90cm
- zavese
- muzički instrumenti
- ribarski kanap koji visi sa čuga

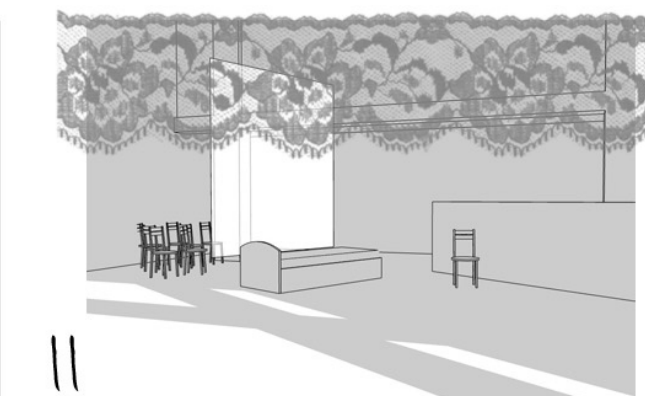
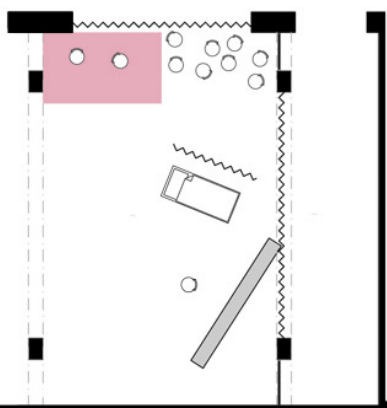


Fotografije elemenata scenografije / krevet / ribarski kanap / platforma + deo zavesa (fotograf: Jelena Jeremić)

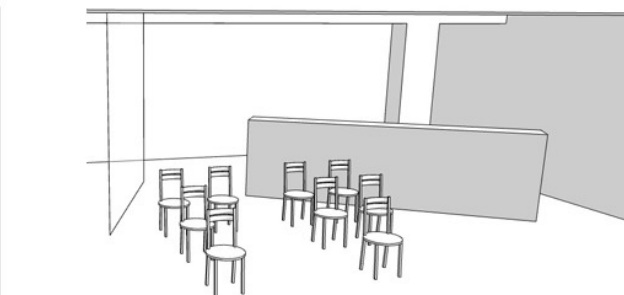
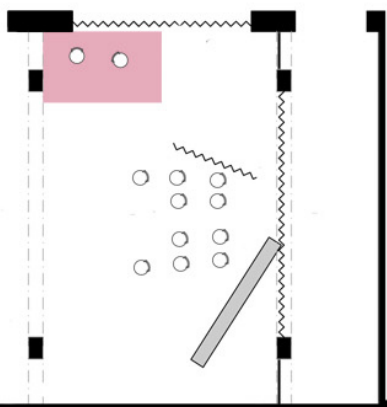
Prikaz scenskih promena - scenografski elementi
K=1:200



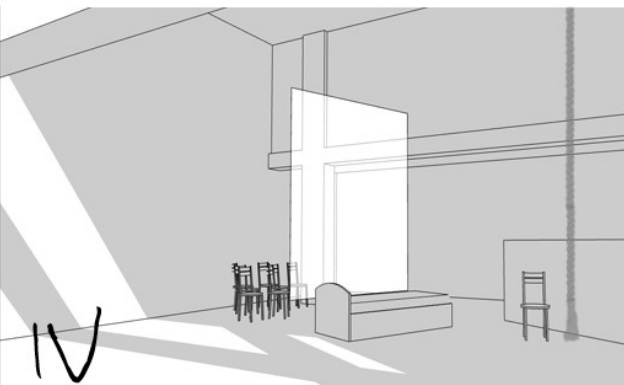
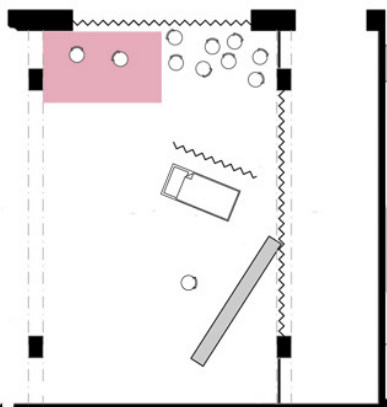
promena: sceniski elementi: 9 stolica, pult, zavese
Trajanje: od scene #Budenje do #Slavlj



promena: sceniski elementi: 9 stolica, pult, zavese, krevet
Trajanje: od scene #Slavlj do #Pustinja



promena: sceniski elementi: 9 stolica, pult, zavese
Trajanje: od scene #Lenka narator 3 do #Voz



promena: sceniski elementi: 9 stolica, pult, zavese, krevet, kanap.
Trajanje: od #Lekar do #Previjanje golubova



Spisak rasvetnih tela:

3/4/8/9/11/12
PC reflektori 1kw bez klapni

6 (CP61)/7 (CP62)
14/15 - PAR 64
16(CP95)/17(CP61)/18(CP62)

2 - PAR 20

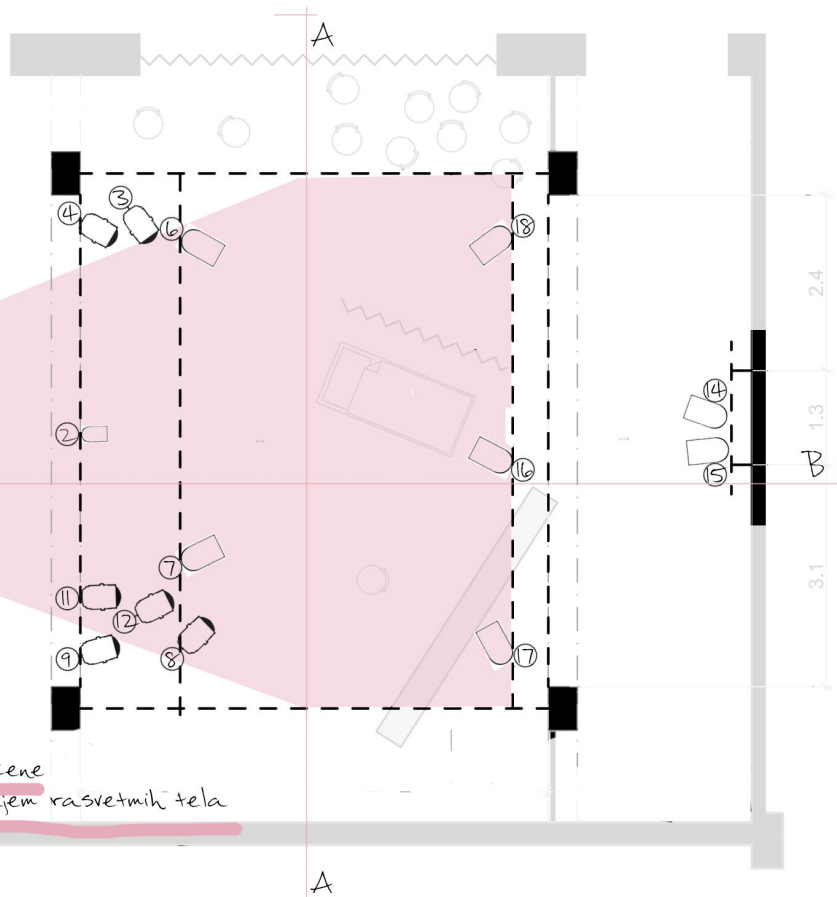


Svetlosne promene
po scenama:

- 1. scena - Pocetak
3- 123, 11- 80 + Projekcija
- 4. scena - Slavje
2- 150, 3- 136, 8- 140,
12- 120, 15- 113, 16- 120
- 7. scena - Bombardovanje
2- 117, 17- 37
- 9. scena - Gena
2- 122, 12- 90, 14- 80, 15 - 78
- 10. scena - Dragan Stojic
2- 255, 6- 126, 14- 110, 15- 118, 17- 98
- 12. scena - Crvene cipele
Led traka + projekcija
3- 24, 7- 34, 9- 70, 17- 46, 18- 84
- 13. scena - Mleko
2- 255, 6- 126, 14- 110, 15- 118, 17- 98
- 14. scena - Pustinja
2- 196, 3- 102, 5- 134, 7- 58
8- 134, 14- 76, 16- 102, 18 - 234
- 15. scena - Lenka narator
2- 65, 6- 46, 17- 62, 18- 60
+ projekcija kad polne Voe
- 17. scena - Opovo
7- 64, 15- 80, 16- 62, 18- 86 +Projekcija
- 19. scena - Brod
2- 112, 6-106, 7- 48, 15- 92
16- 62, 18- 72 + Projekcija
- 20. scena - Surt
2- 128, 5- 68, 8- 68, 16- 114,
17- 38, 18- 94
- 22. scena - Balba i deda
2- 116, 6- 94, 7- 74, 12- 108,
15- 104, 15- 70, 17- 78, 18- 106
+ projekcija
- 24. scena - radno svetlo
- 26. scena - Istransko more
2- 113, 6- 92, 7- 72, 18- 66
+ projekcija tokom scene Pretrpanje golba

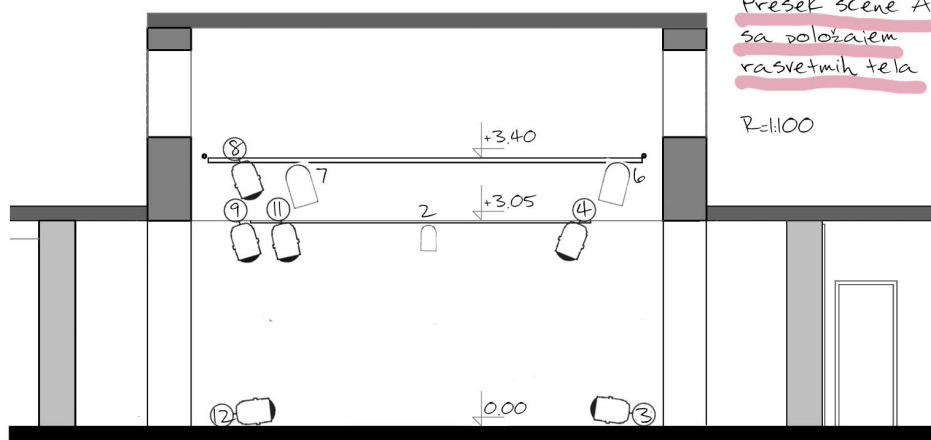
Osnova scene
sa položajem rasvetnih tela

R=1100



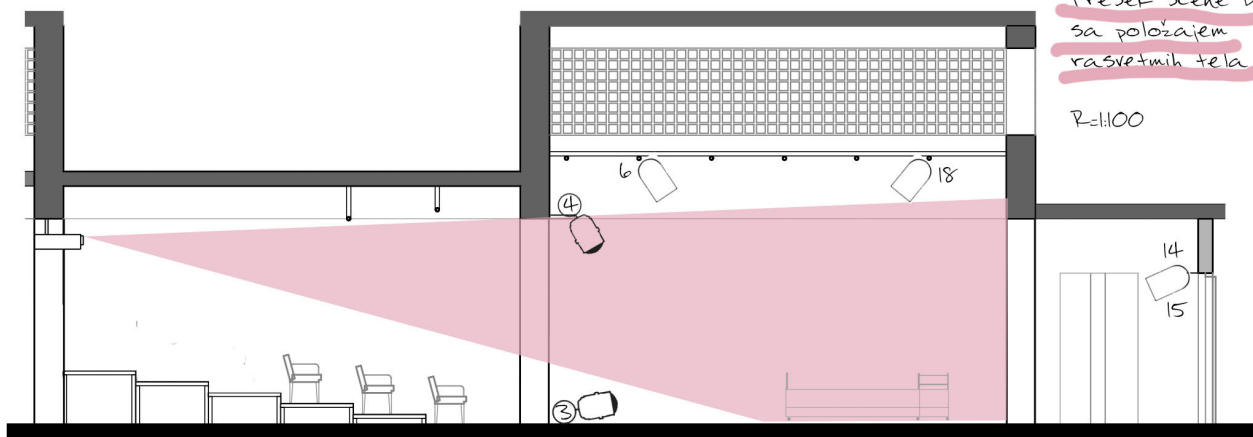
Presek scene AA
sa položajem
rasvetnih tela

R=1100



Presek scene BB
sa položajem
rasvetnih tela

R=1100



6. ZAKLJUČAK

Predstava „Zarobljeni momenti“ nastala je iz lične potrebe da se odredim prema prošlosti i uspostavim konstruktivni odnos prema budućnosti. S tim ciljem sam, u teorijskom delu rada, istraživala kakvu ulogu sećanje može imati u izgradnji identiteta, i sa tim u vezi koji su načini za insceniranje sećanja.

Umetnost može da uhvati „istinu“ koja nije samo racionalno objašnjiva, i u tome vidim njenu najvažniju vrednost. Druga značajna karakteristika je da tu „istinu“ može da podeli s publikom, a u slučaju pozorišta to se može dešavati u jednom procepu u realnosti (pojam teatralnosti), u kojem se zajedno nalaze i izvođači i publika. Ovaj zajednički čin može da kreira prostor u kojem se uspostavlja dijalog, u kojem zajedno preispitujemo i osećamo, i iz kojeg ćemo izaći drugačiji. Možda i bolji.

Istina je i individualna i zajednička stvar, i ima veze sa identitetom, koji se gradi uspostavljanjem odnosa prema prošlosti. To je proces, tj. identitet nije i ne sme biti konačan. Postoje samo tačke kad nam je značajno da ga za trenutak učinimo konačnim, kako bismo mogli da postavimo bazu i nastavimo dalje. Ovi momenti su uglavnom momenti traume, situacije koje ugrožavaju normalno funkcionisanje. U kontekstu Srbije, u poslednjih tirdeset godina takvih je momenata mnogo, i oni su nam zajednički, i otud ideja o (zajedničkom) osećanju poraženosti. Ovi momenti funkcionišu po principu sintetične slike, a čine da se osećamo zarobljenim u njima.

Insceniranje sećanja je kompleksan proces, pre svega jer je sećanje vrlo lično i, osim što je racionalno, ono je i čulno iskustvo, vrlo zavisno od trenutka sećanja i kolektivnog pamćenja. Zbog toga je neohodno da se u kreativnom procesu velika pažnja pridaje telesnom (pamćenju), kao i da se kreira prostor u kojem učesnici procesa mogu da uspostave vezu sa sopstvenim iskustvom. Ovo su osnovni principi subjektivnog metoda.

Inscenirati sećanje, kao i u svakodnevnom životu samo se sećati, podrazumeva odluku kako sklopiti kolaž informacija i doživljaja koje imamo. Odlučiti se šta reći sebi,

pa i drugima o tome. Zbog toga je važno sagledati širi okvir, i u tom procesu gledati ka budućnosti. Prihvatiti njenu neizvesnost.

7. LITERATURA I IZVORI

Knjige i poglavlja u monografijama:

1. Alter, Jean. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1990.
2. Apollonio, Mario. *Povijest komedije dell arte*. Zagreb: Cekade, 1985.
3. Aristotel; *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke R.Srbije, 1966.
4. Arto, Antonen; *Pozorište i njegov dvojniki*. Beograd: Utopia, 2010.
5. Asaman, Jan; *Kultura pamćenja*. Beograd: Prosveta, 2001.
6. Bahtin, Mihail; *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*. Beograd: Nolit, 1978.
7. Bakić, Jovo; *Jugoslavija: razaranje i njegovi tumači*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
8. Bart, Rolan; *Svetla komora: nota o fotografiji*. Beograd: Rad, 1993.
9. Bašlar, Gaston; *Poetika prostora*. Beograd: Kultura, 1969.
10. Bedli, Alan; *Ljudsko pamćenje: Teorija i praksa*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2004.
11. Breht, Bertolt; *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, 1966.
12. Bruk, Piter; *Prazan prostor*. Beograd: Lapis, 1995.
13. Burns, Elizabeth; *Theatricality*. London: Longman, 1972.
14. Else, Gerald; *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1957.
15. Frojd, Sigmund; *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*. Novi Sad: Matica Srpska, 1976.
16. Frojd, Sigmund; *Iz kulture i umetnosti*. Novi Sad: Matica Srpska, 1976
17. Frojd, Sigmund; *Psihopatologija svakodnevnog života*. Beograd: Neven, 2014.
18. Grotovski, Ježi; *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976.
19. Hočevar, Meta; *Prostor igre*. Beograd: Jugoslovensko Dramsko pozorište, 2003.

20. Ibersfeld, An; *Čitanje pozorišta*. Beograd: Kultura, 1982.
21. Ježi, Grotovski; *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: Studio Lirica, 2006.
22. Jung, K. Gustav; *Čovjek i njegovi simboli*. Zagreb: Mladost, 1987.
23. Jung, K. Gustav; *Dinamika nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska, 1984.
24. Jung, K. Gustav; *Sećanja, snovi, razmišljanja*. Budva: Mediteran, 1989.
25. Jung, K. Gustav; *O psihologiji nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska, 1984.
26. Jung, K. Gustav; *Psihološki tipovi*. Novi Sad: Matica srpska, 1984.
27. Klajn, Hugo; *Osnovni problemi režije*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1995.
28. Kuljić, Todor; *Kultura sećanja – Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograd: Čigoja, 2006.
29. Matvejević, Predrag; *Jugoslovenstvo danas*. Beograd: BIGZ, 1984.
30. Matvejević, Predrag; *Razgovori sa Miroslavom Krležom*. Beograd: Ideja, 1974.
31. Mejerholjd, V. Emiljevič; *O pozorištu*. Beograd: Nolit, 1976.
32. Misailović, Milenko; *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje – Dnevnik, 1988.
33. Norberg, K. Šulc; *Egzistencija, prostor i arhitektura*. Beograd: Građevinska knjiga, 1999.
34. Rapajić, Svetozar; *Dramski tekstovi i njihove inscenacije*. Novi Sad; Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd i Pozorišni muzej Vojvodine, 2013.
35. Ričards, Tomas; *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*. Beograd: Clio, 2007.
36. Sabo, Dušan; *Jezik pozorišne režije*. Novi Sad: Prometej, 2009.
37. Stanislavski, Konstantin Sergejevič; *Etika: Umetnost glumca i reditelja*. Beograd: Slobodna izdanja, 19??
38. Stanislavski, Konstantin Sergejevič; *Moj život u umjetnosti*. Sarajevo: Narodna prosvjeta, 1977.
39. Stanislavski, Konstantin Sergejevič; *Sistem*. Beograd: Ultimatum, 2016.
40. Stanislavski, S. Konstantin; *Moj život u umjetnosti*. Zagreb: Omladinski kulturni centar, 1988.
41. Šuvaković, Miško; *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. Beograd: Prometej, 1999.
42. Šuvaković, Miško; *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Vlees & Bamp;

Breton; Gent, Horetzky, 2005.

43. Kiš, Danilo; *Poetika*. Beograd: Ideja, 1974.

44. Marić, Nenad; *Na margini*. Beograd: LOM, 2016.

Naučni radovi, eseji, članci, časopisi i internet izvori:

1. Arent, Hana. „Razumevanje i politika“. Peščanik.

<http://pescanik.net/razumevanje-i-politika> (preuzeto 12.12.2017)

2. Badju, Alen. „Ideja komunizma“, *Stvar* br.3, (2012): 218–228

3. Bašlar, Gaston. „Trenutak poetski i trenutak metafizički“. Časopis *Polja* br. 24 (1997): 5–6

4. Benjamin; Valter. „O shvatanju istorije“. Anarhistička biblioteka.

<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije> (preuzeto 10.11.2017)

5. Climenhaga, Royd . *The Pina Bausch Sourcebook*. New York: Routledge, 2013.

<http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=1AC353C052E9F49955FFA25B966ABD27> (preuzeto 2.4.2019)

6. Féral, Josette. „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language“.

Substance Vol.31, No. 2/3, Issue 98/99 (2002): 94–108

7. Grotovski, Ježi. „Performer“. *Teatron* br. 146–147 (2009): 15–18

8. Karlson, Marvin. „Otpor prema teatralnosti“. Časopis *TkH*, br. 5 (2003)

9. Kovačević, Ivan, Trebješanin Žarko, Antonijević Dragana. „Teorijsko-pojmovni okvir za proučavanje nostalgije“. *Antropologija* 13 sv.3 (2013): 9–26

10. Le Théâtre du Soleil. „Extrait d’une lettre à un ami“. Le Théâtre du Soleil,

<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-ephemeres-2006-227> (preuzeto 5.5.2019)

11. Miller, Judith . *Ariane Mnouchkine*. New York: Routledge, 2007.

<http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=7F52E791186481F13734A61254E93B28> (preuzeto 10.2.2019)

12. Norberg-Šulc, Kristijan, „Ka autentičnoj arhitekturi“. Časopis *Polja* br. 280/281 (1982): 262–266

13. Radenović, Sandra. „IDENTITET(I) I (KRITIČKA) KULTURA SEĆANJA – BIOETIČKI ASPEKTI“. Sociološka kuća.

[http://www.socioloskaluca.ac.me/PDF14/Radenovic,%20S.,%20Identitet\(i\)%2](http://www.socioloskaluca.ac.me/PDF14/Radenovic,%20S.,%20Identitet(i)%2)

0i%20(kriticka)%20kultura%20secanja%20-%20bioeticki%20aspekti.pdf

(preuzeto 15.12.2017)

14. Radenović, Sandra. „Identitet(i), (kritička) kultura sećanja i svakodnevni život – neka razmatranja“. Republika. <http://www.republika.co.rs/522-523/20.html>

(preuzeto 15.12.2017)

Slowiak, James i Cuesta, Jairo. Jerzy Grotowski. New York: Routledge, 2007.

<http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=5CB9A83445F60FD9ABCD1A382E5D313>
2 (preuzeto 7.3.2019)

15. Šušnjić, Đuro. „Lično i zvanično sećanje i zaboravljanje“. Sećanje i zaborav – zbornik radova. (2016): 15–34

16. Šuvaković, Miško. Nađ i Kanjiža: sećanje i identitet, privatno i političko, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti

17. Suvin, Darko. „Šta da se radi? Prvi korak (I/II)“. SBPeriskop.

<http://www.sbperiskop.net/drustvo/world/darko-suvin-sta-da-se-radi-prvi-korak-iii> (preuzeto 18.1.2018)

17. Warren, Rosen. „Poslednji put o pesimizmu“. Slobodni filozofski.

<http://slobodnifilozofski.com/2017/12/posljednji-put-pesimizmu.html> (preuzeto 30.1.2018)

8. SPISAK I IZVORI ILUSTRACIJA

Slika 1: Kadar iz snimka predstave „Kontakthof“

Slika 2: Deo lifleta koji publika dobija na ulazu u Pozorište sunca, pre početka izvođenja predstave „Efemerno“, izvor: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-ephemeres-2006-227>

Slika 3: Scena iz predstave „Efemerno“ (fotografisala Michèle Laurent), izvor: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-ephemeres-2006-227>

Slika 4: Fotografija scene „Čudesan vrt“ iz predstave „Efemerno“ (nepoznati autor), izvor: <https://www.pinterest.com/pin/394346511117231078/?lp=true>

Slika 5: Fotografija lika Perl iz scene „Ultrazvuk“ iz predstave „Efemerno“ (fotografisala Michèle Laurent), izvor: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-ephemeres-2006-227>

Slika 6: Fotografija scene „Mali leopard“ iz predstave „Efemerno“ (fotografisala Stephanie Berger), izvor: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/les-ephemeres-2006-227>

Slika 7: Fotografija iz arhive autora.

Slika 8: Slike Marka Šagala koje su poslužile kao inspiracija za rad: „Nad gradom“ (levo), 2. „Šetnja“ (desno), izvor:

https://zoowithoutanimals.files.wordpress.com/2013/04/marc-chagall_over-the-town-02.jpg, <https://saint-petersburg.guide/russian-museum/chagall-the-walk>

Slika 9: Fotografije nastale kao deo kreativnog istraživanja na ostrvu Drvenik Veli, Hrvatska (fotografisala: Sanja Maljković)

Slika 10: Ilustracije nastale tokom kreativnog procesa (autor: Sanja Maljković)

Slika 11: Fotografije nastale tokom prve faze proba (fotografisao: Milan Lazić)

Slika 12: Ilustracija procesa izrade lutaka

Slika 13: Fotografija završene lutke babe (fotografisala: Jelena Jeremić)

Slika 14: Fotografije scena u kojima se koristi video u predstavi (fotografisala: Jelena Jeremić)

Slika 15: Fotografije grupnih scena (fotografisala: Jelena Jeremić)

9. INDEKS IMENA

A

Asman, Alaida 10

Alter, Žan 19

Antonijević, Dragana 13

Arto, Anton 18

Arent, Hana 65, 79

B

Bauš, Pina 4, 23, 27, 37, 45, 48, 51

Badju, Alen 69

Bašlar, Gaston 7, 8, 15, 20

Bartlet, Frederik 7, 13

Bariš, Jon 18

Benjamin, Valter 12

Burns, Elizabet 18

Braun, Izmen 47

G

Grinberg, Klement 18

Grotovski, Ježi 24 - 28, 30 – 32, 41 – 42, 81

E

Emiljevič Mejerholjd, Vsevolod 8, 19 - 21

Elza, Žerald 19

F

Feral, Žozet 7, 18, 20

Felini, Federiko 79, 90

Frid, Mihael 18

H

Hartman, Džefri 11

Hočevar, Meta 15

Hedon, Deirdre 7, 14

J

Jalom, Irvin 79

Jevreinov, Nikolai 20

K

Karlson, Marvin 7, 17 - 19

Kejv, Nik 79

Kuljić, Todor 6 – 7, 9 – 10, 15

Kiš, Danilo 79

Klimenhaga, Rojd 8, 21, 47

Kovačević, Ivan 13

L

Lipard, Lusi 7, 14

M

Matvejević, Predrag 79

Mnuškin, Arijana 4, 8, 17, 23, 25, 33, 38, 44, 53

Mihaljinac, Nina 6, 11

Miler, Džudit 26, 33, 39, 40

R

Radenković, Sandra 6, 9

Ričards, Tomas 30, 41, 42

S

Suvin. Darko 64

T

Sabo, Dušan 20

Š

Šagal, Mark 78, 79

Šuvaković, Miško 14

Šušnjić, Đura 6, 9, 12 - 13

Štraub, Jirgen 10

T

Trebješanin, Žarko 13

V

Varen, Rozen 65 - 66

10. INDEKS KLJUČNIH POJMOVA

A

Autobiografska memorija 7, 12

Autotopografija 7, 14

D

Dramsko 19, 21 – 22, 42, 46, 57

I

Identitet 3 - 6, 9 – 12, 14, 35, 43, 52, 63, 109

Inscenacija 3 – 8, 17, 21, 23, 44, 56, 78

Inscenacija sećanja 3 – 8, 17, 23, 44

K

Kolektivno sećanje 3, 5, 7, 11, 23, 109

L

Lično sećanje 3 – 7, 9 – 15, 23, 28, 45 – 47, 51 – 53, 63, 81 – 82, 109

P

Poetična slika 21

Pozorište 3, 5 – 8, 10, 15, 17 – 21, 24 – 25, 27, 30 – 32, 35, 39, 42, 44, 53, 81, 83, 88 – 91, 109

S

Sećanje 3 -17, 20, 22 – 24, 28, 30, 35 – 36, 41, 44 – 45, 47, 52 – 54, 56 – 57, 59, 63, 67 – 69, 81 – 82, 88, 90 – 91, 109

Sintetična slika 4 -8, 17, 20 – 22, 24 – 25, 30, 35 – 36, 44 -45, 47 – 49, 51 – 54, 57, 60, 62, 109

Subjektivni metod 4, 17, 23 – 28, 109

T

Teatralnost 17, 22 – 24, 26 – 28, 30, 40, 53, 109

11. BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE

Sanja Maljković (Zrenjanin, 1983) scenograf je i student doktorskih studija scenskog dizajna na Departmanu za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu. Završila je osnovne i master akademske studije na studijskom programu Arhitektura i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu (2002–2007).

Godine 2008. osniva pozorišnu trupu Kroz prozor fabrika s pozorišnim rediteljem Žan-Batistom Demarinijem, koja 2013. prerasta u nezavisno pozorište sa stalnim repertoarom „Le Studio”, gde do danas radi kao direktor, projekt-menadžer, scenograf, video umetnik, lutkar i vođa radionica.

Kao scenograf i video umetnik realizovala je preko dvadeset pozorišnih predstava, od kojih kao značajnije izdvaja: „Jedan zarez nešto“ (2009), „Nemam da platim i neću da platim“ (2013), „Transsibirska proza“ (2013), „Istrajnost“ (2015), „Tom Vejtsov Vojcek“ (2015), „Pod mlečnom šumom“ (2018), sve u režiji Žan-Batista Demarinija. Kao reditelj, scenograf, video-umetnik, kostimograf i lutkar je postavila 2018. godine predstavu „Zarobljeni momenti“, kao umetnički deo doktorskog rada. Sve navedene predstave postavljene su na stalni repertoar teatra „Le Studio.”

Od 2012. godine u školi teatra „Le Studio” kontinuirano vodi časove pozorišta, vizuelnog pozorišta i pozorišta senki. Od 2014. godine radi kao asistent u nastavi na studijskim programima scenskog dizajna na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu.

Svoje umetničke radove izlagala je na više kolektivnih izložbi, od kojih su značajnije: „Atlas imaginarnih mesta“ (izložba radova studenata doktorskih i specijalističkih studija Departmana za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka, u okviru festival BINA) i „Unutra“ (izložba radova studenata doktorskih i specijalističkih studija Departmana za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka, SKC Fabrika u okviru festivala Infant).

Godine 2015. učestvuje u nacionalnom nastupu Srbije na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora, kao član kustoskog tima studentske sekcije. Rad je nagrađen Zlatnom medaljom za uspostavljanje dijaloga.