

**УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ**

**Докторске студије -
Драмске и аудио-визуелне уметности**

**Докторски уметнички пројекат:
Шифра 103 - играни филм базиран на психодрами**

ауторка: Романа Вујасиновић

менторка: ред. проф. Снежана Ивановић

коменторка: ред. проф. др Ирена Ристић

Београд, октобар 2022.

1. УВОД	4
1.1. Идеја и процес	4
1.2. Људска психа као тема	6
1.3. Полазна тачка и одабир жанра	7
1.4. Уметничке радионице за психијатријске пацијенте	10
1.5. Форум театар	12
2. ПСИХОДРАМА	15
2.1. Историјски преглед	15
2.2. Фазе психодраме	16
2.3. Протагониста	18
2.4. Група	19
2.5. Помоћне личности	21
2.6. Редитељ	22
2.7. Психодрамске технике	23
3. УМЕТНОСТ И ПСИХОТЕРАПИЈА	26
3.1. Циљ или средство?	26
3.2. Менталне болести и филм	27
3.3. Психодрама и филм	33
4. ПРИПРЕМЕ И ПОЧЕТАК РАДА НА УМЕТНИЧКОМ ПРОЈЕКТУ	39
4.1. Уобличавање идеје	39
4.2. Повратна спрега	42
4.3. Сценарио	43
5. РЕАЛИЗАЦИЈА УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА	45
5.1. Први снимајући дан и сусрет са филмском глумом	45
5.2. Инсерт на телевизијском екрану и унутрашњи монолог	49
5.3. Упознавање протагонисте: посао молера	51
5.4. Солилоквиј: јесен	53
5.5. Побољшање унутрашњег стања: зима и пролеће	57
5.6. Припрема за сцену разговора са психијатром	61
5.7. Психодрамска акција: разговор са психијатром	66
5.8. Регресија: сећање на психијатријску процену	73
5.9. Солилоквиј: црква и пецање	83
5.10. Surplus reality: сусрет	89
5.11. Замена улога: сусрет са самим собом	94
5.12. Пројекција у будућност и огледање: возња	97
5.13. Уобличавање целине: монтажа	99
6. РЕФЛЕКСИЈА И ЗАКЉУЧАК	102
6.1. Осврт на генезу Шифре 103	102
6.2. Резултат	103
7. ЛИТЕРАТУРА	106

АБСТРАКТ: Шифра 103 је средњеметражни играо-документарни филм чији је главни протагониста Јовица, човек који болује од клиничке депресије, и који у филму тумачи себе. То је прича о једном његовом дану који се понавља у три варијанте. Први дан карактерише епизода тешке депресије. Постепено, у другом дану, његово расположење постаје боље. Трећи дан је заправо приказ живота без депресије. Временски оквир радње су три годишња доба - јесен, зима и пролеће. Варијације догађаја и сусрета који се одигравају, као и његовог доживљаја истих, дешавају се као последица прогреса његовог расположења. У генези овог филма се могу препознати елементи психодраме.

ABSTRACT: Code 103 is a medium length narrative documentary film, whose main protagonist is Jovica, a man afflicted by clinical depression, featuring in the role of himself. It is the story of a day in his life, which repeats itself in three versions. The first one is characterized by an episode of heavy depression. Gradually, on the second day, his mood becomes better. The third day is a representation of life without depression. The event time-frame is set within three seasons: autumn, winter and spring. The variations of events and encounters, as well as his experience of those events and encounters, happen as a consequence of progression of his mood. Elements of psychodrama can be identified in the genesis of this film.

кључне речи: *филм, психодрама, играни, документарни, докуфикција, депресија, психијатрија, психологија*

keywords: *film, psychodrama, fiction, documentary, docufiction, depression, psychiatry, psychology*

1. УВОД

1.1. Идеја и процес

Свака прича почиње размишљањем на тему „шта би било кад би...?“. Ово питање лебди над сваким сценариом, сваком идејом и сваким уметничким пројектом. Последњих деценија све је присутније и у историографији, па се разматрају могући сценарији и исходи који би били могући да је било оно што није било.

У животу се не усуђујемо превише да постављамо ово питање, јер робујемо реалистичним исходима, а сваки искорак у овом правцу тумачимо као бег од стварности и као суочење са властитим промашајима, погубно по наше напредовање. Међутим, стекла сам утисак да једна група људи, она која има проблеме са менталним здрављем, ово питање себи поставља свакодневно. Учинило ми се да сви ти људи које сам срела, заправо ужасно пате изнова и изнова, постављајући себи питање „а шта би било да сам био.... боље дете? Можда ме мајка не би оставила... да нисам био слабић, да сам другачије одговорио на провокацију итд.“ Иако је реч о групи људи која је интегрисана у друштво у којем живи, видела сам колико их та питања муче и да је једино што их одваја од осталих тзв. нормалних људи чињеница да они та питања никако не могу да оставе иза себе и да крену даље. За њих то „даље“ углавном не постоји, и као да су сваки дан заточени у опсесивном трагању за објашњењем због чега је све кренуло наопако.

Можда баш због тога, и због снажног осећања да су људи које сам упознала могли да буду било ко од нама блиских људи или ми сами, осетила сам потребу да, уз пуно поштовање и крајње опрезно, пробам да отелотворим причу једног човека, који ми се учинио посебно деликатним и рафинираним.

Нема приче без јунака. Када сам пронашла Јовицу Блажевског, знала сам да је он тај који може да носи филм, не само због своје дијагнозе, већ због своје ерудиције, осетљивости и дубоког разумевања уметничког стваралаштва. Било ми је важно да јунак не само прихвати да се о њему прави филмска прича, већ и да тај јунак заиста разуме да се у филму нећемо бавити чињеницама, већ начином на који их он

интерпретира у свом сећању и консеквенцама које такав начин интерпретације има. А Јовицина интелигенција и радозналост директно су заслужне што је имао храбрости да се упусти и у могуће последице и другачије исходе, који су се искристалисали током процеса рада.

Кроз дугачак процес разговора, процене његове перцепције, конзистенције његових сећања и креирања могућих сценарија – а затим и формалних и теоријских аспеката оваквог подухвата – много тога се променило. Мењале су се околности, десила се и пандемија корона вируса, али Јовица и ја смо његову причу сагледавали, преиспитивали и више пута написали, док нисмо почели да снимамо. Од тог тренутка ствари су у неку руку постале једноставније, јер је сложеност размишљања и разговора морала да буде преточена у сцене које сам написала на основу његових исповести. Са друге стране, многе ствари су се кристалисале тек кроз покушај да се ономе што јесте филм, обезбеди теоријска основа, јер све што је као алат нудила психодрама заправо није ништа друго од спровођења принципа „Шта ако?“¹. Процес монтаже довео је до тога да у формалном смислу филм мигрира из планиране игране структуре на бази реалних догађаја, у хибридно, играно-документарну форму.

Јовица Блажевски показао се као човек запањујуће спреман на овај уметнички експеримент. Без икаквих инхибиција ми је поверовао да ћу га ја водити кроз креативни процес стварања једног хибридног филма, делимично биографског али и фикционалног, уз поштовање онога што он стварно јесте, без стигматизације или шаблонских и лаконских категоризација. Разумео је моју намеру, која у почетку није била потпуно разрађена у детаљима, да психодрамски принцип применим на једну фикционалну филмску причу и да филмским језиком покушам да прикажем стање депресије, али и да заједно покушамо да пронађемо ону ситуацију и оно стање које би за њега било задовољавајуће у мери да коначно прихвати ситуацију која га је, по његовом уверењу, и увела у клиничку депресију.

И тако је то путовање започело.

¹ Принцип надградње реалности, познатији под енглеским називом *surplus reality* има важну улогу у ослобађању протагонисте психодраме од постојећих менталних матрица, о чему ће бити речи у поглављу о фазама психодраме.

1.2. Људска психа као тема

Прошло је преко пет година од мог рада на једном средњеметражном документарном филму о психијатрији у Србији. Био је то филм *Гласови (лудила)* ауторке Оливере Миленковић, који сам монтирала за продукцију *Вајс*, а који се претежно бавио стигматизацијом пацијената са менталним болестима и њиховим односом са психијатријским институцијама у Србији. Кроз филм смо дотакли многобројна поља психијатрије, покушавајући да приближимо гледаоцима визуру самих пацијената. Али како је пргршт подтема о психијатрији само начето, остала ми је жеља да се једног дана кроз сопствени филм вратим овој области. Желела сам да уђем дубље у сама стања психијатријских пацијената него што је то друштвени и институционални контекст њиховог лечења. Желела сам да зађем у поље интроспекције - да пробам да прикажем на филму сама та психолошка стања.

Када говоримо о избору теме у било којој уметности, заправо говоримо о низу широко дефинисаних појмова као што су морал, идентитет, људско друштво, љубав и смрт. Али оно што се може сматрати заједничким именитељем свих ових тема јесте људска психа. Она провејава као суштински, недокучиви механизам који стоји иза свих осталих тема. Са друге стране, свака уметничка делатност је обојена субјективитетом управо ауторове психе. Тако можемо рећи да је људска психа тема над темама, или чак метатема свих уметности.

Али тематизација људске психе у ужем смислу ипак подразумева јасније дефинисан циљ. Овакав избор се разликује од пуког присуства људске психе као подтеме или надтеме сваке уметничке инспирације. Тако тематизација људске психе у уметности подразумева једну врсту анализе, па чак и позајмљивање научних појмова из области психологије.

У том смислу се патологија људске психе несумњиво издваја као начин конкретизације ове теме. Као кост коју осећамо тек уколико се сломи, тако људска психа долази у фокус тек ако одступа од онога што сматрамо менталним здрављем. Овде говоримо о фокусу уметничке анализе, али се у том процесу неминовно морамо служити и научним појмовима који разграничавају психопатологију од психичког здравља. Како је

психопатологија омеђена границом психијатријске дијагнозе, чини се да тематизација људске психе упућује на једну врсту сарадње уметности са науком.

Кроз рад на филму *Гласови (лудила)* сам имала прилике да се упознам са људима са читавим спектром психијатријских дијагноза. Од оних који чују гласове и болују од шизоафективне психозе, до оних са далеко лакшим дијагнозама попут клиничке депресије.

У том смислу ме је највише занимала управо клиничка депресија, пре свега због универзалности овог стања. Иако је то најраспрострањенија ментална болест, по свој прилици је она чак и много учесталија него што говоре статистике, јер многи људи пролазе кроз депресивне фазе без дијагнозе, без терапије. Друго, граница која дели клиничку депресију од осећања потиштености и туге кроз које је свако прошао, остаје за већину људи нејасна. Многи ову границу сматрају помало и арбитарном, али хтела сам да се позабавим и тиме да ли је то баш тако или је ипак дистинкција између туге и клиничке депресије јасна.

1.3. Полазна тачка и одабир жанра

Документарни филм *Гласови (лудила)* продукције *Вајс* се бавио организованим удружењима психијатријских пацијената и њиховим групним терапијама. Саговорници су били пацијенти и њихове породице, затим психијатри и психолози. Фокус је био на друштвеној стигматизацији након добијене психијатријске дијагнозе, односно „шифре” (како су они често говорили да би скренули пажњу на површност те дијагностичке категоризације њихових тегоба).

Пацијенти су интервјуисани у својим становима, на радионицама, а снимане су и њихове групне терапије у *cinéma vérité*² стилу. На овим терапијама су врло искрено говорили о својим личним проблемима; о томе на који начин се околина односи према њима; шта су све доживели у психијатријским установама; о гласовима које чују и усамљености и немоћи коју осећају.

² Документаристички стил који тежи објективној визури, настојећи да уз што мање интрузије документује реланост.

Када је филм *Гласови (лудила)* приказан на телевизији, недељама су продукцији стизали коментари гледалаца који су се у великој мери пронашли у тој теми. Изненађујуће је било колико је јак утицај овај филм имао и на саме учеснике - психијатријске пацијенте. Један од учесника који болује од шизофреније је после филма рекао да су људи из његовог окружења почели да му се обраћају другачије, јер су тек тада схватили кроз шта пролази. Пре тога, суседи су ситуацију у којој су по њега често долазиле медицинске екипе, приписивали некој болести зависности, не схватајући да се ради о менталној болести. Схвативши, кроз филм, о чему је реч, његови познаници су почели да према њему исказују висок степен емпатије, и самим тим му се, како тврди, живот променио на боље.

Не можемо да се не запитамо - није ли неразумевање корен сваког анимозитета? Да ли разумевање и самим тим идентификација са конкретним проблемима кроз које неко пролази, ствара услове за емпатију? У драматургији је познато да се реципијент драмског дела не поистовећује са протагонистом због слагања са њеним или његовим моралним становиштем, него због разумевања мотивације. То ствара услове да се идентификација може постићи чак и са антагонистом. А оно што важи за драмске матрице је управо случај и у животу. Емпатија не потиче од слагања са нечијим ставовима, него управо од разумевања.

Из овог примера сам помислила да бављење темом менталних болести може имати вишеструко позитиван ефекат. Уколико се овој теми вратим као свом пројекту, без ограничења која се намећу захтевима телевизијске продукције, имаћу прилику да још више нагласим механизме који стоје иза психичких болести, и тиме их приближим публици. Овим ће се управо повећати и степен емпатије према различитим менталним болестима.

Ипак, проћи ће неколико година до моје конкретније идеје како да уобличим такво дело. У почетку ми се чинило да би филм требало да буде искључиво документарни, и да тема има много већи кредибилитет уколико се третира документаристички. Други разлог је што сам кроз филм *Гласови (лудила)* увидела предност рада на документарном филму са учесницима који су психијатријски пацијенти.

Наиме, сви документаристи се суочавају са проблемом аутентичности учесника у документарном филму. Самим тим што су ти учесници свесни присуства камере, њихово понашање се мења. То се не мора схватити нужно као отежавајућа околност. Желимир Жилник је имао духовито запажање да је скривена камера примерена када се документује плашљива дивљач, али не и филмови где се појављују људи (Prejedová, 2005.).

Жилник, као и многи документаристи, проналази креативни потенцијал у свесности актера, или боље речено - самосвесности због присуства камере. Међутим, не може се оспорити стална тежња документарног филма ка умањењу тог посматрачког утицаја и жеља за приказивањем јунака документарног филма на начин да се не наруши његов спонтанитет. Чини се као да је овакав опсервациони приступ неки вечити идеал и утопија документаризма. Понекад се може сусрести и радикалан став да баш из овог разлога једини аутентичан документарни филм подразумева сусрете с племенима која живе у предтехнолошкој ери, не препознајући камеру. Делује да управо једино такви сусрети омогућавају овакву, аутентичну депикцију понашања људских бића.

Али шта је са психијатријским пацијентима? Колико се њихово понашање мења у присуству камере? Монтирајући материјал филма *Гласови (лудила)* и више него искрене исповести личности које су у филму учествовале на психолошким радионицама, нисам могла да се не запитам - да нису они управо специфични по томе што познају технологију филма и конвенције документаризма, али их није брига, па се самим тим понашају као да камере нема? Питала сам се, није ли ова искреност на неки начин и део те патологије? И није ли управо та непосредност, артикулисана изванредним интелектуалним способностима појединаца, управо потенцијал за оригиналну и креативну сарадњу на филму?

Међутим, како сам документаризам остаје на визуелном плану у домену приказа објективних спољшњих животних околности, било ми је јасно да тиме нећу постићи свој циљ. А мој циљ је овог пута био да ставим у фокус унутрашња психолошка стања. Циљ ми је био нека врста екстернализоване интроспекције. Са оваквим претпоставкама сам се одлучила на хибридную структуру која више нагиње ка играној, а да се при томе

искористи потенцијал документаристичке аутентичности због искрености и непосредности самог главног протагонисте.

Тада сам почела да разматрам играну структуру базирану на реалним животу, са натуршчицом који глуми себе. Желела сам да направим филм о депресији, а да у том филму особа која болује од клиничке депресије глуми себе. Процес осмишљавања и реализације је био дуг, а у овом писаном раду ћу анализирати фазе рада на овом пројекту, као и закључке до којих сам дошла.

1.4. Уметничке радионице за психијатријске пацијенте

Радионице које су чланови Удружења корисника психијатријских услуга *Душа* похађали, биле су нека врста групних психотерапија. Кроз материјал филма који је документовао те њихове сеансе, а касније и кроз личне сусрете приликом пројекције филма, имала сам прилике да се упознам са особама са потпуно различитим дијагнозама. Један од њих са мени непознатом дијагнозом, такође у категорији психозе рекла бих, био је изузетно елоквентан. Као саговорник је покретао разна филозофска питања. На пример, једно од тих питања је да ли су психијатријски болесници полудели од усамљености, или је то лудило растерало људе око њих, те је оно произвело усамљеност као последицу. Једна пацијенткиња, млада особа која је боловала од шизоафективне психозе, имала дванаест покушаја самоубиства. Причала је без икакве задршке о траумама које она сматра директно одговорним за њен губитак психичког здравља у формативним годинама. Њена искреност, упркос присуству камера, била је запањујућа. Интересантно је да је, и поред толико тешке прошлости, сада прилично стабилна, редовно узима антипсихотике и делује да има врло позитиван и проактиван став према животу.

У лепези личности које покрећу, намерно или ненамерно, низ питања о томе шта је уопште ментално здравље, пажњу ми је привукао врло повучен и скроман човек који је био знатно другачији од осталих. Зачуђена његовом појавом која је управо својом ненаметљивошћу скретала пажњу на себе, пажљиво сам преслушала све разговоре у материјалу са њим. Зове се Јовица Блажевски, има око шездесет година, има двоје одрасле деце, по занимању је молер и болује од клиничке депресије, а одмах сам приметила да је изузетно елоквентан. Оно што ми тада није падало на памет је да ће ми

за неколико година, када дођем на идеју о сопственом филму, управо Јовица постати главни протагониста и кључни креативни сарадник филма.

Психијатријски пацијенти су у овом удружењу, поред групних психотерапија, похађали разне активности, међу којима је била ликовна радионица у сарадњи са удружењем *Простор*. Имала сам прилике да видим врло интересантне радове који су произведени у оквиру те радионице, а организоване су и продајне изложбе неколико пута годишње, затим радионица где су пацијенти који имају психозе које их доводе у стање аудитивних халуцинација размењивали та искуства, седећи у кругу и преносећи једни другима садржај тих порука, „гласова у глави”. Ова радионица је строго поверљива па нисмо имали прилике да чујемо те разговоре. Неки од пацијената су имали готово шаманистичко тумачење те своје особине, позивајући се на езотеријска искуства у којима се, за особе које чују имагинарне гласове, сматра да су у вези са „оностраним”.

Неколико година је емитована и радио емисија коју су уређивали и водили чланови Удружења *Душа*. Осим њихових прилога у виду поезије и филозофских промишљања у виду есеја, ова емисија често је имала и госте са којима се разговарало о менталном здрављу. Јовица Блажевски се одлично сналазио у улози водитеља која је најчешће њему додељивана.

Приче из душе представа је настала на основу искустава чланова удружења. Једно од извођења забележила је и камера екипе Вајса, као део филма о којем је већ било речи, *Гласови (лудила)*. Представа је била усмерена на приказивање реалности психијатријских пацијената. Те представе су, по свему судећи, имале и терапеутско дејство на публику, али и на саме пацијенте. Схвативши да се глума може користити у терапијске сврхе, почела сам да се интересујем за драмске терапеутске методе. Управо сазнање да те методе имају двоструко конструктивно дејство било је за мене врло значајно. Са једне стране, имају велики потенцијал да помогну самом пацијенту, што је и јесте њихова првобитна намена. Али уколико се не задрже на интерним терапеутским радионицама и изађу у поље јавног приказивања, те преставе имају велики потенцијал да код публике изазову емпатију и идентификацију са актерима представе, што су управо они елементи који су најбољи антидот за друштвену стигматизацију која настаје као последица нераздевања психијатријских пацијената.

1.5. Форум театар

Представе Удружења корисника психијатријских услуга *Душа* које су биле под менторством психотерапеуткиње Вере Ерац³, имале су свој корен у разнородним методама, а једна од њих је био форум театар. Ова врста театра се назива и техником Позоришта потлачених, што је већ само по себи врло описно. Бразилски позоришни практикант, теоретичар драме и левичарски политички активиста Августо Боал је први пут ову форму описао 1970-тих година. Боал је под утицајем рада теоретичара Паула Фреире и његове књиге *Педагогија потлачених* (Freire, P., 1974.)⁴, осмислио позоришну технику као начин покретања политичких и друштвених промена. Ова књига спада у област филозофије образовања, а свог аутора је довела у ред најзначајних педагошких мислилаца двадесетог века и утрла пут правцу који је и даље релевантан и данас се назива критичка педагогија.

Фреире је сматрао да се у друштву понавља матрица односа између „тлачитеља и тлачених”. Било да се ради о колонизаторима и колонизованима или другим неегалитарним односима у друштву, сматрао је да невоља почива на страху слабијих од слободе. Зато је сматрао да је континуирана и одговорна борба за слободу начин изласка из те матрице.

У књизи се такође бавио и начином на који се одиграва образовање у високошколским установама које подразумевају да је тај приступ тирански према студентима, третирајући их као незналице којима се само сервира знање. Насупрот томе, био је заговорник идеје изградње критичке свести код студената као средства да они сами себе употпуњују. Такође је сматрао да причање истине има потенцијал да трансформише свет какав знамо.

Како Форум театар има корене у делу *Педагогија потлачених*, донекле се заснива на сличној филозофији преведеној на врло креативан начин у форму позоришта. И овде се заговарају идеје емпатије према потлаченима, као и Фреријева визија да је говорење

³ Вера Ерац је психолошкиња и уметница која води радионице усмерене на подстицај личног развоја кроз сценско, креативно изражавање.

⁴ Код нас се некад преведи и као *Педагогија обесправљених*.

истине начин да се трансформише свет. Сама метода Боаловог Форум театра је уобличена дијалозима на сцени и интеракцијом узвођача са публиком, а у циљу подстицања емпатије према потлаченима. У конкретном случају, потлачени су категорије које су одговарале тадашњем друштвеном контексту. У позоришту потлачених, публика постаје активни учесник у представи, преиспитујући и на крају мењајући реалност у којој живи.

Обавезан елемент је такозвани фацитатор који је ту као нека врста неутралног стожера који спроводи одлуке публике. Боал у својој литератури користи термин Цокер, с акцентом на неутралност те карте. Та личност је задужена да обезбеди да се процес одвија на правичан начин али и да не уноси сопствени вредносни суд, никад не коментаришући одлуке публике нити утичући на саме њихове изборе. Публика у одабраним тачкама може да изабере даљи наративни ток, и тиме утиче на исход драме.⁵

Форум театар је опстао кроз време, задржавајући своју суштину, иако се тумачење шта чини потлаченост прилагођава друштвеним променама. Понекад се, на пример, користи као средство у школама да се скрене пажња на жртве вршњачког насиља и тиме подстакне емпатија.

Тако је Вера Ерац препознала потенцијал ове позоришне технике управо за комуникацију проблема психијатријских пацијената у нашем друштву са публиком, и спровела ту замисао у праксу управо у оквиру радионица Удружења корисника психијатријских услуга *Душа*. Резултат је био запањујућ. Представе у којима су пацијенти глумили су се углавном тицале њиховог искуства са хоспитализацијом, односа са лекарима и неразумевањем породице према њима.

Представа се састојала углавном из кратких дијалога који су се одигравали између два актера који су се мењали на сцени. Главну улогу у дијалогу је обично преузимао управо неко од тих пацијената који би глумио самог себе, а улогу његовог супарника у дијалогу неко други од пацијената. Та друга улога је описивала некога ко је значајан у

⁵ За разлику од интерактивног филма који се грана на различите, по броју врло ограничене наративне токове, овде постоји потенцијал да могући исходи буду многобројнији.

животу протагонисте, а ко је показивао неразумевање и недостатак емпатије, било да је то члан породице, блиска особа или психијатар. Један од најчешћих мотива који су се у тим инсценацијама истицали су непромишљене и, рекло би се, помало механичке одлуке психијатара да препишу лекове овим пацијентима. Због склоности ирационалном расуђивању неких од њих, тешко је рећи колико је ово тачно, али је је њихова депикција тих ситуација била врло уверљива.

Страх од хоспитализације се често појављивао као тема у којој се већина чланова Удружења корисника психијатријских услуга *Душа* препознавала. Говорили су да је прва хоспитализација можда и имала смисла, али да се потоње дешавају сувише олако и по инерцији, када већ прву имају у картону. Неки су чак говорили и о искуствима где су чланови породице то злоупотребљавали, претећи им хоспитализацијом чим се деси нека жустрија расправа.

Из тих сведочења постали су јасни врло забрињавајући проблеми ових људи. Обзиром на то да је страх од хоспитализације био присутан код свих, јасно је зашто су га често бирали као лајтмотив ових дијалога на представама. У духу Форум театра, на овај начин су скретали пажњу публике на „потлачиване” - психијатријске пацијенте и „потлачиваче” - психијатре, чланове породице, блиске пријатеље и суседе који показују неразумевање за њихово стање и намерно или ненамерно их стигматизују, доводећи их под константну претњу да буду изопштени из друштва на најсуровији начин.

Гледајући снимке ових њихових представа, учила сам још један елемент који ће бити важна одредница за мој будући пројекат. За разлику од осталих учесника у представи који су се далеко боље сналазили играјући на сцени себе, што је сасвим очекивано, Јовица Блажевски је једини показао вештину у тумачењу улоге „друге стране”. Надобудног психијатра је глумио са невероватном лакоћом. Уверљивост коју је имао у овој улози несумњиво је указивала на његов несвакидашњи глумачки таленат.

Ове представе Удружења корисника психијатријских услуга *Душа* значајне су за мој рад са два аспекта. Први је што су ми указале на снагу комуникације конкретних проблема неке групе људи кроз Форум театар, што ће постати једна од мисија мог пројекта. А други, можда још важнији, је што сам кроз њих запазила глумачки потенцијал Јовице Блажевског.

2. ПСИХОДРАМА

2.1. Историјски преглед

Ако бисмо желели да укратко објаснимо појам психодраме, то је метод групне психотерапије који се заснива на сценској експресији уз коришћење драмских техника. Учесници су подстакнути да важне догађаје из прошлости које сматрају формативним - унутрашње конфликте, конфликте са околином, трауме, фантазије и снове - одиграју на сцени. То могу бити пуке инсценације догађаја, а могу бити и неки вид екстернализације менталних процеса. Можемо рећи да је психодрама метода где психијатрија посеже за уметничким изражајним средствима⁶.

Да би се разумела психодрама, треба имати у виду контекст у коме је настала. Психодраму је основао психијатар Јакоб Морено раних 1920-тих година у Бечу. То су биле године после Првог светског рата и распада аустро-угарске монархије, а период је обележила и појава фашизма. Моренов развој групне психотерапије, психодраме и социометрије објединиле су како друштвене тако и психолошке аспекте људских конфликта. Како је много људи у Бечу у ово време тражило психотерапију која је била већини недоступна као индивидуална пракса, групна психотерапија се показала као врло практична алтернатива.

Морено је први пут употребио термин психодрама 1919. године, али треба имати у виду да се рана психодрама знатно разликује од оне која је позната данас. Иницијално је психодрама била активно причање приче од стране протагонисте, док је улога редитеља ограничена на организацију представе. Морено, инспирисан спонтанитетом дечје игре, о чему је касније писао, приметио је недостатак управо те спонтаности приликом глумачке интерпретације унапред написаних позоришних комада. Да би променио такав тренд, подстицао је импровизацију и нагласак на искуствима из стварног живота. Тако је Морено бодрио глумце да уносе сопствена искуства и личне конфликте као инспирацију за своје наступе.

⁶ Поред психодраме, ту су и терапија филмом, музикотерапија, интегративна арт терапија, драма терапија, плејбек, библиотерапија и други видови терапије који такође подразумевају посезање психотерапије за уметничким изражајним средствима.

У овој фази, терапеутско дејство је било секундарно у односу на циљ извођења представе ради анимирања публике. Приликом тих импровизација, Морено је уочио код професионалних глумаца осећај невероватног ослобађања и растерећености. Ово позориште без ограничења која намећу унапред одређени сценарио, као и без утврђених граница између извођача и публике, дало је Морену идеју да примени овакве форме у психотерапијске сврхе.

Како су године пролазиле, тако се психодрама све више дефинисала као стриктно терапијска дисциплина, изашавши из категорије експерименталног театра у коју се раније сврставала. Морено је, радећи прво у Бечу, па затим у Њујорку а касније широм света, развијао ову методу више од педесет година. Данас се она сматра пре свега психотерапијском методом, иако многи њени практиканти заговарају посматрање психодраме као уметничке категорије.

Поред свих промена које је психодрама прошла током деценија, њену срж и даље чини спонтаност. Морено је сматрао да наше друштво пати од „компулзивног прилагођавања” (Морено, 1965.). „Нормосис” је појам који је Морено осмислио да објасни борбу за нормалношћу. Људи покушавају да се уклопе у друштвено окружење тако што једни друге имитирају, одступајући од својих аутентичних карактера. Сматрао је да антидот за ову појаву лежи управо у спонтанитету и креативности, и омогућавању испољавања аутентичних особина. Да би било успешно, ово се мора спровести у контролисаним условима, без страха од осуде.

Морено је психодраму описао као научно истраживање истине кроз драмске методе. Учесници у психодрамаи користе спонтану драматизацију, преузимање улога и драмску експресију како би боље разумели себе.

2.2. Фазе психодраме

Психодрамска сесија има три дела: загревање, акцију и дељење. Четврти део, који се користи за тренинг, је процесирање. Загревање служи постављању безбедне и креативне атмосфере. Учесници у овој фази треба да стекну поверење не само у психотерапеута који води сесију, већ и у групу. Оваква атмосфера разумевања и

подршке ће им омогућити да се изразе на начине који ће их и саме изненадити. Загревање је усмерено на генерисање могућих садржаја односно тема, а завршава се избором протагонисте. Такође се учесници могу и сами јавити уколико желе да буду протагонисти сесије. Други начин су заједничке конверзације или креативне вежбе из којих ће се родити тема која се може усвојити као централна тема сесије. Из те теме се може спонтано извести избор протагонисте.

Акција је фаза где се унутрашња драма протагонисте екстернализује. Да би се то десило, редитељ односно терапеут подстиче остале чланове групе да преузимају споредне помоћне улоге, такозване *помоћне личности* које представљају људе од значаја за саму конкретну драму протагонисте.

У фази акције, јако важну улогу има простор сцене у коме се одвија драмска ситуација. У току драме, остали чланови групе не улазе у простор саме сцене, осим уколико су одабрани да играју улогу помоћног егза. Тако се ствара утисак посебности простора који постоји само за ту намену и постиже се готово ритуалистички значај сцене. Уколико се не поштује овај простор где се одиграва драма и уколико се сесија одвија између чланова који се не померају са својих седишта попут обичне групне терапије, велика је вероватноћа да ће учесници брзо постати индиферентни према самој драми, јер се она неће на јасан начин одвајати од уобичајеног простора за разговор.

На сцени се рекреира животна ситуација која је тема. Тако, уколико се та ситуација коју је одабрао протагониста одиграла у дневној соби, разместиће се предмети на сцени на тај начин да одговарају сећању протагонисте на тај простор. Остале особености ситуације које се узимају у обзир при овој рекреацији су такође важни - да ли је било хладно или топло, ноћ или дан? Како су били распоређени учесници у догађају, итд. Организација овог простора заиста ће увући протагонисту у сећање на тај догађај. Такође, рекреирање физичких особина тог простора из сећања протагонисте омогућава већи степен идентификације осталих учесника са њим.

Принцип надградње реалности, на енглеском језику познат под складним називом *Surplus reality*, лежи у сржи психодрамске акције. То заправо представља одигравање другачијег, домаштаног обрта у сцени из живота протагонисте. Сама фраза *Surplus reality* указује на то се не ради о пукој фикцији, већ о конкретизацији могућег исхода

одигране ситуације. Овај алтернативни исход заправо представља неостварену или потиснуту жељу протагонисте, а због потенцијала да промени осећање асоцирано са тим догађајем, има велики терапетуски потенцијал.

Иако је психодрама развијена да помогне психотичарима, она се развила у метод који може да помогне свим људима. Механизми одбране који као деца развијемо да реагујемо на одређене ситуације су најбољи механизми за које смо способни у том тренутку, али нису ни близу креативни као што би били да смо их развили као одрасли.

Када реакција на ситуацију и даље није адекватна, односно остаје у домену инфантилног, особа је заробљена у нефункционалним матрицама сопствених осећања, што има последице на њен садашњи живот. Психодрамске сесије се, кроз сукцесивни низ сцена које проблематизују одређено осећање, усмеравају на проналажење корена тог унутрашњег конфликта. То може бити нека ситуација из далеке прошлости која је узрок психолошког ефекта лептира, и представља управо поље које захтева најзначајнију психодрамску интервенцију.

Након акције као централног догађаја у психодрамама, следи изузетно важна фаза дељења. Ова фаза има циљ да постигне групну реинтеграцију и катарзу. Своди се на разговор о томе како су сви чланови групе доживели данашњу тему; догађај који се одигравао на сцени; визуру протагонисте и остале улоге. Циљ није заједничка интелектуална анализа фазе акције, већ једна врста емотивне размене уз разумевање и подршку.

2.3. Протагониста

У типичној психодрамској сесији, један од учесника постаје протагониста и група се фокусира на одабрану личну, емотивну тегобу ове особе. То могу бити сећања из прошлости, унутрашњи конфликти, снови или антиципација будућности. Самим тим се те одабране сцене не морају односити само на реалне догађаје из живота протагонисте, него могу бити и екстернализација унутрашњих менталних процеса. Остали учесници у сесији постају подршка, преузимајући помоћне улоге на сцени. Повремено неко од њих преузима улогу главног протагонисте, о чему ће бити речи нешто касније.

Када протагониста одабере тему на којој жели да ради (то може бити на пример однос са мајком, страх од смрти, проблем идентитета итд.), укључује се редитељ који заједно са протагонистом креира сцене са датом темом односно проблемом. Циљ овакве екстернализације сећања или психолошких стања је да се омогући сагледавање проблема из разичитих углова, посебно мотрећи на потенцијални образац понашања. Циљ психодрамске анализе је да се деконструише проблем, и да се на тај начин дође до његове сржи, што дугорочно може да доведе и до преиспитивања штетних образаца понашања.

Аналогно са драмом, обрасци понашања су као сценаристичке смернице лика односно протагонисте. Ти обрасци су преузети у неком моменту живота када су могли бити корисни за протагонисту. Игнорисање осећања туге је могло да буде образац који је протагониста преузео као реакцију на грдње родитеља на плач. У том периоду је то било корисно за протагонисту, али се касније у току живота ово негирање тако снажних емоција испоставило као врло штетно. Зато је циљ да протагониста идентификује штетне обрасце и да их одбаци, слично као што се спонтанитет на сцени рађа одбацивањем сценарија.

Важно је напоменути да сесија није усмерена само на психолошки бољитак главног актера сесије, протагонисте, нити остали учесници постају пуки стожери у тој сцени. Тако протагониста служи као представник теме која се тиче свих учесника. Мореново становиште да се личност не сагледава самостално већ у контексту интеракције са другима уместо на појединца. Нико не може да постоји засебно, и ми смо међусобно повезани и одговорни једни за друге. Улоге које преузимамо у животу су улоге у односу на друге људе (улога детета, родитеља, партнера итд.) па самим тим те улоге не постоје ван контекста друштва. Како и проблеми настају у тим интеракцијама, решења настају управо у том пољу односа појединаца са значајним личностима из сопственог живота. Ово померање тежишта са појединца на групу и интерперсоналне односе је издвојила психодраму од других форми психотерапије у време њеног настанка.

2.4. Група

Просечна величина психодрамске групе је од пет до петнаест чланова. Величине тих група често на почетку учесницима делују застрашујуће, јер код њих стварају утисак да

никада неће моћи да буду отворени или спонтани пред толико људи. Међутим, психологија групе је врло специфична у психодрами. Повезаност коју учесници врло брзо осете са осталим члановима групе и њих саме изненади. Ова интимност као да даје субјективни осећај смањења броја чланова групе што више време одмиче, иако наравно тај број остаје исти. Оно што је препоручљиво је да се ови учесници претходно не познају међусобно, како би се психодрамске сесије догађале изван контекста њихових живота.

Улоге које преузимамо у свакодневном животу су многобројне. То су на пример улоге пријатеља, сестре, родитеља, детета, професионалца, суседа или љубавника. Те улоге могу постати и оптерећујуће због стереотипа које са собом носе. Улоге које преузимамо у психодрами по разноврсности треба да одразе управо те животне улоге, али да буду ослобођене од ригидности реалних улога. Чланови групе бивају подстакнути да улоге мењају из сесије у сесију. Такође, води се рачуна о томе да се не развије образац типског додељивања улоге одређеним учесницима. Сматра се да овакви обрасци могу бити штетни јер је управо суштина у постизању флексибилности у преузимању улога, што касније провејава и у стварном животу.

Сви учесници из сесије у сесију и на макро нивоу мењају своје улоге у оквиру психодраме, што значи да су понекад у улози публике, понекад имају споредну улогу а понекад су протагонисти саме сесије. Константна промена улога из сесије у сесију наводи учеснике на откривање својих креативних потенцијала и разбија ограничења на типско понашање уоквирено очекивањима која у току живота сви стичемо. Тиме што је учесницима отворен читав низ нових улога које преузимају у психодрамској сесији, они имају шансу да се испробају у тим новим улогама и преузму неке њихове елементе и у правом животу. Тиме улоге које преузимамо у стварном животу не само да постају мање ригидне, већ долази и до примене спонтаности и креативности.

Налик на групну психотерапију, добра комуникација и поверење у оквиру групе су кључни фактори за постизање услова за рад у оквиру психодрамске сесије. Док се у групној аналитичкој терапији примењује разговор као главно средство за постизање интимности и поверења, у психодрамској групи је то акција. Полази се од претпоставке да људска бића уче и развијају се не кроз разговор, него у управо кроз акцију и интеракцију. Кроз овакву методу која захтева конкретну сарадњу у контролисаним

условима, психодрамске групе имају предност и у смислу бржег стицања поверења међу члановима групе.

2.5. Помоћне личности

Помоћне личности су чланови групе који преузимају улоге значајних особа из живота протагонисте како би симулирали одабрану ситуацију. Те улоге су свакако екстерне у односу на протагонисту. Било да помоћне личности играју пријатеља, пословног партнера или неку другу личност коју је потребно персонификовати у датој ситуацији на сцени, ове улоге су веома важне и може да их буде више на сцени у исто време.

Помоћне личности могу и да преузму интерне улоге, односно улогу неке скривене манифестације личности протагонисте. Такве улоге се онда називају дублери протагонисте, и врло су значајне за психодраму. То може бити на пример уплашено дете, потиснути бес или унутрашњи глас. Како се из спонтанитета психодраме појављују многи непочекивани исходи, многи терапеути су забележили да помоћне личности у улози дублера понекад могу да искажу нешто што протагониста осећа а што ни сам не може да искаже. Морено је веровао да психа почива на невербалном изражавању, и да помоћне личности управо на овај начин исказују емоције којих протагониста можда није ни свестан (Karp/Holmes/Bradshaw-Tauvon, 1998).

Такође, нека од помоћних личности може креативно допринети интерпретацији одређене ситуације. На пример, може перципирати да је позиција у којој се налази личност чију улогу преузима, врло незгодна и изазива бес, док протагониста који је обузет својом животном улогом и визуром у тој ситуацији није ни био свестан ове могућности. Овом променом перспективе може добити више разумевања за особу са којом има неразрешен однос.

Још једна изузетно важна функција помоћне личности лежи у једној техници која ће бити важна и за овај пројекат, а то је *обртање улога*. То је ситуација у којој протагониста преузима неку од улога значајних личности из сопственог живота, а да би се сцена наставила одигравати, улогу протагонисте преузима управо помоћна личност о чему ће бити више речи када будемо разматрали технике психодраме.

2.6. Редитељ

Редитељ психодраме је психолог или психијатар са психотерапијском едукацијом који води психодрамску сесију. Да би отпочела психодрама, важно је да се створи атмосфера искрености и спонтаности. То се постиже пре свега кроз загревање које осмишљава редитељ. Било да је то тема почетне дискусије коју ставља пред групу или прича коју им преноси да их уведе у одређено стање, ова фаза је важна за увођење у акцију.

Иако се учесници који желе да буду протагонисти, односно субјекти сесије врло често јављају сами, редитељ доноси одлуку ко ће то бити у тој сесији, а група може да донесе одлуку социометријски (при чему редитељ организује социометријски избор). Такође, кључна је и помоћ коју редитељ пружа протагонисти у одабиру теме. Затим је ту постављање сцене, имајући у виду визуру протагонисте о догађају који се одиграва на сцени, али и водећи рачуна да сви релевантни елементи буду приказани како би и осталим учесницима било јасно о чему се ради и како би се идентификовао централни проблем. Важно је и да настоји да што више тога буде приказано кроз акцију а мање кроз речи. Ту је и рад са помоћним линостима на сцени којима редитељ помаже да уђу у своје улоге.

Оно што је можда и најважније је да, у шуми периферних проблема који се појављују у сцени, редитељ идентификује централни проблем, као и да смисли адекватан начин да му приступи. Након акције, важно је да редитељ обезбеди услове да протагниста добије повратну информацију од помоћних личности о томе како су доживели своје улоге. Оно што може да представља изазов овакве медијације је и да у процесу дељења, у коме учествује и публика, протагонисту збуне опречне анализе догађаја од стране учесника. Требало би да се сви држе описа емотивног доживљаја да би ствар остала једноставнија и јаснија. У том смислу, важно је да редитељ не изгуби из вида психотерапеутски аспект психодраме, те да увек враћа групу у те оквире.

2.7. Психодрамске технике

Психодрама подразумева употребу различитих техника које су се издиференцирале кроз вишедеценијски развој ове терапеутске методе. Те технике су од есенцијалне важности за практични психодрамски процес. Иако су психодрамске технике врло конкретне и по броју лимитиране, њихово комбиновање и фина интерпретација, део је великог креативног поља на којем одлуке доноси психодрамски терапеут.

Када се узме у обзир да неки теоретичари препознају ширу поделу на основне, унутар које се деле на посебне технике (Kipper/Ritchie, 2003.), док други сматрају да су све технике само комбинација основне четири, јасна је сложеност и арбитрарност ове категоризације. Међутим, ја ћу се бавити искључиво техникама које су релевантне за мој рад, а оне спадају и у основне психодрамске технике: *играње улога, солилоквиј, дубл, замена улога, огледање, регресија и пројекција у будућност.*

1. Играње улога

Техника играња улога спада у почетну поставку психодрамске акције. Под том техником се подразумева стављање у акцију утврђеног проблема протагонисте током загревања, односно подела улога између учесника и сценско одигравање одабраног дешавања. Тако видимо да је ова техника најсвеобухватнија јер се унутар ње мењају и комбинују остале технике.

2. Солилоквиј (или монолог)

Ова техника подразумева подстицање протагонисте да вербализује сопствене мисли и осећања. Солилоквиј је пожељан увек када протагониста крије своја осећања или их није довољно свестан. Такође, ова техника се може користити за испољавање унутрашњег конфликта протагонисте. У том случају се солилоквиј одиграва као једна врста дијалога између две супротстављене стране личности. Техника солилоквија се може користити у току фазе загревања и у току акције у виду наративног коментара на дешавање на сцени.

3. Дубл (или двојник)

У овој техници, помоћна личност преузима улогу протагонисте, постајући тако његов двојник. Задатак двојника је да се поистовети са протагонистом и да покуша да уђе у ту улогу, опонашајући његову аутентичну вербалну и невербалну комуникацију. Дубл треба да буде помоћно средство за изражавање скривених осећања протагонисте. Разговор протагонисте са својим дублом на сцени наликује на унутрашњи монолог, јер протагониста као да прича са самим собом. Помоћна личност која је дубл мора бити сензитивна и емпатична, и имати добоко разумевање за протагонисту. Такође, дубл не мора бити само један. Може их бити више на сцени, и они могу представљати различите аспекте личности протагонисте. Важну улогу у раду са дублом има редитељ психодраме који усмерава процес тако да буде подстицајан за лични развој протагонисте. Суштински циљ је да дубл кроз вербализацију осећања као и невербалне поступке на сцени протагонисти омогући боље разумевање самог себе. Такође, уколико техником замене улога протагониста тумачи неку од других личности из сопственог живота, и тим личностима се због неисказаних осећања може приписати дубл. Тако дублови увек служе да употпуне протагонисту, у којој год улози био.

4. Замена улога

Редитељ психодраме одређује када ће се током фазе акције употребити ова врло важна техника замене улога (Kellerman, 1994.). У сцени која представља животну ситуацију протагонисте са неразрешеним односом, у основној поставци друге личности из живота протагонисте преузимају помоћне личности, док протагониста тумачи себе. Међутим, уколико редитељ психодраме процени да би било добро да протагониста проба да разуме позицију особе са којом има неразрешен однос у датој ситуацији, може предложити да управо протагониста игра ту улогу, док улогу протагонисте на сцени преузима неко од помоћних личности. Ова замена улога пре свега је усмерена на нови увид који протагониста добија, преузимајући визуру особе из свог живота.

5. Огледање

Огледање је техника која подразумева да се протагониста удаљи од активног учешћа на сцени, и преузме позицију посматрача. За то време, остали учесници психодраме

одигравају целу сцену, укључујући и улогу протагонисте. Овакав поступак треба да омогући протагонисти свеобухватнији поглед на дешавање на сцени, и самим тим промену погледа на важну животну ситуацију када се сагледа из угла посматрача. Примену ове технике предлаже редитељ психодраме када сматра да постоји могућност да протагониста на овај начин стекне другачије тумачење одређене животне ситуације. То може бити нешто чега протагониста, обузет својом перспективном, није био свестан, иако је врло очигледно. Преузимање визуре посматрача може бити врло једноставан, директан начин да се до тог увида дође. Редитељ психодраме при томе мора да процени да ли је протагониста спреман на овакву конфронтацију, јер техника огледања, ако се примени на неприпремљеног протагонисту, може бити контрапродуктивна.

6. Регресија

Техника регресије у психодрамаи подразумева сценско одигравање догађаја из ближе или даље прошлости (аналогно филмској сцени ретроспекције). Током фазе акције, редитељ користећи регресију води протагонисту све дубље у прошлост. Тако се сукцесивно одигравају сцене које хронолошки теку уназад кроз живот, да би се дошло до корена неког унутрашњег кофликта. Крајњи циљ је да се интервенцијом на тој сцени прапочетка неког проблема интервенише, што може довести до катарзе (иако овакав исход није загарантован), те да се протагониста, са новим увидом, и након емоционалне репарације, врати у садашњост.

7. Пројекција у будућност

Ова техника подразумева одигравање на сцени животних ситуација које протагониста прижељкује или очекује да се десе у будућности. Ова сценска пројекција будућности обично није пука фантазија, већ представља могућ, чак и врло вероватан исход за протагонисту. Одигравањем својих сопствених погледа на будућност, протагониста конкретизује сопствене тежње. Смештањем пројекције будућности у сценску садашњост, може се јасније указати на проблеме који су постојали на путу те визије, и њима припремљеније приступити у реалном животу.

3. УМЕТНОСТ И ПСИХОТЕРАПИЈА

3.1. Циљ или средство?

Уметничке психотерапијске методе су широк појам који обухвата употребу креативног и експресивног уметничког процеса у циљу побољшања менталног здравља (Shafir/Orkibi/Baker/Gussak/Kaimal, 2020.). Ове методе обухватају арт терапију, терапију музиком и терапију плесом. Поред психодраме, у драмске терапеутске методе спадају и сродне методе - социодрама и драмска терапија.

Иако се психодрама, социодрама и драмска терапија формално одавно сврставају у терапеутске методе а не у форме експерименталног театра, одговор на питање да ли су оне и уметност, није тако једноставан. Како су ове драмске терапеутске методе пре свега средство побољшања људског стања, намеће се питање - није ли то циљ и уметности? Практиканти ових метода су склони да психодраму сврстају не само у уметност, него и у начин живота. Било каква дебата би подразумевала јасно дефинисане појмове уметности и психотерапије, као и оштре границе између њих. А како обе области - и уметност и психотерапија - често измичу анализи и строго дефинисаним границама, ово питање донекле остаје отворено.

Међутим, уметничку интерпретацију психијатријских обољења ипак карактерише потреба да се субјективна перспектива неурозе или психозе приближи реципијенту уметничког дела, односно публици. Овакав циљ није присутан код психодраме, која врло често ограничава своје поље деловања на саме учеснике, па тако оно што се деси у психодрамама остаје у психодрамама. Иако ова врста затворености није стриктна, те постоје и одређене представе базиране на психодрамама које се изводе пред публиком, као у случају поменутог Удружења корисника психијатријских услуга "Душа", она има јасно дефинисан приоритет и поље деловања - а то је терапија. Свако одступање од овог приоритета нарушава интегритет њене оригиналне намене.

Уметност, са друге стране, када тематизује ментална обољења, настоји да разоткрије логику менталног процеса који стоји иза одређене психопатологије, и тиме омогућава идентификацију публике са психијатријским пацијентом. Постоје случајеви у историји

уметности аутор сам поседује искуство психопатолошке визуре коју кроз уметничку интерпретацију настоји да приближи.

Уколико сам аутор не поседује такву визуру, оно што је главно средство за постизање оваквог увида у туђу психу јесте на првом месту емпатија. Да би ово постигли, аутори се могу користити и непосредним контактом са психијатријским пацијентима, али и теоријама које објашњавају појаву одређених менталних болести и феномена. У овом случају, можемо рећи да је психијатрија средство које помаже, док је уметност циљ.

Уметност која тематизује обољења људске психе и психодрама као психотерапеутска метода, разликују се по изузетно важном критеријуму, а то је сам циљ њиховог постојања. Тако видимо да је у првом случају тежиште на креативној употреби проблема људске психе (било да се ради о коришћењу менталне болести као алегорије за болест друштва, приближавању субјективитета одређене психопатологије публици и др.), док је у другом случају циљ побољшање психичког стања пацијента.

3.2. Менталне болести и филм

Тема менталних болести на филму отвара бесконачно поље могућности креативне употребе тих стања. Било да се ради о филмовима који психичка обољења користе као алегорију за болест друштва; проносе антиратне поруке приказивањем страха посттрауматског стресног поремећаја или користе психичке болести као пуку карактеризацију лика ради постизања потпуно различитих заплета, од хорора до комедије, сви имају сопствену потпуно различиту логику употребе психичких болести. У овом прегледу менталних болести на филму, нећу се бавити том облашћу у најширем смислу, већ само са аспекта онога што је релевантно за овај рад, а то је презентација тих стања на филму.

Како су и саме менталне болести међусобно врло различите, тако се разликују и филмови који тематизују одређена обољења. Унутар тих подтема створиле су се неке законитости односно стереотипи о приказу конкретних обољења, вероватно у циљу поједностављивања ових стања ради њиховог лакшег представљања јавности. Међутим, депикције менталних болести неретко својим поларизованим или

романтизованим приказом доприносе додатној друштвеној стигматизацији психијатријских пацијената.

На пример, врло су популарни филмови који се баве дисоцијативним поремећајем личности. Дисоцијативни поремећај личности је психичка болест која подразумева пренаглашен прекид континуитета мисли, сећања, свести о окружењу, акција и идентитета. Баш због тог симптома променљивог осећаја идентитета код пацијената, овај проблем је врло захвалан катализатор филмског наратива.

Иако дисоцијативни поремећај то не подразумева, насилно понашање, склоност криминалним радњама и екстремни алтернативни идентитети су честа филмска карактеризација ликова са тим поремећајем. *Доктор Цекил и господин Хајд* (1931.), *Три лица Еве* (1957.), мини серија *Сибил* (1976.), *Психо* (1960.) и *Ајрин и моје друго ја* (2000.) само су неки од примера. Те депикције вишеструких личности не само да не доприносе бољем разумевању јавности према овом врло специфичном стању, него додатно искривљују ту слику, градећи негативне стереотипе о дисоцијативном поремећају личности (Sampson, 2020.).

Још једна ментална болест која се спорадично јавља у филмовима је опсесивно компулзивни поремећај. Ту неурозу карактеришу „опсесије”, односно страхови, које пацијент, због лоше интерпретације узрочно последичних веза између мисли и догађаја, сузбија присилним радњама односно „компулзијама”. Те радње наликују на ритуале, и подразумевају различите, потпуно ирационалне поступке. Те радње могу бити на пример прескакање линија на асфалу, бесомучно прање руку одређени број пута, бројање корака, избегавање одређених места за које је особа иградила негативан магијски контекст, итд. Филмови који тематизују опсесивно компулзивни поремећај баве се углавном манифестацијама тог психичког обољења, не улазећи у сам психолошки механизам који стоји иза њега. Један таква пример је *Добро да боље не може бити* (1997.), где Мелвин, лик кога тумачи Џек Никлсон, са својим опсесивно компулзивним поремећајем делује као симпатични ексцентрик. Затим филм по истинитој причи, *Авијатичар* (2004.), где Хауард Хјуз кога тумачи Леонардо Ди Каприо манифестује симптоме тешког облика опсесивно компулзивног поремећаја. И у том филму видимо само последицу, односно компулзије. Тиме што је изостављен узрок тих

присилних радњи, односно опсесија, његово понашање делује немотивисано и сулудо. То такође доприноси додатној мистификацији те менталне болести и уноси конфузију код оних гледалаца који нису искусили ништа слично.

Када је реч о депресији на филму, то је чини се, далеко захвалнија тема. Како су дисоцијативни поремећај личности и опсесивно компулзивни поремећај који су узети за пример релативно ретке менталне болести, са њима мали број гледалаца може да се идентификује. Са друге стране, како је депресија најраспрострањенија ментална болест данашњице, филм се наравно врло често и успешно бави приказом овог стања.

Тематизација депресије се разликује по свом контексту унутар филмског наратива. Остају запамћене врло креативне употребе депресије као катализатора радње, попут филма *Мала мис Саншајн* (2006.), у којем цела породица, изузев најмлађе ћерке Олив, болује од неке врсте депресије. Њихова детерминисаност да упркос тој атмосфери крену на пут ради подршке Олив на такмичењу из лепоте, управо обележава борбу против депресије. У овом случају је акценат на спољашњој манифестацији и на нади, па филм има врло оптимистичан тон.

Другачије осећање влада у филмовима о депресији где је акценат на самом психичком стању. Филм *Меланхолија* (2011.) наводно је инспирисан Ларс Фон Тритовом личном епизодом депресије. Овај филм не карактеришу оптимизам и борба, већ препуштање тешкој депресији главне јунакиње Јустин. Опасност колизије планете Меланхолија са Земљом послужиће како у драматуршком, тако и у метафоричком смислу, илуструјући управо то препуштање. Кроз контраст реакција панике осталих ликова у филму и Јустининог меланхоличног надања крају света, наглашена је паралишућа индиферентност и празнина овог стања.

Конверзација о депресији, једном отворена у јавном дискурсу, произвела је широко поље тумачења узрочно последичних веза, па се њен корен често тражио у трауматичним искуствима из детињства. Занимљиво је да се врло ретко говорило, писало и снимало било шта што се тицало адолесцентске депресије, која је тек у XXI веку постала опште место забринутости читавог друштва, а нарочито родитеља. Француски драмски писац Флоријан Зелер, након огромног успеха који је доживео његов филмски првенац под називом *Отац* (2020.), у којем се бави проблемом

деменције, режирао је филм *Син* (2022.), који је екранизација истоимене драме настале 2018. године. У филму је описана породица у којој најмлађи члан, тинејџер, има препознату клиничку депресију коју породица пориче, што ће неминовно довести до катастрофе. Зелер је ову драму написао на основу сопственог болног родитељског искуства, а, како сам каже, депресија код тинејџера нема ни класно обележје ни националност, већ је тачка око које се компримују све тензије које постоје у увек компликованим породичним односима.

Оно што је Зелер мајсторски уочио јесте чињеница да је врло тешко постићи то да се публика идентификује са депресивним ликом, уколико наше упознавање иде кроз његове поступке. По његовом мишљењу, депресивни људи тешко освајају симпатије гледалаца. Због тога не чуди што се аутори у свим уметничким праксама често служе појашњавањем и тражењем мотивације која би правдала њихова одбојна понашања, тако да би публика ипак могла са њима да се повеже. Овај проблем уочава Зелер, и приступа му тако што као протагониста драме “Син” заправо бива његов отац, што омогућава да се кроз његову немоћ да прихвати синовљеву болест заправо говори о њој.

Нека истраживања показују да је депресија која се завршава суицидом на филму, често објашњена екстерним факторима као што су друштвене околности, употреба опојних супстанци, проблеми у детињству итд, док се у клиничкој пракси акценат ставља на интерне механизме депресије, често занемарујући контекст у коме је настала (Stack/Bowman, 2012.). Ипак, интересантни су примери где приступ филма одступа од тог стереотипа.

Елизабет Страут, савремена америчка списатељица и добитница Пулицерове награде, у свом роману а затим и серији рађеној за ХБО *Олив Китерици*, такође је померила уобичајени приступ депресији. Није се бавила разлозима, узроцима или оправдањима. Она одмах на почетку приказује јунакињу која припрема пушку којом ће се упуцати у главу. Врло радикално, и према статистици, врло неуобичајено за жену. А ова жена је потпуно обична, без икаквих „разлога” да буде депресивна. Ако их и има, ми их никада нећемо сазнати. Ауторка Страут бави се само последицама те депресије на јунакињину свакодневницу и њен унутрашњи доживљај ствари и догађаја који здравим људима

представљају радост, а које јунакињу Олив (у тумачењу Франсес Мекдорман) остављају потпуно отуђену и индиферентну. Она стално и целог живота размишља о тренутку када ће се убити, и то ниједна радост живота не може да промени. Без анализе, без емпатије, без објашњавања – њена депресија је чињеница, у апсолутној тежини којом се презентује у односу према другим људима.

Контраст депресивног стања са животним околностима приказан је и у филму *Хелен* (2009.), где се главна јунакиња, упркос свим својим успесима и беспрекорним животним околностима, бори са клиничком депресијом. Велики је контраст њеног стања са расположењем људи у њеној околини који делују заиста срећно. Управо то је чини још више несрећном јер се осећа изоловано од њих, што производи још један фронт на коме се бори, а то је покушај да своју депресију прикрије од околине.

Та изолованост је такође посебна тема, а она је врло успешно приказана кроз један филм који се одиграва у најизолованијем од свих познатих простора - у свемиру. У филму *Гравитација* (2013.) свемирско пространство и астронаутска тематика послужила је као кулиса за алеорију о депресији. Чак и назив филма многи тумаче као алузију на осећај тежине који депресија ствара. Упркос паралишућој безвољности главне јунакиње прво због губитка детета што је почетна премиса њеног лика, па онда и због губитка драгог члана посаде, она ипак проналази снагу да се врати животу из те изолације.

Успешни примери који као да отрежњујуће делују на публику, акцентујући важност благовременог бављења овим проблемом, су филмови базирани на истинитим догађајима и познатим личностима које су изгубиле борбу са депресијом, извршиши самоубиство. У филму *Сати* (2002.) депресија је приказана из угла два читатељке романа Вирџиније Вулф, као и саме списатељице. Познато је да је Вирџинија Вулф патила од депресивних епозода (сматра се да би у данашње време добила дијагнозу биполарног поремећаја); да је много пута хоспитализована због своје менталне болести за коју тада није било адекватне терапије, и да је имала неколико неуспешних покушаја самоубиства пре него што је себи одузела живот давлеењем.

Једна од значајних личности која је обележила поп културу својом изгубљеном борбом са депресијом свакако је фронтмен групе *Нирвана*, Курт Кобејн. У филму *Последњи дани* (2005.), његово стање је приказано кроз период боравка у викендици непосредно пре него што је себи одузео живот пуцајући сачмаром у главу, када је имао 27 година. Ипак, како нема довољно информација о његовим последњим данима живота, овај приказ је у многоме заснован на домаштавању на основу познатих чињеница из његове биографије и опроштајног писма.

Документарни филм *Kurt Cobain: Montage of Heck* (2015.), кроз комбиновани садржај интервјуа чланова његове породице и бенда, до тада изгубљених аудио записа које је снимао на касетама и анимираним секвенцама које илуструју догађаје које описује у тим записима, бави се целокупним животом овог музичара. Толика је уверљивост аргумената које овај филм износи да опише његову лабилност личности, тешке животне околности и депресију која је последица тога, да се самоубиство на крају заиста учини као једино могућа опција за којом је Курт могао да посегне.

Филм *Крај турнеје* (2015.) је прича о америчком писцу и есејисти Дејвиду Фостеру Валасу који је боловао од клиничке депресије преко двадесет година. Терапија лековима коју је узимао му је по свој прилици омогућавала да буде продуктиван. Својим дистопијским романом *Бескрајна шала* освојио је статус култног писца. Тај роман је привукао пажњу новинара часописа *Ролинг Стоун*, Дејвида Липскија, који је провео пет дана с њим интервјуишући га након објављивања књиге, 1996. године. Филм је базиран управо на тим Липскијевим мемоарима, а радња почиње дванаест година касније, када је Дејвид Липски чуо вест да је Дејвид Фостер Валас извршио самоубиство вешањем. Кроз сцене ретроспекције њихових разговора у периоду од тих пет дана колико су провели заједно, он покушава да проникне у мистерију психичког стања овог бриљантног писца. Кроз ову истиниту причу, гледаоци филма су и сами стављени пред задатак да, поред упознавања са пишчевим интелектом, идентификују емоционални „квар” због кога је капитулирао пред менталном болешћу која је обележила и његов поглед на свет.

Депресија као да завређује да буде доминантна призма за филмску анализу личности која је боловала од ње уколико се живот те особе оконча трагично, или бар покушајем самоубиства. Као да овакав крај валоризује њену моћ над појединцем, оправдавајући

статус депресије као главне карактерне особине филмског лика. Ово наравно не одговара статистичком пресеку, јер депресивна стања, колико год била тешка, чак и не подразумевају суицидалне мисли и покушаје, већ је ово ређа манифестација. Међутим, знамо да филм барата са екстремима да би сликовито приказао неку појаву.

Дејвид Фостер Валас је у свом говору под називом *Ово је вода: неке мисли, изнете у значајној прилици, о саосећајном животу* (Wallace, 2009.) који је одржао на церемонији Кенион колеџа а који је касније објављен као есеј, говорио о значају емпатије као врло тешко достижног стања. Он је сматрао да је неемпатичан, егоистичан, усамљен и несрећан поглед на свет наше „базично подешавање”, и да се против тога морамо борити свесно, бирајући како желимо да перципирамо свет и људе око себе. Многи сматрају да је овај његов говор заправо подсетник самом себи како жели да се осећа борећи се са депресијом.

Оно што лично сматрам посебно значајним аспектом, не само филмова о депресији, него о менталним болестима уопште, јесте приказ интроспекције тих стања. Управо кроз такву визуру се стварају услови да се то психичко стање приближи гледаоцима. Кроз филмску стилизацију одређеног емотивног импулса који наводи људе на ирационалне поступке, разјашњава се мотивација таквог понашања. Самим тим, уместо да категоришу психичке болеснике као део маргиналне групе, овакви филмови бацају светло на универзалност патологије психе. Настојећи да изазову емпатију према ментално оболелима, указују на крхкост људског стања које стицајем лоших околности може лако склизнути у неки део широког спектра менталних болести, и упозоравају нас да смо томе сви једнако подложни.

3.3. Психодрама и филм

Психодрама се спорадично појављује као тема на филмском платну, а однос аутора према овој психотерапеутској методи одређује њен контекст на филму. „Посебан третман” (1980.) у режији Горана Паскаљевића је један од познатијих домаћих филмова који је пред публику донео појам психодраме. Иако за тему има алкохолизам, филм говори много више о једном времену и моралу друштва у којем је хипокризија отелотворена у лику др Илића који такозваним посебним третманом лечи људе који су доведени у установу затвореног типа, на принудно лечење. Др Илић је амбициозан и

прогресиван, те са својим пацијентима, путем психодрамског метода, ради представу коју ће приказати пред колективом једне пиваре. Путовање на које крећу оголиће његов карактер и мотивацију, и, наравно, показаће фрагилност његовог “посебног третмана” који се, осим психодраме, базира и на телесним вежбама, једењу јабука и слушању Вагнера.

Већ овако посложени принципи „третмана” сугеришу својеврсно исмевање, у том времену, егзотичних научних метода, које нису биле признате и које су у драми Душана Ковачевића (1976. године са називом „Шта је то у људском бићу што га тера према пићу?”), третиране као илустрација бесмислености покушаја да се било ко трајно излечи од алкохолизма, понајмање они који то заправо и не желе.

Независно од Ковачевићевог амбивалентног односа према психотерапији, међутим, видљиво је да његов јунак, др Илић, узима само оне делове метода који му одговарају, те тако већ на самом почетку видимо расправу око брзине мизансцена у којем главна јунакиња, рекреирајући догађај из своје прошлости, улази у расправу са колегама говорећи да нико није покушао да је спасе када је хтела да се убије. Тај њен исказ др Илић одбацује јер не одговара његовој агенди односно „поучној” причи. Дакле, он покушава да у њену сопствену причу учита наратив који му одговара за драмску радњу комада који изводе.

Такође, кад иста јунакиња, Јелена, иначе једина која стварно осећа кајање због сопственог алкохолизма који јој је упропастио живот, у представу убаци реченицу која се односи на детаље злостављања које је доживела у стварности, то такође изазива отпор код др Илића из истог разлога – неуклапања у наратив који је на радионицама психодраме успостављен и који може пореметити већ утврђену и увежбану структуру представе коју изводе пред радницима пиваре. Тако постаје јасно да је представа за раднике постала ентитет по себи, који треба да послужи за едукацију и превенцију алкохолизма, и самим тим занемари појединачне судбине глумаца, односно пацијената који је изводе.

Ово је готово идеалан пример онога што је често изазивало контроверзе у вези психодраме. Наиме, психодрама подразумева да постоји читав сплет односа и међузависности чији смо ми део. Међутим, исто тако она тврди да ми сами бирамо

улоге које преузимамо, и да од тих улога зависи наш развој али и наше понашање. Чак и кад не можемо да утичемо на спољне факторе, ми можемо да бирамо улогу коју у одређеним околностима играмо. То је база сваке психодрамске активности.

Улога је мост између нашег личног (наше потребе, нашег уверења и наших осећања) са светом који је око нас. Психодрама инсистира на испробавању различитих одговора на спољашње утицаје, кроз различите улоге, и на тај начин помаже пацијенту да рационално сагледа да постоји другачији могући исход. Такође, она пацијента припрема за евентуалну последицу, што је врло важно у мењању штетних образаца понашања.

Данас се отворено дискутује о евентуалним нежељеним последицама, јер једном усвојена „улога” може да утиче и на формирање наратива за који се пацијент односно „глумац” везује, те има покушаја да се укаже на потенцијалне опасности које могу бити последица недовољне стручности онога ко спроводи психодраму, односно терапеута.

Иако новоусвојени наратив може представљати олакшање, он често представља симплификован одговор на првобитну трауму.

Због тога је преиспитавање улоге терапеута неопходно и пожељно. Филм *Посебан третман*, изругујући се „новотаријама” тог доба у приступу лечењу алкохоличара, на посредан начин о томе и говори, иако је време показало да психодрама представља легитиман и научно утемељен метод у лечењу депресије која је увек или покретач или исходиште алкохолизма. Ипак, изгледа да је овај филм одраз доста скептичног односа једне епохе према психодрами на нашим просторима.

Како време пролази, чини се да психодрама, иако скоро читав век стара метода, тек добија на озбиљности тумачења унутар филмских наратива. Један интересантан пример из региона, босанско остварење *Мушкарици не плачу* (2017.) говори о сусрету ратних ветерана из бивше Југославије на вишедневној, психодрамској радионици. Символично, редитељ психодраме је Словенац, неутрални стожер у историјском контексту рата. Како су учесници припадници зараћених страна који пате од пострауматског стресног поремећаја, употреба психодраме добија на важности и снази.

Током радионице, они су на почетку скептични према предлозима терапеута. Сценама приступају уз подсмех и цинизам, а сваки помен националне припадности код њих подстиче конфликт. Како дани пролазе, у хотелу на планини где су смештени, учесници комуницирају и ван психодрамских радионица, тако развијајући врло специфичне односе кроз које сазнајемо колико је свакоме од њих због ратних траума уништен живот. У психодрамским сесијама се смењују протагонисти, а како то налаже драматуршка логика, свака следећа прича тежа је од претходне, дубље понирући у ужасе рата. Паралелно са тим, цинизам учесника полако јењава, и они се препуштају терапеутском дејству поновног проживљавања ратних терора кроз психодраму. У причама је сваки протагониста очигледна жртва, због чега лако осваја емпатију осталих учесника, те кроз то разумевање бива мање очајан и уплашен.

Тек у последњој причи се карте обрћу, и сазнајемо злочиначку историју једног од ветерана који је у тој психодрамској сеанси био протагониста. Овај догађај изазива бес и насилно понашање према протагонисти од стране једног од учесника, што на чудан начин ствара кохезију унутар групе. Злочиначки протагониста, због узбурканог разарајућег осећаја кривице, покушава самоубиство, а његов главни опонент га у тој намери спречава. Иако крај остаје отворен, недвосмислено је да је све њих искуство психодраме променило. Овај филм је на врло радикалан начин илуструје снагу психодраме, хиперболично осликавајући начин на који би она могла бити фатална, али и лековито трансформативна за животе њених учесника.

Филм *Делиријум тременс* (2019.) Горана Марковића такође има афирмативан однос према психодрамама. Настао као телевизијска адаптација истоимене позоришне представе овог аутора, овај филм је усмерен на преиспитивање границе између глуме и менталне болести.

Протагониста приче је глумац Даги кога у филму тумачи Тихомир Станић, док га је у оригиналној представи играо Предраг Ејдус, по чијој судбини је комад и написан. Улога Дагија је и у филму била намењена Предрага Ејдусу, али је он преминуо три дана након почетка снимања. Даги због тешког алкохолизма доживљава делиријум тременс и завршава у болници. Током његовог боравка у болници, у очајном стању и са суицидним намерама, наилази терапеуткиња која лечи пацијенте методом психодраме.

У психодрами, Даги проналази прапочетке свог осећања безвредности, који га је довео у стање самоуништења. Нарочито је емотивно снажна сцена где је Даги протагониста психодрамске сесансе у којој се рекреира догађај из његовог детињства. Наиме, било је једне зиме када је био мало дете, мајка га је вукла на санкама. Због мајчиног немара и фокусираности на људе које је сретала, она није ни приметила да је мали Даги пао са санки. Интересантно је решење у овој сцени што се кроз рекреирање догађаја од стране учесника психодрамске сесије провлаче и кадрови Дагијевог флешбека на сам тај догађај. Тако видимо прво црно-беле кадрове његовог сећања на себе као малог на санкама. Након што протагониста Даги својој групи опише то сећање, психотерапеуткиња даје инструкцију осталим учесницима да направе санке. Неко од њих се одмах досети да болничку ходалицу положи и тиме добије реквизит који подсећа на санке. У овом споју филмских средстава саопштавања приче и позоришне ралности психодраме, добија се једно ново осећање које нас још приближава перспективи протагонисте, уносећи у исто време, дозу хумора у ситуацију.

У овом догађају који мајци никад није опростио, Даги проналази клицу свог немира која га прогони. Осећање страха и немоћи док је напуштен, дуго лежао у снегу, учиниле су да кроз то изгради свој однос према себи. Он у овој сесанси, по инструкцијама терапеуткиње, коначно добија прилику да каже својој мајци (коју наравно тумачи помоћна личност) како се осећа.

Иако је подсећање на догађај и рекреирање сцене било врло болно искуство за њега, он у разумевању осталих учесника психодраме према његовим осећањима добија утеху. Филмску причу о психодрами прожима истинско разумевање једноставности психодрамске методе, и искрене комуникације и емотивног набоја коју она доноси свим учесницима.

У креативном преиспитивању односа према малом Дагију, по предлогу терапеуткиње која води сесију, док помоћна личност дублира њега као малог, он добија шансу да, као одрастао, утеши то заборављено дете које плаче у снегу. Као што и јесте суштина психодраме још по Мореновој замисли, тиме он преиспитује заробљеност у некадашњим, инфантилним матрицама тумачења свог места у свету око себе и добија шансу да се ослободи кроз креативнији и зрелији приступ ситуацији, који доликује одраслој особи.

Како филм преиспитује аутодеструктивност предаје глумаца свом позиву, занимљиво креативно решење је да управо кључ „излечења” од глуме лежи у драмској терапеутској методи која подразумева глуму. И сам Горан Марковић је у једном интервјуу поводом премијере филма приметио да је сличност глуме и психотерапије тежња да се изнесе на светлост дана оно што је несвесно.

Додирна тачка између два наведена филма је тематизација психодраме. Такви филмови су ретки и, како се и даље не подразумева познавање ове методе од стране гледалаца, њихови наративи увек подразумевају и некакво објашњење психодраме. И наравно, присуство психодраме као теме не подразумева примену психодрамских метода на саме актере филма односно протагонисту, мада се у филму Горана Марковића може разматрати и оваква интенција, с обзиром да је прича протагонисте Дагија заправо инспиритана великом здравственом кризом Предрага Ејдуса, који је Дагија играо у оригиналној представи.

На том трагу, може се разматрати присуство психодраме на филму у једном другом, имплицитном смислу - а то је управо не психодрама као тема, него психодрама као начин рада са актерима филма. Једна интересантна докторска дисертација где се разматра присуство психодрамских и социодрамских елемената у методима рада Желимира Жилника објављена је на Академији уметности у Новом Саду (Војновић, 2016.). Наиме, у филмовима овог аутора, по правилу натуршчици играју сопствене идентитетске, животне улоге. Кроз овај врло опсежан елаборат о несвесним одлукама Жилника током рада на филмовима са натуршчицима, врло је јасно указано на паралелу са различитим елементима психодрамске методе.

Трагање за покретачким садржајем из живота протагониста, било да се кроз њега приказују појединци или одређени друштвени миљеи, одликује Жилникову методологију развијања структуре филма. Као и у психодрами и социодрами, фокус је на причи протагонисте и истраживању његовог сопственог психолошког садржаја, док је редитељ (психодраматичар) само посредник у сценском, односно филмском обликовању тог садржаја.

Само један од примера је рад на филму *Пирика на филму* (2013.), биографски видео-есеј о Пирошки Чапко, жени која је учествовала у Жилниковим документарним филмовима пре више од 40 година. Ова жена је изгубила контакт са ћерком која је живела у Берлину, и много година је патила због тога. Жилникова првобитна идеја јесте била да он проба да ступи у контакт са њеном ћерком и омогући им сусрет. Међутим, како то није било могуће, понудио је Пирошки могућност сусрета са особом која би глумила њену ћерку. Тако је Жилник, попут терапеута који води психодраму, понудио протагонисткињи имагинарни сусрет како би она дошла до интимног разрешења своје психолошке тескобе због одвојености од ћерке. Уместо ћерке, њену улогу је преузела помоћна личност, а тај сусрет се одиграо у контролисаним условима, омогућавајући протагонисткињи да сценски обради своја неразрешена осећања.

Аутор ове анализе, Миљан Војновић, није се бавио толико могућношћу терапеутске улоге филма који има елементе психодраме, већ је његов фокус био у супротном смеру. Наиме, он се бавио тиме какву корист филм има од психодраме, сматрајући да се практични концепти ове методе могу користити у сврху надограђивања процеса стварања филма, чиме би се поспешила, како каже, темељност, веродостојност и систематичност истраживања теме која се обрађује на филму.

4. ПРИПРЕМЕ И ПОЧЕТАК РАДА НА УМЕТНИЧКОМ ПРОЈЕКТУ

4.1. Уобличавање идеје

Трагајући за начином да прикажем стање депресије на филму, закључила сам да је неопходно имати реперну тачку. Како боље приказати то стање него контрастом са нормалним стањем ума, када се сагледава разлика између стања депресије и здравог менталног стања који је суптилан, али врло знајачан. Гледано кроз дуги низ година колико клиничка депресија обично траје, ове, наизглед нијансе, доводе до драматично различитих консеквенци. Али такав контраст би се најбоље могао приказати уколико би оба стања доживела једна особа. Даље, да би оставили акценат на стању и

елиминисали различите чиниоце као што су спољни фактори, то би требало да буду исте, или сличне ситуације које гледамо кроз та два субјективна стања.

Тако сам најпре дошла на идеју да направим играни филм са документарним елементима који би приказао два иста дана клинички депресивне особе - један у стању депресије, други у излеченом стању. Одмах ми се као протагониста наметнуо Јовица Блажевски, учесник филма *Гласови (лудила)* који пати од клиничке депресије. Не само да сам знала о њему да се више од деценије бори са клиничком депресијом, већ сам имала увид у његов несвакидашњи глумачки таленат.

Уз неколико контаката сам дошла врло лако до њега, обративши се његовој терапеуткињи да му укратко пренесе моју идеју, водећи рачуна да при томе не нарушим њихово поверење. Заправо, све информације које сам имала о њему јавно је поделио у материјалу филма *Гласови (лудила)* који сам монтирала, па сам у том смислу била сигурна да оваквим питањем не нарушавам његову приватност. Терапеуткиња му је пренела поруку и врло брзо, на моје изненађење, радознало је прихватио да се нађемо и разговарамо.

Мој први сусрет са Јовицом је било обнављање површног познанства од пре неколико година са пројекције филма *Гласови (лудила)* у оквиру ликовне радионице Удружења корисника психијатријских услуга *Душа*. Након што сам му у кратким цртама изнела идеју, показао је не само заинтересованост, него и суштинско разумевање моје намере која је и мени самој у том моменту деловала помало магловито. Знала сам отприлике шта хоћу, али ми је конкретизација те идеје деловала прилично далеко и апстрактно. Оно што ме је пријатно изненадило је да са његове стране није било ни мало скепсе и неповерљивости због овако необичног предлога за сарадњу.

Приступио је разговору без трунке цинизма. То је за мене било велико олакшање, јер ово није био предлог за пуко глумачко учешће у филму. Ово је био предлог за сарадњу на уметничком пројекту који у потпуности почива на идеји поверавања његове животне приче мени као ауторки. Могао је само да се нада да могу да ту његову животну причу формално уобличим на начин на који „обећавам”. Јер предлог који сам имала је било баш то - само форма, без јасног садржаја. Његов живот је био садржај који ће бити

драматуршка окосница од које бисмо кренули да варирамо расположење како би постигли илустрацију два различита, супротстављена стања психе.

Кроз аналитичност која одликује сва Јовицина разишљања, он је сам дошао до исправних закључака о томе какав ефекат би могао имати овакав филм и на гледаоце и на њега самог. Предвидео је и који би могли бити потенцијални проблеми оваквог приступа у креативном смислу. Увидео је да депикција депресивног стања кроз догађаје и унутрашњи монолог неће представљати велики изазов јер то јесте део његове свакодневнице, али се питао како ћемо креирати сцене у дану када “кобајаги” осећа срећу кад он не може да замисли таква стања. Признала сам му да је и мени лакше да замислим прву варијанту дана, и да је далеко захтевније на филму креативно приказати осећања среће него туге. Моментално смо нашли заједничку тему у оваквој врсти гледишта и кроз хумор наставили да правимо планове.

О својој борби са клиничком депресијом је врло детаљно промишљао и износио добро артикулисане закључке. Није се превише поистовећивао са том дијагнозом, сматрајући да би такав став био погрешан и пасивизирајући. Није сматрао себе личношћу с овом предиспозицијом, већ би се пре могло рећи да је своју депресију доживљавао као последицу неповољних животних околности. Околности које је издвојио су биле како друштвене тако и личне. Доживео је разочарање у политике и лидере који су неуспешно водили друштво у транзицију из једног економског система у други. Како је он целог живота био приватни занатлија, молер, без званичког радног стажа и права на пензију, та транзиција је оставила на цедилу управо његов сектор. Међутим, оно што је ипак видео као главни окидач за депресивно стање, које код њега траје готово читаву деценију, био је развод са супругом.

Али оно што се провлачило као доминантна тема овог нашег разговора јесте његов однос са психијатријом. Према професионалцима из ове области се може рећи да је имао амбивалентно мишљење. Са једне стране је сматрао да је та помоћ итекако била потребна у одређеним животним фазама. Са друге стране је осећао велико разочарање према људима са којима се сусретао током живота у тој пракси. То разочарање се тичало углавном шаблонске дијагностике и проблема категоричког додељивања психијатријске шифре. Те шифре које служе као префикс дијагнозе он је доживљавао као дехуманизујући жиг који се носи до краја живота. „Када ти једном дају шифру, то

остаје. За разлику од других болести, телесних болести, где можеш увек да повратиш тај статус здравља, овде нема тога. Шифра остаје до краја живота, и прати те. Најбоље што може да ти се деси је да промене шифру.” - духовито је констатовао.

Разговор са Јовицом при овом нашем сусрету ме навео на размишљања која су далеко надилазила теме наших разговора везаних за потенцијални филм. Иако некад атеиста, након педесете године живота је постао дубоко религиозан, проналазећи сличности са својим ставовима у гностицистичким идејама. Како је био склон и мистицизму, Бела Хамваш⁷ је био аутор кога је истицао као утицајног на његов поглед на свет.

Некон овог разговора с њим, знала сам да поред клиничке депресије и талента за глуму који су разлог што сам дошла на идеју да ступим у контакт с њим, он има још једну особину која ће допринети да као изабрани протагониста превазиђе моја првобитна очекивања. Он је био човек широких интересовања и интелектуалне радозналости каква се ретко среће.

4.2. Повратна спрега

Одговорност коју сам осећала због великог поверења које ми је указао на првом сусрету као да је надилазила пуку потребу за реализацијом идеје филма. Почела сам да преиспитујем какав ће ефекат рад на овом филму имати на Јовицу. Постало ми је јасно да ће бити доста компромиса у борби између онога што ће филм сам по себи захтевати, и идеје да он има неки лични бенефит од самог проласка кроз овај процес. А шта ако управо у овој врсти компромиса лежи кључ креативне иновације оваквог једног подухвата?

Убрзо сам почела да посматрам ову повратну спрегу кроз призму управо драмских терапеутских метода. Суштина тих метода је употреба драмских уметности у циљу постизања психичког бољитка. Оне су засноване на драматизацији догађаја из сопственог живота ради разрешења сопствених нерасплетених „драмских чворова”. Те

⁷ Мађарски писац и есејиста.

методе јесу у домену театра а употреба филма уместо театра у ту сврху свакако носи отежавајуће околности, али и потенцијалне предности.

Као прва отежавајућа околност употребе филма као драмске терапије је што се глума на филму не одиграва у континуитету. Свакако је континуитет природна психолошка потреба. Али донекле се овај проблем може превазићи управо стављањем психолошке потребе испред продукцијске оптимизације, о чему ће бити речи касније. Поред континуитета сцена и кадрова, други потенцијални проблем употребе филма као драмске терапије који сам препознала је разумењем самог процеса. За разлику од психодраме која приликом сваке сеансе има свој логичан почетак и крај, и самим тим заокруженост неке целине, филм је фрагментарни процес који води ка дугорочнијем резултату. Глумци најчешће немају јасну представу о целини до саме премијере.

Али филм као медиј има и неке предности на овом пољу у односу на позориште. Ако би се филму приступило као психодрамској сеанси и ако би се приказивале сцене из живота протагонисте, свака од тих сцена би захтевала много сложеније планирање и организацију него поставка импровизоване позоришне представе. Ту би били укључени професионалци који нису део саме психодраме јер нису ни учесници, ни публика ни терапеут. То јесте изазов и донекле спречава спонтанитет, али даје много већу тежину самој сцени и можда тера протагонисту на детаљно промишљање и преиспитивање догађаја о коме је реч.

Такође, оно што је улога публике у психодрамској сесији било би подељено на два нивоа. Први ниво је присуство филмске екипе у току снимања датих сцена, а други су наравно реакција гледалаца самог филма. Али оно што је такође један нови феномен у односу на класичну психодраму је што ће и сам протагониста бити реципијент филма. Отворено је питање како ће се та рецепција одразити на протагонисту.

4.3. Сценарио

Срж идеје и полазна тачка за филм - а то је један дан у животу протагонисте који се одиграва у стању депресије и без ње - био је само оквир за сценарио. Када је дошло на ред уобличавање конкретног сценарија, за то су основа били догађаји из Јовициног живота о којима сам слушала у разговору са њим. Хтела сам да одаберем догађаје тако

да их уобличим у сцене, и да свака сцена дочарава неки од важних аспеката његове личности. Наравно, не може се искључити моја интерпретација у одабиру, али ти догађаји јесу аутентично његови.

Један од упадљивих аспеката Јовичине личне историје је његов први контакт са психијатром који има корен у можда најупечатљивијој причи из његовог живота. То је догађај из ране младости, када је имао двадесет три године, и када је покушао да се запосли у Јавном комуналном предузећу Водовод и канализација. Он не само да није прошао код специјалисте на психијатријској процени, него му је додељена и дијагностичка психијатријска шифра (више појединости о том разговору биће изнесене у поглављу *Регресија: сећање на психијатријску процену*). Колико се сећа, то је била шифра 103, која ми се одмах учинила као адекватан назив за филм. То искуство за њега је изузетно снажно, јер сматра да је то могла бити животна прекретница у случају да добије тај посао, која је осујећена упитном проценом психијатра. Проценом која му и до дан данас није јасна. То је можда и прва конкретна прича из његовог живота коју сам претворила у филмску сцену, смештајући је у контекст сцене ретроспекције.

Желела сам да то сећање буде ретроспекција која се одиграва приликом разговора са психијатром у савремено време, да би на тај начин стекао утисак о континуитету његове проблематичне релације са том струком. Са друге стране, ту сцену разговора са психијатром у садашње време нисам желела да заснујем на неком конкретном догађају и личности, јер није било толико упечатљивих импресија из Јовичине приче. Сва препричавања каснијих разговора са психијатрима била су доста уопштена и нису била персонификована у конкретном односу, па сам одлучила да сумирам све те утиске у један фиктивни разговор са фиктивним психијатром.

Ова секвенца са психијатрима ми је била основа да изградим остатак његовог дана односно сценарија око ње. Почетак дана био би као експозиција, и требало би да дочара безвољно јутарње буђење особе у стању депресије. То устајање је мотивисано пуким животним обавезама које Јовица као самостални занатлија мора да обавља како би опстао, чак и у стању када му је најмање до тога. Управо је логично из тога следило да експозиција радње треба да носи и информацију о послу који он обавља, па је логична сцена која је следила иза устајања била његов одлазак на посао.

Још један врло важан аспект Јовичине личности била је његова религиозност, па сам планирала сцену где одлази у цркву. Била је идеја да то буде интроспективна сцена са доминантним унутрашњим монологом који би имао улогу да дочара врло интресантну Јовичину интерпретацију Исуса Христа.

И последња сцена која се појавила у том низу има улогу да дочарава однос који Јовица сматра узроком своје депресије. То је бивша супруга чији је одлазак из његовог живота обележио почетак дуге борбе са овом менталном болешћу. Сусрет са њом би био трећи, коначни чин и расплет у филму.

Како смо и Јовица и ја били врло нестрпљиви да отпочнемо снимање филма, ових шест сцена (буђење у стану, посао, разговор са психијатром, ретроспекција на психијатријску евалуацију, црква и сусрет са женом) иако грубо скициране, биле су довољне за почетак реализације. Остале секвенце као што су јесен-пролеће, пецање и возња колима нису биле део првог сценарија нити снимајућег плана, него су додаване касније, како сам више сазнавала о Јовици. У даљем тексту ћемо се бавити сценама по монтажном редоследу у филму, без обзира на време њиховог снимања.

5. РЕАЛИЗАЦИЈА УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

5.1. Први снимајући дан и сусрет са филмском глумом

Јовици је јутро у депресивним епизодама било најгоре доба дана. Тешкоће при буђењу су доста очекивано и врло често сведочење људи са поремећајима у расположењу. У једној студији која је изведена на узорку од 600 појединаца са депресијом, показало се да 74% њих има проблем са устајањем (Trotti, 2017.). Инерција спавања је феномен смањених когнитивних и сензо-моторних функција који се јавља приликом транзиције из сна у будно стање. Иако је ова појава присутна код свих људи и сматра се физиолошком, депресивни појединци пријављују веће тешкоће при буђењу. Како нису идентификоване разлике у физиолошким процесима код појединаца са и без депресије,

ове разлике у доживљају приписују се психолошким факторима лошег расположења и недостатка мотивације. У поменутој студији су многи депресивни појединци пријавили да им је негативан став према буђењу изазван мислима да би желели да се не пробуде.

Такође је ту и осећање очаја пред даном који почиње. Тако је јутро не само логичан хронолошки почетак филма о једном дану човека с депресијом, већ је у филму који градуално прогресира ка бољем расположењу, ово заиста најнижа тачка, где је нерасположење најјаче по интензитету. У одложеном гашењу будилника који дуго звони огледа се прва, до душе дискретна назнака главне теме филма.



Сцена јутра у стану: Јовица гледа ТВ

Локација коју сам пронашла за потребе овог снимање није Јовицин стан, већ стан моје дугогодишње пријатељице, која је такође патила од клиничке депресије више деценија. За разлику од Јовициног стана који је окречен и одржаван, стан моје пријатељице који сам одабрала за локацију имао је упадљиво запуштене зидове. Мемла се увелико пробијала кроз давно окречену површину скоро свих зидова у њеном стану.



Сцена јутра у стану: Јовица кува кафу

Та жена, нешто мало млађа од Јовице (у својим шездесетим годинама) имала је изузетно тешке животне околности. Трагедије које је доживела су неизрециве, а прогресивна аутоимуна болест која јој је дијагностификована пре десетак година само је поспешила њен суноврат у тешку клиничку депресију. Управо због те депресије, и сама је била корисница психијатријских услуга и терапије медикаментима. Иако су њене животне околности по сваком параметру биле далеко теже од Јовициних, њих двоје су имали и неких сличности. Обоје су били приватне занатлије, физички радници осуђени на физичке послове и у годинама када су им та занимања представљала све већи терет. У недостатку сигурности у будућност и перспективе да једнога дана буду корисници пензионог фонда, обоје су зависили од својих сопствених надница. Колико год неповољна позиција то била, то их је чини ми се и оджавало, упркос депресији, макар и принудно у функционалном психофизичком стању.

Такође, ту је постојао још један критеријум. Иако локација која је одабрана за сцену Јовициног јутра у стану документаристички не одражава његов стил становања, сматрала сам да је оронули, мрачни изглед овог сутеренског стана добра метафора за стање депресије. Мало након што смо припремили стан за снимање директор фотографије Владимир Ненезић и ја, и мало након што је власница стана отишла, појавио се Јовица. Иако није имао прилике да власницу упозна, посматрајући оронуле

зидове и огроман број ствари које су биле разбацане по стану на гомилама, као да је имао потребу да реконструише њену животну причу. Констатовао је да је стан неокречен, и да су све те ствари вероватно привремено смештене на гомиле јер су чекали боља времена да би реновирали. И био је потпуно у праву јер се испоставило да се то привремено решење задржало годинама, све до данас.

Јовицино глумачко искуство је било везано за извођење одабраних сегмената из психодрамских радионица на позорници. Терапеутскиња Вера Ерац је водила неке од тих радионица, комбинујући елементе форум театра са другим позоришним и терапеутским стиловима, стварајући сопствену специфичну методологију. Иако се Јовица сусретао са разним поджанровима драмских терапеутских метода, његово богато искуство са радионица се може подвести под позоришно, па му је ово био први сусрет са радом на неком филму.

Добро су познате основне разлике у глумачком раду на позоришту и филму. Позоришта пре свега подразумева континуитет извођења сцена, па је у том смислу оно знатно интуитивније за глумце. Рад на филму, са друге стране, за глумце подразумева управо супротно⁸. Аналитичка нарација која одликује филм (изузев ретких случаја специфичне естетике интегралне нарације) пре свега нарушава континуитет глуме. Поред раскадриравања сцена које захтева дисконтинуитет глуме, ту је на макро нивоу неподударане снимајућег и монтажног сценоследа, што је углавном последица продукцијских захтева. Оптимизација организације има логику која не мари за драмски или психолошки континуитет.

Ова нехронолошка глума која је подређена захтевима реализације филма условила је једну нову вештину у приступу глумаца. Како је та вештина специфична само за филм, професионални глумци морају да је савладају. Међитим, такви захтеви често збуњују натуршчике и отежавају рад са њима. То исто важи и за најмлађе глумце. Стивен Спилберг је сматрао да су деца рођени глумци и да је с њима лако радити ако се поштује једно правило: да им се не наруши континуитет глуме. Дакле, никако им због продукцијских захтева не треба обрнути редослед сцена, јер то неће добро утицати на

⁸ Изузетак у том смислу су малобројни филмови који се у целости одигравају кроз такозвану интегралну нарацију односно мизанкадар, што свакако није била намера у овом филму.

њихово разумевање сопствене улоге. Али то не важи само за децу, него је континуитет природна људска потреба, па се драмске методе свакако одигравају на овај начин.

Дисконтинуитет глуме који је условност рада на филму би довео до тога да се наруши природност доживљаја догађаја из сопственог живота. И не само то, него сам знала да ћу се сусрести са дисконтинуитетом унутар сцене који је условљен раскадриравањем. Очекивано је било да ће Јовица имати доживљај целине тек када му будем приказала измонтаж филм. Зато сам настојала кад год сам могла да одржим тај континуитет. Разлог томе није што сам сумњала у његову способност да се прилагоди дисконтинуираном редоследу снимања сцена, већ што сам желела да он има јасан преглед и доживљај сценоследа. Желела сам да што је могуће више репродукујемо услове са драмских терапетуских радионица на којима је присуствовао, и да за њега овај први сусрет са аналитичком нарацијом буде колико је могуће интуитиван. Зато је прва сцена коју смо снимали уједно и прва сцена у филму.

Овај први дан снимања се одвијао са лакоћом. Јовица је био вољан за сарадњу и пажљиво пратио инструкције. Олакшавајућа околност је што нисмо у првом снимајућем дану имали планиране дијалогe. Усклађивање устајања из кревета и искључивања будилника са покретом камере, гледање у телевизор на коме није било ничега осим маркираних ћошкова, неприродно држање упаљене цигарете надомак лица како би рука била у кадру само су неки од примера ових условности рада на филму којима се Јовица одмах прилагодио.

5.2. Инсерт на телевизијском екрану и унутрашњи монолог

Овде морам да напоменем једну појаву која је окарактерисала рад на овом филму и која је повезана са премисом тумачења методе настајања овог филма са психодрамском методом. Наиме, иницијална намера није садржала психодрамску премису, већ се она спонтано појављивила и узимала маха како је рад на филму одмицао. Тако и сцене у филму сукцесивно имају све више психодрамских елемената у начину настајања.

Ова прва сцена је строго испланирана, и она није садржала много Јовициних оригиналних мисли и тумачења, већ се може рећи да је у већој мери био инструментализован као носилац мог тумачења његовог стања.

Док Јовица уз јутарњу кафу и цигарету на телевизијском екрану гледа архивски снимак катастрофе Хинденбурга⁹, чујемо његов унутрашњи монолог који гласи:

- „Деструкција се може десити у секунди. Она захтева одређену силу, али се лако покреће. Не постоји ништа конструктивно што се може одиграти брзо. За конструкцију су потребни време и енергија.”

Управо те три реченице сумирају оно што сам пре много година идентификовала као извор исконског осећања неправедности природе, а то је оно што физичари дефинишу као спонтани пораст ентропије. Никада се материја неће организovati спонтано, али ће се спонтано распасти. Космос тежи хаосу, а не поретку. Из ове асиметричности произлази управо то да је деструкција много ефикаснија од било какве конструктивно усмерене енергије. За неколико секунди, без икаквог плана, пуком разорном енергијом, може се нанети штета несагледивих последица. Ништа слично се не може десити уколико желимо да нешто изградимо, одгајимо, или само сачувамо од пропасти.

Желела сам да први дан садржи ту мисао у виду унутарњег монолога Јовице док гледа архивски снимак Хинденбург несреће на телевизијском екрану. Избор илуструјућег материјала за ову мисао је атмосфера тог снимка и одређена сабласност коју целелини носе. Нисам се изненадила када сам схватила да Јовица има сличну опсервацију о показаном садржају. То ми је и био критеријум за одабир мојих промишљања о депресији. Уколико резонује са Јовицом и уколико га тиме подсећам на нека његова размишљања, може да буде део његовог унутрашњег монолога.

⁹ Несрећа Хинденбурга догодила се 6. маја 1937. када се немачки цепелин LZ 129 Хинденбург запалио приликом покушаја слетања у луку у Њу Џерсију, САД. Тај догађај условио је крај ере цепелина, послуживши као пример за њихову небезбедност.

5.3. Упознавање протагонисте: посао молера

Јовица је занат наследио од оца, и чврстог је уверења да генерацијски континуитет у одабиру послова најбољи избор како за појединца тако и за друштво. Иако је човек широких интересовања и аутодидактог образовања, амбиције му никада нису изашле из оквира посла који је наследио. То је била за мене доста загонетна особина овог човека, и желела сам да један обичан радни дан буде сцена којим ћемо дочарати још једну важну димензију његове личности.

Али ниво који је био у драмском смислу много важнија мотивација за писање ове сцене јесте однос са колегама, и самим тим људима у својој околини уопште. Иако врло благе нарави и комуникативан, Јовица је волео самотњачки аспект свог заната, и сматрао да му рад са људима чини највећу потешкоћу у обављању посла. Чинило се да се ово односи на могуће препреке у комуникацији са клијентима. Међутим, Јовица је као далеко већи извор проблема видео колеге са којима ради.

Добро познат осећај свакога у потиштену стању је да разговор и присуство других људи пред којима треба крити своје нерасположење ствара одређену нелагоду. Лежерне конверзације се доживљавају као атак, самим тим што се особа због друштвене прихватљивости сопственог понашања осећа примораном на уљудност и бар базичну комуникативност. Људи који се шале у присуству нерасположеног често изазивају контраефекат. Верујем да је код клиничке депресије то осећање још израженије, па сам хтела и то да прикажемо овом сценом.

У сцени кречења, два натуршчкика имају улоге Јовициних познаника који се налазе у простору у коме он кречи зид. То је прва сцена са дијалогом коју смо снимили. Натуршчици су заправо директор фотографије филма Владимир Ненезић и мој колега са студија упечатљивог изгледа, Бранислав Накић. Познајући Владимира дуги низ година, имала сам увид у широк дијапазон анегдота које је духовито препричавао, па сам му предложила једну о путовању аутобусом коју сам од њега чула у много варијација. Наместили смо кадар и дала сам им знак да крену, и Владимир је спремно кренуо са препричавањем. Међутим, анегдота која је иначе изазивала неконтролисани смех у просторији кад год би је у разним приликама препричавао, пред камером није имала ту снагу. Његов слушалац Бане се није смејао. Тада сам им скренула пажњу да је

време да променимо стратегију, и замолила Владимира да импровизује. Рекла сам му да по сопственом нахођењу изабере било коју другу анегдоту које се сети и преприча Браниславу. На моје изненађење, већ први следећи покушај био је успешан.



Сцена на послу: Јовица кречи док се његови сарадници шале

У дублу изабраном за филм, док Јовица кречи, Владимир Ненезић препричава анегдоту о његовом познанику који је неуспешно покушао да вози боб санке, јер због величине главе није било адекватне кациге за њега. Бранислав се спонтано смејао на Владимиров гест ударања главом о кацигу од стране возача боба. Јовица је био у својој улози, кречећи зид у другом плану кадра док су они причали. Међутим, када смо завршили снимање кадра, и он је почео спонтано да се смеје због Владимирове анегдоте. Тада сам била потпуно сигурна да је то дубл који ћу употребити у филму.

Иако је анегдота Јовици била смешна на самом снимању, у монтажном следу у филму док се Бранислав смеје слушајући Владимирову причу следи крупни план Јовице који се мршти док кречи. Потом чујемо његов унутрашњи монолог:

- „Хомо Сапијенс. Умни човек. Врло несрећан назив за нашу врсту. Међу Хомо сапијенсима, мало је оних који заслужују ту титулу. Мало је оних који покушавају да појме стварност изван њеног најбаналнијег облика”.

Сврха овог унутрашњег монолога је да сажето прикаже негативан став према људима који воде површне разговоре у његовој околини, као и да се кроз контраст његовог цинизма и њихове површне веселости постигне комичан ефекат. Уједно је ово последњи унутрашњи монолог где смо заједно артикулисали његове мисли. Унутрашњи монологи свих потоњих сцена су искључиво аудио записи Јовициних изјава приликом наших спонтаних разговора, о чему ће бити речи мало касније.

У даљем току филма, када се та иста сцена одиграва у другачијој интерпретацији која одражава Јовицино добро расположење, он се заиста насмеје слушајући ту исту анегдоту. Репетиција Владимировог препричавања анегдоте подсећа на понављања ситуација у *Дану мрмота* али оно што је била намера јесте да се баш кроз ту репетицију и потпуно супротну Јовицину реакцију на врло конкретан начин направи паралела са унутрашњим стањем депресије и доброг расположења. Препричана анегдота која у стању депресије звучи као неподношљива површност и баналост, у стању доброг расположења може бити урнебесно смешна.

Због овога, сцена кречења има две различите функције у филму. Прва је да илуструје Јовицин животни позив и обавезу због које је превасходно тог дана изашао из куће. Друга је да дочара и обоји његов однос према људима који га окружују и омогући први полигон за значајну промену у интерпретацији истих догађаја кроз два различита психолошка стања.

5.4. Солилоквиј: јесен

Свима нам је познато да смене годишњих доба утичу и на опште расположење, а тај утицај је још израженији када се ради о појединцима са афективним поремећајима. У афективне поремећаје, односно поремећаје расположења, између осталих спадају депресија и биполарни поремећај. Код великог броја случајева биполарног поремећаја, примећена је правилност појаве маничних фаза током пролећа и лета, и депресивних фаза које почињу на јесен и достижу врхунац током зимских месеци (Geoffroy/Bellivier/Scott/Etain, 2014.). Ређи су обрнути случајеви. Чак је у клиничкој пракси препознат тип депресије који је искључиво повезан са сменом годишњих доба, и који је добио прикладан назив “сезонски афективни поремећај”. Као и код

биполарног поремећаја, чешће су јесен и зима окидач тешких депресивних фаза, док на пролеће и лето симптоми попуштају. Али, као и код биполарног поремећаја, постоје и обрнути случајеви, где депресивне фазе наступају на пролеће.

Ове студије које говоре о сезоналности афективних поремећаја нису изненађујуће, и као да су валоризација неке распрострањене флоскуле да пролеће доноси добро расположење. Чак је у енглеском језику позната фраза „јесења туга” која се односи управо на ову појаву. Често се ова корелација тумачи физиолошким процесима у мозгу који наступају као последица мањег броја дана проведених на сунцу и снижавања нивоа неуротрасмитера серотонина чије се присуство директно одражава на расположење (Partonen, Lönnqvist, 1998.). Било да се ради о уобичајеним варијацијама расположења код људи који немају неки афективни поремећај или о појединцима који имају дијагнозу, како се година ближи крају и дани постају хладнији, заступљеност лошег расположења врло је очигледна.

Међутим, обрнут модел чинио ми се занимљивијим, а то је управо модел по коме расположење нагло пада у пролеће а побољшава се током јесени. Тај модел појаве депресивних фаза мистичнији је не само зато што је ређи, него му чини се недостаје управо то физиолошко објашњење. Чини ми се да је узрочно последична веза расположења и смене годишњих доба сложенија него што делује, па сам се увек питала није ли та врста негативног доживљаја пролећа у неким фазама живота само последица лошег општег расположења. Пролеће, својим одразом на већу учесталост сунчаних дана, бујање вегетације и цвркулт птица као да носи оптимизам који понекад ствара исувише велики контраст са лошим расположењем уколико је присутно, па га самим тим и погоршава.

Подстакнута тим размишљањем и помало се надајући да ћемо у филму моћи да се дотакнемо овог контра-интуитивног феномена лошег пролећног расположења уколико се и Јовица идентификује с тим, одлучила сам да га питам за његову импресију о томе. На моје изненађење, својим кратким одговором ми је управо потврдио да припада овој ређој групи оних који врхунац депресије заправо доживљавају у пролеће. Када сам му изнела своје тумачење да је то због тога што пролећна идила представља велики контраст са лошим расположењем које иначе има па се самим тим оно појачава, није ми

се чинило да је нарочито задовољан тим објашњењем. У том тренутку није имао бољу интерпретацију, али ми се чини да га је разговор о томе подстакао на размишљање.

То се дешавало у периоду када смо већ снимили сцену у стану и сцену на послу, за које је он одмах прочитао унутрашње монологе. Чинило ми се да ти унутрашњи монолози, иако резонују са његовим размишљањем, делују сувише артифицијелно. Наравно, то је било због тога што они ипак нису аутентично његови. Самим тим ми је и у његовом читању тих речи фалила једна доза експресивности која је била итекако присутна када се вербално изражавао у слободној форми. Хтела сам да пробам да ту експресију забележим, па сам га питала да ми допусти да снимам неки од наших неформалних разговора.

Била је јесен, и како смо баш недавно пре тога разговарали о годишњим добима, понела сам аудио снимач са собом и снимила разговор који смо водили приликом шетње кроз парк. Тада ми је изнео своје размишљање о јесени и зашто га она чини срећним, док га пролеће растужује. Ту изјаву сам, уз минималне монтажне интервенције, употребила у филму и она гласи овако:

Јовица: “Волим јесен. Јер јесен показује уствари истину. А истина је то да је све пролазно и да је све... све ће да покрије заборав, апсолутно све. Пролеће ме враћа у ту лаж као - ево видиш, све је добро, преживели смо зиму, победили смо смрт, победили смо патњу, хладноћу, ово оно... глад, ево, шта... Већ у пролеће знаш да ће да дође пролеће и да ћеш опет да будеш, не у истом проблему као што си био претходном, него у још већем. Јер су твоје способности у међувремену... јер ти стариш. Организам ти стари и ти пропадаш. И тај тренутак среће и задовољства толико кратко траје да је фактички, у односу на целокупну вечност, један бедан тренутак лажи и обмане. Е зато је мени јесен истинита по томе јер она показује ту смртност и ништавост овог света.”

Подстакнута језгровитошћу и испреношћу ових његових мисли, нешто касније смо снимили кадрове Јовице док шета кроз јесење лишће Кошутњака. Овај део изјаве сам искористила као његов унутрашњи монолог. Тако је настала ова, до тада непланирана сцена у филму.



Сцена јесени: шетња кроз опало лишћр уз унутрашњи монолог о пролазности

На том примеру сам увидела колико су Јовичине изјаве снимљене приликом неформалних разговора ефектно средство за преношења његових промишљања. Спонтани начин говора као да има предност у односу на наменски подешен у овом случају. Реченице нису рафинисане и оптимизоване као што то бива приликом писања текста. Оне садрже одређену репетицију исте идеје, али та репетиција им управо даје емотивни набој. То заправо и јесте одговарало ономе што би био унутрашњи монолог, који никада није стилизован. А унутрашњи монолог наликује психодрамској техници солилоквија, где се протагониста охрабрује да артикулише свој доживљај или мисли кроз монолог.

Други аспект овог начина рада који ми је био интересантан је управо подстицај који је Јовица том приликом имао за промишљање сопствених погледа на свет. Наиме, он је знао да ћу снимати наш разговор, и самим тим је био свестан да ћу неки део изјаве вероватно употребити у филму. Самим тим верујем да је био подстакнут да самостално артикулише те мисли до краја. Сви смо склони да о сопственим осећањима размишљамо фрагментарно, недовршено. Али потреба да неке пренесемо те мисли је уједно и потреба да их систематизујемо и да од тих фрагмената заокружимо јединствену наративну целину.

Као што ни сама пролећна туга нема неко очигледно физиолошко објашњење какво је оно које је описано за јесење и зимске депресивне епизоде, тако можда ни успешно терапијско дејство не мора бити директно дејство (медицаментима) на физиологију. По ономе што је Јовица причао ми се чинило да његова нетрпељивост према пролећу није проблем пуке биохемије мозга, већ да је то више филозофски проблем. Наравно, не ограђујући се од закључака који имплицирају научну егзактност и идентификовање стварних узрочно последичних веза, дошла сам на идеју да би можда и разрешење тог проблема могло бити филозофско у његовом случају.

Смену годишњих доба он је тумачио кроз нихилистичку призму пролазности и смртности овога света. Из тог угла, пролеће је било лажно јер даје наду у нови почетак, док је заправо то само почетак новог циклуса одумирања. Наравно, у филозофском смислу је овакво становиште више него легитимно. Оно је у домену онога што је нама позната реалност потпуно тачно. Међутим, тешко је рећи да ли је оваква промишљање и спознаја оно што доводи људе у стање потиштености које може да кулминира депресивном епизодом. Можда су ипак узрок други фактори, а овакве интерпретације долазе као последица већ постојеће биохемије мозга због које доминира лоше расположење.

Овим филмом сам желела да скренем пажњу и на сложеност узрочно-последичне везе импресија из спољашњег света и унутрашњег стања, односно расположења. Прва претпоставка од које често полазимо је да спољни фактори изазивају одређена расположења. Али то се може сагледати управо и обрнуто - наша расположења утичу на интерпретацију спољашњих фактора. Када се узме у обзир дугорочност трајања депресије, ова каузалност постаје још теже докучива.

5.5. Побољшање унутрашњег стања: зима и пролеће

Како то често бива, снимање овог филма се продужило стицајем разних околности. Иако то није био мој првобитни план, у пролеће наредне године нисмо завршили снимање свих сцена. Увидевши то, помислила сам да искористим те околности да се цикличност годишњих доба потенцира снимањем још једне сцене. Идеја је била да то буде на истој локацији као и у јесен, у парку Кошутњак, и да овог пута Јовица уместо

сувог лишћа хода кроз траву. Док гледа природу која се рађа, не би слушао свраке које асоцирају на јесен, већ разнолики цвркул прица, карактеристичан за пролеће.

Ово је условљавало да одустанем од сведености читаве радње на један Јовицин дан који се одиграва у две различите интерпретације у неком апстрактном времену. Подразумевало је да се проток времена конкретизује сменом годишњих доба. Овакав репер у времену дао би мерљив оквир периода изласка из акутне фазе депресије од пола године, који јесте био реалан.

Већ је прошло у том тренутку око два месеца како нисам видела Јовицу, и питала сам се какво ће му мишљење бити о оваквом снимању. Бојала сам се да ће бити у лошој фази баш због сезонских варијација расположења. Ако му је пролеће и даље окидач за тешке депресивне епизоде, нисам желала да по сваку цену лажирамо неки прогрес расположења који је био пожељан за потребе филма. Уколико се покаже да је тако, била сам спремна да одустанем од идеје. Ипак, био је доброг расположења и врло радо прихватио позив за јутарње снимање у Кошутњаку. Идеја за контраст расположења кроз годишња доба и долазак пролећа чинила му се интересатном.

Тада ми се учинило да му је можда баш та самоспознаја коју је постигао тако добро артикулишући шта не воли код пролећа за потребе филма учинила да постигне бољу контролу над својим осећањима. Можда се таква интроспекција огледа у последњој фази депресије - прихватању сопствених осећања.

С обзиром да сам сцене филма монтирала и док снимање није било готово, баш ту сцену каква је сад у финалном филму са јесени и унутрашњим монологом сам му приказала. Имао је прилике да види каква се сцена изродила из симбиозе кадрова његове шетње кроз лишће са спонтаним изјавама које су послужиле као унутрашњи монолог. Имао је тиме прилику да стекне увид у целину саздану од фрагмената у којима је учествовао.

Уобличавање сопствених мисли и преношење осећања у разговору подразумева спретност вербалне артикулације. Ипак, сматрам да је ова врста заокружености наративне целине која се доживи гледајући филм о сопственим мислима и погледима на свет има неку ипак другачију снагу у односу на пуки разговор. То је можда начин да

доживимо и једну стилску, можда и поетску страну сопвених наратива, па да их као такве прихватимо, можда и заволимо.

Тог дана када смо снимили сцену у шетње по Кошутњаку, директор фотографије Владимир Ненезић је био спречен да дође. Међутим, нисам желела да одложим снимање, па сам тог снимајућих дана сама снимала кадрове. Како нисам у том моменту била верзирана да рукујем новом опремом, била сам фокусирана на то да не направим неку техничку грешку. Стога ми је одговарало што Јовица и ја нисмо улазили у конверзацију о цикличности природе и смени годишњих доба, јер би ми то одвукло пажњу од снимања.

Ветар је био врло слабашан тог дана, али сам желела да снимим лишће са гране која виси до земље док трепери, а да се Јовица види тек у другом плану када поветарац престане. То је захтевало да ослушкујем пажљиво када долази налет ветра из даљине како би могли да се припремимо за овај микромизансцен. Помислила сам на добро познат феномен да је баш тај фокус моменат у коме се налазимо начин да се одвојимо од константног вртлога сопвених мисли. Претерано промишљање и ителектуализација се углавном свде на неку врсту анализе прошлости или антиципацију будућности, и самим тим нас одвајају од садашњице. Желела сам да пробам да то осећање пренесем на филм, па сам зато донела одлуку да та сцена буде без икаквог унутрашњег монолога.

У филму, поред јесени и пролећа, постоји и треће годишње доба, које је заправо позиционирано у дану који се хронолошки одиграва као други, а то је наравно зима. Ово годишње доба је заправо снимано последње, ушавши у наредни јануар. Разлог томе је што је мој првобитни план заправо био да постоје само два контрастна дана, у два расположења (са и без депресије) и да се тако постигне поглед на две крајности.

Потребу за трећим даном увидела сам тек када сам прву верзију филма приказала менторки докторског пројекта, ред. професорки Снежани Ивановић. Она ми је још док смо причале о пројекту у фази снимања сугерисала да уведем и трећи дан као једну прелазну фазу у расположењу. Како је тада рекла - филм увек барата са бројем три. Међутим, тада ми се чинило да би такав дан захтевао приказ неког међурасположења, које само по себи не доприноси суштини приказа тог контраста. Тек када сам

измонтирала прву верзију филма са два дана и приказала јој, и тек када ми је поставила реторичко питање - “Зар не би било логично да између јесени и пролећа видимо и зиму?” сам увидела креативни потенцијал њене сугестије, и одлучила да је применим.

Снег није падао те зиме, и нисам могла да рачунам да ће се у наредном периоду десити да Кошутњак буде завејан. Једног дана је било суснежице, и тог дана сам успела да снимим прегршт кадрова са детаљима градских симсова и грана где се виде крупне пахуље. Међутим, нисмо успели да се организујемо да снимим и Јовицу, па сам се одлучила да се ослоним на илузију филмског простора. Овог пута нисам имала времена да објасним Јовици нову идеју. Питала сам га да ли могу да га снимим док хода улицом и носи мокар кишобран. Мислим да му уопште није било јасно зашто су ми потребни ти кадрови. Већ навикнут на разне необичне захтеве, није ни постављао питања, и само се појавио на снимању.



Сцена зиме: меланхолично расположење

Три годишња доба су послужила као једини репер протока времена у филму. Тај проток времена се не одвија као пука замена позадинске кулисе, већ има активну улогу која је наглашена значењем које сезонске промене имају за главног протагонисту. То значење је изражено како у форми унутрашњег монолога, тако и у одсуству истог. Јесен, са својом симболиком одумирања и пропадања, носи истинитост за њега. Зима је послужила као неутрална тачка на градацији тог триптиха, и она треба да покрене осећај благе, пролазеће меланхолије. Импресија коју пролеће оставља у последњем дану у филму одражава унутрашњи мир. Одсуство унутрашњег монолога треба да

укаже на присутност у садашњем моменту, без дистракције сопствених мисли. Иако је Јовица на почетку описао зашто му пролеће погоршава депресивне епизоде, испоставило се да се у филму дешава управо супротно. Није ли најбољи пут оздрављења управо излазак из сопствених менталних матрица?



Сцена пролећа: присутност у садашњем моменту

5.6. Припрема за сцену разговора са психијатром

Ради прегледности, у овом тексту обрађујем сцене по монтажном редоследу у финалном филму. Након сцене шетње по јесењем лишћу и нихилистичког унутрашњег монолога о томе, у монтажном току филма следи сцена Јовициног разговора са психијатром.

Та сцена је инспирисана темом која је јако важна за Јовицу, и захваљујући којој сам, може се рећи, и дошла до њега. То је управо његов однос са психијатријом. Рад на монтажи већ помињаног документарног филма *Гласови (лудила)*, за мене је представљао први сусрет са проблематиком односа психијатријске праксе према пацијентима. Гледајући разна сведочења о томе кроз шта су психијатријски пацијенти прошли током третмана и хоспитализације, наметнуло се питање да ли покушај решавања горућих психијатријских проблема код пацијената са тешким облицима психоза подразумева својеврсно одступање од хуманости. Иако су се пацијенти на

групним терапијама и разговорима врло често жалили на третман којем су изложени приликом хоспитализације, било је јасно да је њихова прича врло једнострана, и да нисмо упознати са објективним околностима. Ипак, њихов субјективни доживљај тог третмана свакако је вредан пажње.

Са друге стране, Јовица, као пацијент који болује од клиничке депресије, није био у истој категорији са пацијентима са шизоафективним психозама и другим тешким дијагнозама. У том документарном филму се може чути спонтани разговор који се одвија између групе психијатријских пацијената међу којима је и он, док праве паузу за цигарету, чекајући групну терапију. Приликом разговора, многи од њих спомињу да су били везивани током хоспитализације, иако наводно нису били агресивни. Када један од њих потврдио да се и њему то дешавало, Јовица по мало уз подсмех изрази неверицу према томе, као неки глас разума - „Што су тебе везивали кад си ти увек миран?”. Можда баш због тога што је далеко прибранији и рационалнији од њих, у представи коју су чланови овог удружења изводили на позорници у маниру психодраме и форум театра, баш он је био тај који је глумио психијатра.

У тој представи, када му се пацијенткиња која глуми себе у сцени представе обрати са жалбом да јој је лоше, да је фобична и да има паничне нападе, он арогантно одговара са - „Шта ви то причате? Шта сте ви завршили од школе? Можда медицину? Знате ви ко сам ја?” Након тога је окарактерише као агресивну и сугерише хоспитализацију на затвореном одељењу. Иако је ова глумачка минијатура била хипербола за проблематику односа психијатријске струке према пацијентима, у његовој врло вештој, а помало и духовитој глумачкој интерпретацији психијатра који строго и непримерено реагује на питања пацијенткиње, деловало је као да има и личног искуства.

У каснијим разговорима са њим показало се да тај однос за њега представља поље конфликта, како унутрашњег тако и спољашњег. Са једне стране је увиђао врло одговорно да му је у појединим ситуацијама у животу итекако била потребна помоћ прихијатара. Видео је то као једини начин да изађе из горућих стега депресије која му је потпуно деградирала квалитет живота. Са друге стране, ту помоћ врло брзо је почео да доживљава као дехуманизујућу. Имао је отпор према психијатријским дијагнозама, односно шифрама, јер је сматрао да оне само категоришу људе у одређене фиоке.

Психијатријску струку је, у свом промишљању ширег друштвеног поретка, видео као продужетак садашњег система. Доминантно друштвено уређење односно систем је доживљавао као нешто где су људи подређени и утилитаризовани као пуко средство производње. Ово наравно није ретко становиште, јер многи људи баш на овај начин доживљавају друштво у коме доминирају економски интереси. Сматрао је да је поента психијатрије да уклони неподобне људе из друштва тако што им додели жиг психијатријске дијагнозе, на тај начин скрећући пажњу осталим појединцима да их се клоне. Из тог система је изникла је психијатријска пракса чија примарна функција по његовом мишљењу није да помогне пацијентима, него управо да заштити интегритет система од појединаца који могу бити по њега штетни јер нарушавају устремљеност осталих ка рационалном функционисању друштва.

С обзиром на то да је имао вишегодишње лично искуство са психијатријом на основу којег је формирао то мишљење, тешко је било дебатovati с њим о томе да је та интерпретација ипак исувише једнострана. Али, како је мене занимала његова визура а не објективна стварност, желела сам да овакав анимозитет персонификујем у некој конкретној личности из те струке са којом је имао сукоб. Испоставило се да издваја једну конкретну личност, али да се то односи само на први такав сусрет, пре више од 40 година (али о овоме ће бити речи у наредном поглављу и сцени ретроспекције). Каснији сусрети са струком су били окарактерисани у контактима с неколико различитих психијатара који му нису пружили задовољавајућа објашњења његовог стања, нити адекватну помоћ.

Како ми ни један конкретнији разговор са психијатрима који је водио у релативно скорије време, а који ми је препричао, није био довољно упечатљив за приказ тог данашњег односа, хтела сам да саберем разна његова искуства која су бојила његов отпор према психијатрији у један кохерентан разговор. Овакав општи став сам желела да прикажем кроз лик психијатра који сумира прегршт сећања. То није неки конкретан психијатар са којим је имао разговор, него је оличење свега онога што га мучи на тој релацији психијатар-пацијент.

Оно што карактерише психијатре са којима се сусретао, а што заправо оставља најнегативнији утисак на Јовицу, јесте једна врста строге рационалности, и тежња да се пацијенти посматрају кроз призму већ постојећих матрица. Та шаблонизација се, како

сматра, огледа и у низу питања која они постављају, а која као да су већ унапред испланирана. Размишљајући о томе ко би могао да се уклопи у улогу психијатра, дошла сам до закључка да би то требало да буде неко ко је потпуно различит од Јовице. Неко чији благ и лежеран карактер треба да буде у контрасту Јовициној, понекад колеричној¹⁰ нарави. Неко врло експедитиван, ко није вољан да се приликом сваког сусрета упушта у филозофске разговоре са својим пацијентом.

Пошто је била у питању дијалогска сцена, нисам желела да за то ангажујем натуршчика, већ професионалног глумца. Врло брзо сам, на предлог моје пријатељице и ауторке филма *Гласови (лудила)* Оливере Миленковић, дошла до Вука Салетовића, који ми се чинио као добар спој са улогом Јовициног психијатра. Објаснила сам му идеју филма, показала му грубо измонтиране почетне сцене. Имао је добар утисак о филму и одмах је пристао на сарадњу. Био је изузетно радознао да сазна што више о Јовици пре снимања, па ми је постављао разна питања о његовој историји борбе са депресијом. Имао је познанике са сличним проблемима, па га је тема и лично дотицала.

Када су се Вук и Јовица срели пред снимање, имала сам утисак да заиста јесу врло комплементарне личности. Док сам ја припремала сценографију за сцену, њих двојица су пролазили текст и смејали се гласно. Вук је и тада, отворено Јовици постављао питања о његовим искуствима са психијатрима, и можда је ово за Јовицу била најважнија фаза снимања те сцене. Вук је био врло емпатичан према његовом сукобу са психијатријском струком. Насупрот томе, као глумац је покушавао да разуме и ту страну како би проникао у мотивацију личности коју тумачи.

¹⁰ Користим ову Хипократову протопсихолошку поделу на типове личности по темераментима више као стилски опис његових поступака у одређеним ситуацијама, без жеље да га уврстим у било какву категорију нити да имплицирам научну валидност овакве поделе.



Сцена код психијатра: Вук Салетовић

Као што је било речи у поглављу 2.5. *Помоћне личности*, понекад такве личности у психодрамској сеанси могу креативно допринети интерпретацији одређене ситуације. Тумачећи неку личност из живота протагонисте, они могу да јасније увиде неку мотивацију која је протагонисти у време тог догађаја који се представља, промакла. На пример, помоћна личност може осетити неку емоцију која произилази из позиције у којој се налази личност чију улогу преузима. Нијансама своје глумачке интерпретације или у фази дељења, помоћна личност може „одбранили” позицију особе коју представља, и тиме променити перспективу протагонисте; стварајући услове за разумевање особе са којом има неразрешен однос.

Због специфичности супротстављајућих тежњи да саслуша и разуме натуршчика који у филму тумачи себе као корисника психијатријских услуга, и жеље да разуме и оправда захтев за службени манир психијатра кога тумачи, ово је био врло необичан захтев за глумца Вука Салетовића. Док су читали своје текстове да би увежбали дијалог, њих двојица су један другоме давали сугестије. Вук је Јовици сугерисао глумачке финесе у интонацији говора. Што је још важније, Јовица је, врло слично протагонисти психодрамске сесије чија се одабрана животна ситуација репродукује на сцени, давао сугестије Вуку као помоћној личности која тумачи личност (тачније, скуп личности) из његовог живота. То нису биле стилске глумачке сугестије, већ је он наступао са

позиције некога ко зна суштину лика кога треба дочарати. Те сугестије су биле усмерене на то да овом дијалошким сценом што веродостојније репродукујемо његову интерпретацију тог лика. Да сви заједно репродукујемо његово осећање у некој, за њега важној ситуацији.

Такође, њихова проба је била налик на фазу загревања у оквиру психодрамске сесије. Јовица је својом искреношћу, непосредношћу и духовитим коментарима одмах освојио симпатије глумца који тумачи лик његовог „антагонисте”. Тако се створило поверење између њих које је кључно за успешну психодрамску сесију.

Фрагменти дијалога јесу базирани на Јовициним препричавањима својих разговора са психијатрима, али је дијалог као целина ипак мој сценаристички конструкт. Као што и сам лик психијатра сумира многе такве личности, у Јовициној историји борбе са клиничком депресијом, фиктивни елементи дијалога су креирани у циљу драматизације и ефикасног сумирања појава које су у Јовициним сведочењима расплуте на више разговора. Докторов лични проблем у виду вољене особе која га непрестано зове је такође фиктиван, а има улогу да покрене невербални конфликт између њих двојице, као и да додатно одслика њихове контрастне личности и околности. Овај конфликт послужиће као илустрација још једне појаве која је карактеристична за депресивна стања, о чему ће бити речи нешто касније.

5.7. Психодрамска акција: разговор са психијатром

Након последњег кадра шетње по Кошутњаку у јесен, где Јовица у статичном тоталу одлази у даљину, звучна атмосфера у којој доминирају свраке, трансформише се у шум психијатрове оловке док шкраба по папиру, а кадар који следи је спори кружни фар где видимо Јовицу који мирно седи у ординацији. Психијатар седи прекопута њега и дијалог започиње рутинским питањима.

Психијатар: „И, како сте данас Јовице?”

Јовица: „Као и прошли пут докторе. Лоше.”

Психијатар: „Пијете терапију редовно?”

Јовица: „Пијем. Само нисам приметио да ми баш помаже. Али пијем редовно. Пијем и Циталекс и Ефтил и Санвал.”

Овај уводни део дијалога служи пре свега као експозиција сцене, јер заправо први пут у филму тематизујемо Јовицину менталну болест. То је за гледаоце нова димензија Јовичине личности, и која ставља у перспективу све што смо сазнали у сценама које претходе. Делимична психичка одсутност доктора и његово рутинско обављање посла су тек у другом плану, јер није идеја да буду доминантан утисак у тој фази дијалога.

Разговор прекида вибрација докторовог мобилног телефона. Он се френетично трзне, што говори о његовом доста фрагилном менталном стању у том тренутку. Иако је и до тада био фокусиран више на извештај који пише а мање на пацијента који је пред њим, због ове дистракције његова пажња се још више расплине.

Психијатар: „Пардон. наставите... извињавам се.”

Пре него што стигну да прозборе поново, психијатру звони овог пута фиксни телефон који му се налази на столу. У кратком разговору који он обавља пре него што спусти слушалицу, назире се нова тема која полако долази у фокус.

Психијатар: „Е... па, угасио сам телефон, на послу сам. Па не можеш да ме зовеш на мобилни па... у сред сам сеансе.”

Недвосмисленом гестикулацијом којом открива да му је непријатно што особа са друге стране телефонске везе инсистира на разговору, он се окреће према Јовици, уљудно се извињивши. Потом завршава разговор са видном нелагодом.

Психијатар: „И ја тебе волим. Највише. Тао!”

Јовичине реакције током овог разговора откривају неразумевање и осуду због непримереног момента за докторов разговор телефоном. Иако је он био врло љубазан и извињивши се више пута и гестом и речима, и иако је тај разговор био непланиран и

непожељан са његове стране, то није допринело да Јовица има више разумевања за њега.

Теорија ума, односно наша способност да на основу претпоставке да други мисле и осећају понекад и другачије од нас, сматра се предиспозицијом за емпатију. Познато је да појединцима са депресијом не мањка емпатије према другима (Ratcliffe, 2014.). Чак се сматра да је депресија повезана са претераним саосећањем и израженом моралношћу. Постоји чак и тумачење да је то поремећај пренаглашене бриге за друге. Али фазе тешке депресије доводе особу до осећаја да их нико у околини не разуме. Пацијент има утисак да сви око њега функционишу у добром расположењу, и да је усамљен са својим осећањима туге. Самим тим се смањује способност повезивања са другима и ствара се осећај изолованости од остатка света (Ratcliffe, 2014.). То може да подсећа на недостатак емпатије, иако суштински није.

Јовица: „Јесте ли хтели још нешто да ме питате?”

Психијатар: „Осећате ли да вас мање узмемирава оно што ви сматрате за разлог вашег проблема, ваше депресије?”

Овде се први пут у филму сусрећемо са изговореном Јовицином дијагнозом. Постаје очигледно да је доктор, након дистракције због телефонског позива, крајње механички поставио ово питање. Овако изречено, делује да готово релативизује разлог Јовичине депресије. Површан приступ психијатра је заправо оно што највише у реалном животу Јовицу провоцира, и на шта је више пута одреаговао бурно. Овај сегмент дијалога репродукује управо то његово осећање.

Јовица: „На шта тачно мислите? Да ли мислите на то што сам толико дуго чекао испред ординације? Или мислите на то што ме је жена коју сам волео оставила?”

Први пут сазнајемо управо оно што је тема над темама за Јовицу. Оно што га је по његовом мишљењу и довело у то стање из којег не може да се извуче без стручне помоћи, толико година. Раскид са партнером чест је узрок психолошке патње, чак постоје и познате физиолошке манифестације те патње као што су главобоља и симптоми слични срчаном удару, изазвани великим налетима хормона стреса. Међутим,

ти симптоми нису исто што и депресија. Депресијом се сматра стање које траје дуго и које омета свакодневне активности. Идентификовање одређеног трауматичног догађаја као узрока сопствене депресије по неким терапеутима заслужује посебан префикс те дијагнозе, такозвана ситуациона (или реактивна) депресија. Међутим, валидност тог концепта је по многим упитна, јер нису очигледне разлике у предиспозицијама код обе категорије пацијената (Hirschfeld, 2018.). Али Јовица, као неко чија је патња због прекинуте везе са вољеном женом прерасла у депресију, за ове дефиниције и подкатегије не хаје много. Та рационализација и релативизација његових најинтимнијих осећања код њега ствара отпор.

Због тог неспретно постављеног докторовог питања настаје очигледан сукоб између њих двојице. Обојица су у врло крупним плановима из профила, што доприноси утиску њиховог суочавања. Доктор, нервозно кликћући хемијском оловком, као да се буди и први пут заиста обрати пажњу на Јовицу. Ипак, схватајући цинизам Јовициног реторичког питања о чекању испред ординације, он одговори такође циничним тоном.

Психијатар: „Да Јовице, мислим на то што вас је жена оставила.”

Јовица: „Узнемирава ме. Потпуно исто као и првога дана када се то десило, пре десет година, без икакве разлике.”

Психијатар: „Тако вам је Јовице код патолошке патње. Зато сте и овде.”

Јовица: „Знам али, колико год то пута да сте ми рекли, мени то и даље остаје неразумљиво. Не схватам. Прошли пут сте ме својим стручним проценама мало и разочарали докторе, искрено.”

Психијатар: „Разочарао? Хајде мало ми појасните шта значи то разочарао? На основу чега?”

Јовица: „Па тако. Прошли пут сте ми рекли да се патолошком патњом сматра свака патња, сваки губитак који траје дуже од шест месеци. Или дуготрајна туга која омета у свакодневном функционисању.”

Иако је јасна потреба психијатријске праксе за постављањем временских оквира и других егзактних параметара како би се пронашле смернице постављања неке дијагнозе, то може бити проблематично за субјективни доживљај. Одмах је очигледно да оваква валоризација нечије патње може бити врло непријатна из визуре пацијента.

Склони смо да своју психу доживљавамо као континуум, а овакви дискретни пресеци као да нам тај осећај оспоравају. Јовица сматра да је јасна граница *дозвољеног* периода патње смешна. Не улазећи у вредносни суд овог модела дијагнозе, желела сам да потенцирам Јовицину перспективу, и да се кроз дијалог укаже на апсурд те реченице. По докторовој реакцији, јасно је да он и сам схвата њен апсурд након што је чује у Јовициној реинтерпретацији.

Психијатар: „Па мало сте то сад поједноставили. Ја сам само хтео да вам кажем зашто мислим да упадате у категорију клинички депресивног пацијента. То сте ме и питали, зар не?“

Јовица: „Да, то и јесте управо и проблем зато што... чини ми се као да ме тумачите, као да сам ја неки алгоритам докторе.“

Психијатар: „Молим Вас немојте тако. То са поједностављивањем... то не постоји. Дефинитивно је ваш развод са женом био окидач, то стоји. Оно што је такође чињеница...“

Последње доктореве реченице нестају и стапају се с музиком која прати дуги кадар фара према Јовицином лицу¹¹. Након тога их поново видимо у кружном фару са Јовицином унутрашњим монологом који нас уводи у наредну сцену.

Сцена се појављује са варијацијом у другом Јовицином дану (дану који се одиграва зими). Разговор са психијатром отпочиње готово идентично. Да се не би садржај поновио, монтажном елипсом је сажето време. Након уводног кружног фара где видимо Јовицу који седи у ординацији, одмах чујемо докторову вибрацију телефона. Након што узнемирено прекине везу, доктор прелази на идентично питање о томе да ли

¹¹ Музику за ову и још неколико сцена у филму компоновао је мој пријатељ и музички ентузијаста, Арсен Костић, док је остала музика архивска.

Јовицу једнако узнемирава оно што сматра узроком своје депресије. Овом елипсом не само да се елиминише непотребно понављање целог првог дана, него се управо издвајањем елемената који нису елиминисани елипсом наглашавају три битна елемента овог разговора која су остала иста. То је докторова дистракција због позива, Јовицина строга реакција на то, и питање којим релативизује Јовицин окидач депресије. У продужетку Јовициног поновљеног одговора из првог дана када је рекао да га тај догађај једнако узнемирава као и првога дана када се догодио, следи његово образложење.

Јовица: “Узнемирава ме. Потпуно исто као и првога дана када се то десило, пре десет година, без икакве разлике. Од лекова ми се само спава. Не примећујем да ми нешто утиче на расположење боље. То са спавањем ми је још и горе зато што већи део дана размишљам о томе и увече ми се учини као да сам нешто схватио; као да сам дошао до неког разрешења; као да сам пронашао неки механизам којим бих смањιο тај бол у себи. И онда ноћ, заспим и ујутру кад се пробудим, стање као и претходног јутра. Као и сваког јутра. Кад не би било тог сна, кад бих могао да не спавам, да избегнем то ресетовање које је непријатно. Овако, као да се вртим у круг. Као да живим исти дан већ годинама.”

То јесте заправо више монолог него део дијалога. Јовица се мање обраћа психијатру а више самом себи експлицира сопствене мисли. Покрет камере у овом кадру има функцију да нагласи његову изолацију.

Иако сам овај монолог написала за потребе филма, Јовица га је у потпуности разумео и доживео као свој. То се види из његове глумачке интерпретације која је можда на врхунцу управо ту. Надам се да управо ова подударност анализе сопствених осећања може смањити његов осећај изолације. Заправо, оваквим мојим писањем монолога које Јовица промишља, усваја или мења, себе покушавам да ставим у његову позицију и да уобличим оно што претпостављам да су његова осећања. Тако заправо испољавам аспект његове личности који је њему тешко да артикулипе, што наликује психодрамској техници дубла.

Овај цео монолог је заправо планиран да буде део првог дана, али сам га на предлог менторке проф. Снежане Ивановић преместила у други. Овим премештањем дијалога

је битно скраћена дијалогска сцена првог дана која је била несразмерно дуга и нарушавала ритам филма. Али, тиме је и прочишћен први дијалог од Јовичине експликације своје патње, а фокус је на његовом односу са психијатром. Тако, тек у другом дану имамо прилику да чујемо његово тумачење сопствене психолошке стагнације, што већ само по себи сугерише благи помак.

Ово монтажно решење има и функцију да допринесе меланхоличној атмосфери другог дана, али и да укаже на одређену наду у прогрес Јовичиног расположења. Након отпора који је имао у разговору са психијатром у првом дану, он као да спушта гард. Без обзира што су реченице и акције психијатра потпуно идентичне, Јовичин став се за нијансу променио. Он сада има потребу да се психијатром подели своја осећања.

Познајући основне поставке психодрамске методе, јасно је да рад на овој сцени има аналогију са тиме. Јовица је протагониста чија се ситуација из живота (разговор са психијатром) рекреира на сцени. Глумац Вук Салетовић је преузео улогу помоћне личности, чланови екипе су попут публике, док ја модеришем сцену налик на редитеља психодрамске сесије. Али постоји још једна специфична сличност са психодрамом која се може увидети анализом треће варијације сцене код психијатра.

Како је цео други дан монтажно сажет у односу на први и трећи, још једна могућност коју је понудило ово решење померања монолога у други дан је да се завршница тог монолога третира као монтажна секвенца. Кадрови Јовице у цркви и на пецању доприносе утиску његове заробљености у дану који се понавља, о чему он и говори.

У трећем дану који дочарава Јовичино добро расположење, разговор дивергира у алтернативном правцу због Јовичине, наизглед мале промене у реакцији након што психијатру зазвони телефон. Након психијатровог дубоког уздаха и извињења, Јовица не делује хладнокрвно и осуђујуће као два претходна пута. Овог пута, Јовица врло једноставним гестом понављања психијатровог дубоког уздаха несумњиво показује емпатију, и осваја његово поверење. Са великим олакшањем код психијатра што је наишао на разумевање, без обзира на то што Јовица није изустео ни једну реч, психијатар му се пожали.

Психијатар: „Прогањање, прогањање. Ето шта је, не могу ни да радим. Дубоко се извињавам.”

Ова интеракција се заврши на размени њихових погледа. Ова невербална комуникација која је много снажнија од било какве размене речи коју су до тад имали, обострано је корисна. Са једне стране, психијатар добија прилику да испољи оно што га тишти, а са друге, смањује се и Јовицина изолација.

Управо у овој варијацији тог разговора која мења ток сцене, може се препознати један важан елемент психодраме о коме је било речи у поглављу 2.2. По Морену су механизми одбране које развијемо још као деца да се прилагодимо одређеним ситуацијама можда добри за тај тренутак, али касније могу да представљају сметњу.

Тим механизмима мањка креативности баш из разлога што су инфантилни. Када се редитељу психодраме учини да реакција протагонисте није адекватна у односу на ситуацију и да остаје у домену инфантилног, може прогласити такозвани *status nascendi*. Овим редитељ позива протагонисту да поново проживи одређена осећања, позове у свест доминантне физичке, психолошке, интелектуалне и духовне услове који су тада владали, креативно промисли сцену, доживи катарзу и добије увиде на свим нивоима, да би се коначно реинтегрисао са новим искуством.

5.8. Регресија: сећање на психијатријску процену

Сцена разговора са психијатром у првом дану се затвара дугачким, кружним фаром који се завршава иза Јовициних леђа, маскирајући психијатра који седи наспрам њега у другом плану. Резом се надовезује на сцену ретроспекције, која наставља исти покрет камере у истом плану. Док чујемо звук куцаће машине, у наставку тог фара се открива жена која седи прекопута, сада младог Јовице, у сценографији која асоцира на неко прошло време. Те две сцене су повезане монологом који објашњава ову ретроспекцију.

Јовица: „Та окоштала рутина у приступу психијатра пацијенту ме је подсетила на један мој давни, први мој сусрет са психијатром, а било је у вези посла. Било је то давно, седамдесетих, у вези пријема у предузеће. И ту сам доживео изненађење јер нисам прошао код психијатра.”

Јовицино сећање продубљује једну од главних тема филма, а то је његов однос са психијатрима. Уједно, ово сећање је једина сцена у филму која нема ни један сценаристички придодат фиктивни елемент дијалога. Она одражава Јовицино сећање на разговор баш онако како га је препричао, попут транскрипта из његове меморије.

Ово је једна од првих прича из свог живота коју ми је Јовица испричао, и сматрала сам да због своје вишеслојности мора имати важно место у филму. Тај догађај се одиграо крајем седамдесетих година, што значи да је Јовица тада био у својим раним двадесетим годинама. Његова стручна средњошколска спрема је била виклер мотора, а већ је тада увелико радио молерски занат који је наследио од свог оца. Међутим, у том периоду га је привлачила идеја да ради као сервисер рени бунара. Знао је да су рени бунари увек на интересантним позицијама, мало издвојени из градске гужве, у природном амбијенту. Видео је тај посао као по мало самотњачки а опет врло важан за функционисање водовода, и сматрао је да би се добро уклопио на то радном месту. Пријавио се у Јавно комунално предузеће “Водовод и канализација”, и прошао је све нивое тестирања за посао, да би дошао код последњег специјалисте у том низу - психијатра.

То је била млада жена која је по његовим речима врло сувопарно приступала свом радном задатку. Поред низа рутинских питања, у току интервјуа га је питала за мотивацију за пријављивање за посао, на шта је он одговорио да је радознао како изгледа рад у великом колективу јер до тада је радио самостално као приватни занатлија, молер. На тај његов одговор, њена реакција била крајње необична - рекла му је да то није нормална мотивација. Он је изразио своје чуђење због такве оцене, и питао је за образложење. Како она није била вољна да му објашњава свој коментар, а он није хтео да напусти просторију док га не добије, ушли су у конфликт. Када је добио извештај са ове психијатријске евалуације, не само да није прошао последњи круг провере за способност обављања посла сервисера рени бунара, већ је добио и психијатријску шифру. Није са сигурношћу уверен у тачност свог сећања, али му се чини да је та дијагностичка шифра била **103**. Неко време се распитивао шта она значи, али како су такве информације биле тешко доступне у тадашње време, није сазнао.

Јасно је зашто је овај догађај био толико потресан за Јовицу. Могућност запослења у јавном сектору видео је као прекретницу у свом животу. На том раскршћу, не само да је

његова жеља осујећена у последњем кругу селекције за посао, него је добио крајње упитну и непримерену психијатријску процену за тако кратак разговор. Чим сам први пут од њега чула причу, сматрала сам да овај догађај, иако се одиграо тако давно, довољно важан за његове формативне године да га морамо преточити у филмску сцену.

Шифра 103 одмах ми је постала радни наслов филма, а тај радни наслов остао је и коначни. Донекле ме је интересовало значење шифре, али сам, пронашавши неколико могућих дијагноза под тим бројем у старим шифрарницима, и увидевши да ту постоје и словни префикси којих се он не сећа, почела да сумњам у њену тачност. Дошла сам до закључка да није ни важно да ли се он сећа тачне шифре коју је добио пре више од четрдесет година. Ова шифра, баш због своје упитне тачности, управо илуструје Јовицин субјективитет.

Овај догађај, баш због те магловитости која наступа када се сећање репродукује у свести много пута, свакако је био велики изазов за рекреирање на сцени. Врло радикална одлука психијатрице деловала је недовољно мотивисано. Јовицин наступ деловао је доста конфликтно, али је наравно, препричавање било обојено његовом интерпретацијом. Питала сам се, да ли можемо нешто да реконструишемо и закључимо о том догађају ако га рекреирамо као филмску сцену? Слично психодрами, можда баш оваква сећања где су мотивације друге стране недоречене, и самим тим односи неразрешени, и заслужују овакву врсту пажње.

Знајући да је Јовицин млађи син, Петар Блажевски, приближно у годинама у којима је он био када се овај догађај одиграо, заинтересовала сам се за могућност да га он глуми у овој сцени. Сазнала сам да се тај момак интересује за уметност, да се и сам бави фотографијом и видео радовима, па је Јовица претпостављао да ће врло радо пристати на сарадњу. Петру сам изнела идеју у кратким цртама. Не само да му се допао предлог да глуми у сцени, већ је одмах имао идеје како да се припреми за улогу и проучи Јовичине слике из тог доба, начин облачења и став, па ме је додатно обрадовало што сам у њему препознала креативног сарадника.



Сцена ретроспекције на психијатријску евалуацију: Петар Блажевски

Баш због нејасноће мотивације личности психијатрице са којом нам је једина веза Јовицино сећање, та улога је била изазов, па сам желела да је тумачи професионална глумица. Надала сам се да то тумачење може да донесе реалистичност и јасноћу о овој личности, али и да унесе елемент хумора, па сам одмах помислила да би за то била идеална глумица и комичарка Сандра Силађев.

Поред глумачког талента, образовања и смисла за хумор које је преточила у опус кратких клипова са феминистичким подтекстом због којих је брзо постала интернет сензација, као и изузетне вештине и харизме које је показивала као стенд-ап комичарка, ова глумица је користила своје јавне наступе за активизам. Пре свега се залагала за права мањинских и угрожених група, нарочито особа са сметњама у развоју и инвалидитетом.

Та тема се провлачи кроз њен рад, па је писала сценарио и режирала инклузивну представу *Нада у Београду* која је инспирисана њеним радом са корисницима дома за стара лица, као и корисницима Центра за боравак деце и омладине са сметњама у развоју. Писала је и сценарио и учествовала у документарном филму *Ријалити у инвалидски колицима* (2017.) у режији Марте Фиш, са намером да се скрене пажња јавности на недостатак инфраструктуре за кретање особа са инвалидитетом кроз град.

Због широког спектра интересовања и емпатије која обележава њен рад, претпоставила сам да је интересује и тема менталног здравља. Послала сам јој тритмент филма и сценарио сцене, и била је одмах врло заинтересована да учествује. Када смо се нашле да разговарамо о улози, покушала је да више сазна о мотивацији одлуке психијатрице коју треба да тумачи. Рекла ми је да је већ покушала да пронађе шта значи та шифра, да је разговарала о томе са пријатељицом која је психијатар, али да су се изгледа променили шифрарници. Њена пријатељица је била скептична да се разговор баш тако одиграо, јер би било неетички са становишта професије. Било ми је изузетно драго да се Сандра толико заинтересовала за догађај, и знала сам да ће њено тумачење психијатрице бацити ново светло на ову причу.

Интересантан синхронизитет се догодио док смо разговарале о филму у једном кафићу на ушћу Дунава и Саве. Наиме, питале смо се зашто уопште постоји психијатријска евалуација за радно место сервисера рени бунара, и дошле смо до закључка да то мора бити због тога што рад на дубини, слично раду на висини и у другим ризичним ситуацијама, захтева прибраност и менталну стабилност. У том моменту, на мање од метар иза столице на којој сам седела, отворио се шахт из ког је изашао човек у униформи који је очигледно нешто унутра поправљао. С обзиром да је било необично да усред баште кафића уопште постоји такав шахт, ова подударност са нашим разговором је била запањујућа, па смо обе одреаговале чуђењем и смехом.

Још једна вештина Сандре Силађев била је врло добродошла за ову улогу - куцање на механичкој писаћој машини. Наиме, иако је психијатрица из Јовичине приче користила папир и оловку у току евалуације, желела сам да је прикажем да куца на механичкој куцаћој машини. Осим што добро дочарава декаду седамдесетих у којој се одиграва сцена, овај реквизит је отварао могућност звучних акцената у току дијалога. И не само то, ова справа као да својом гласноћом прави атак на чула, и тиме наглашава Јовичину интерпретацију догађаја у коме му психијатрица одређује судбину и додељује шифру.

С обзиром да се сцена одиграва крајем седамдесетих година, и да је сценографија требало видно да се разликује по колориту од оне у којој се одиграва разговор са психијатром у садашње време, био је велики изазов пронаћи адекватан простор и прибавити реквизите и костим. Некадашњи простор Удружења универзитетских

професора и научника ми се чинио као добра опција, јер заправо и јесте био последњи пут уређиван приближно тих година. Такође, простор је био довољно простран да омогући да спроведем оно што ми је била замисао за визуелно решење преласка са сцене на сцену, а то је да се кружни фар из претходне сцене разговора са психијатром наставља на ову сцену Јовициног сећања.

Поред локације, требало је пронаћи и адекватну реквизиту и костим који одговара седамдесетим годинама, па је у продукцијском смислу ова сцена била најзахтевнија у филму. Поред куцаће машине која заиста јесте била из седамдесетих, прибавила сам још неке детаље за сценографију како би амбијент подсећао на канцеларије тог доба. Моја пријатељица Оливера Миленковић која има необично разноврстан лични фондус гардеробе ми је обезбедила костиме за Сандру Силађев и Петра Блажевског. На снимање је донела прегршт комбинација за обоје како би имали могућност да бирају. Док су чекали да почне снимање, њих двоје су се смејали испробавајући одећу. Петар Блажевски није имао адекватну фризуру за то доба, па сам ангажовала и власуљарку из Народног позоришта која се побринула и за шминку.

Све ово је допринело да се створи врло занимљива и весела атмосфера на снимању у коме је учествовало укупно 8 чланова екипе. Јовицу сам звала да присуствује снимању. За разлику од психодраме у којој се за рекреирање сцене користи импровизирана сценографија¹², на филму таква сцена захтева сложену организацију како би сви визуелни елементи били уверљиви. Оваква пажња на веродостојности сцене која подражава Јовицино сећање на давни догађај дала је том догађају посебну тежину, и оставила јак утисак на њега.

Док сам са Сандром пред снимање још једном пролазила текст, укључио се и Јовица да јој опише финесе тог разговора. Сандра је заинтересовано слушала и постављала му потпитања, а у једном тренутку сам морала да изађем из просторије и позабавим се неким техничким проблемом. Када сам се вратила, Јовица је седео за столом и пушио цигарету препричавајући поново цео догађај, док је Сандра, у неверици и са потпуним разумевањем за Јовицину страну приче коментарисала поступак особе коју треба да тумачи: „Да ли је могуће да Вам је то рекла! Каква грозна жена!“. Тада сам схватила да

¹² Дobar пример за то је ходалица која је служила да дочара санке у филму *Делиријум Тременс*, о чему је било речи у поглављу 3.03 Психодрама и филм.

смо успели већ у припреми сцене да оживимо догађај као да се јуче догодио. Сви смо пронашли тачку идентификације са ситуацијом у којој се нашао. Сви смо некад били одбачени у ситуацији када смо то најмање очекивали, а да нам никад није постало јасно шта смо погрешно урадили.



Сцена ретроспекције на психијатријску евалуацију: Сандра Силађев

Иако је после разговора са Јовицом била врло критички настројена према психијатрици о којој је реч, Сандра је ипак приступила сцени са глумачким интегритетом усвајања перспективе лика кога тумачи. У првом кадру сцене, док млади Јовица кога игра Петар седи прекопута психијатрице, она куца део извештаја којим се гледалац упознаје са његовом предисторијом:

Психијатрица: „Име и презије: Јовица Блажевски. Старост: 23 године. Стручна спрема: виклер мотора. Претходно радно искуство: прватни занатлија - молер. Пријављује се за радно место: сервисер рени бунара.”

Након што заврши куцање извештаја, она оставља машину по страни, пали цигарету, и значајно поставља питање:

Психијатрица: „Реци ми Јовице, шта те је мотивисало да се пријавиш за посао у комуналном предузећу *Водовод и канализација*?”

У њеној глумачкој интерпретацији се осећа доза скепсе према кандидату који до тог момента, ништа није рекао. На овако необично интонирано прво питање, млади Јовица збуњено одговара.

Млади Јовица: „Ово је психијатријска процена? Јесам ли на правом месту?”

Психијатрица: „Јеси. Дакле, шта те је мотивисало?”

Млади Јовица: „Па, мотивација ми је жеља за радом у предузећу. Увек сам радио самостално. Интересује ме како то изгледа радити у великом колективу.”

У овој размени, млади Јовица делује збуњено и помало несигурно, као да га је питањем дочекала неспремног. По Јовициној причи, управо је тако и било. Дошао је у просторију очекујући још један рутински разговор, сличан онима које је успешно обавио у претходним круговима селекције. Питање о мотивацији за радом у таквом предузећу за њега је деловало по мало бесмислено за психијатријску евалуацију, те је и одговор био недовољно промишљен, али ипак искрен. Ништа неочекивано од неког тако младог.

Психијатрица: „Интересује те?”

Млади Јовица: „Па, да.”

Психијатрица: „То није нормална мотивација Јовице.”

Ту долазимо до кључне тачке у њиховом разговору, и места где је имплицитна нетрпељивост према младом Јовици од стране психијатрице постала експлицитна. Иако је њена констатација о ненормалној мотивацији обрт у току тог разговора када би се посматрао само на папиру, у тој тачки у филму она не долази као велико изненађење. Оно што се назирало кроз њену мимику и интонацију, сада је само преточено у речи.

Млади Јовица: „Како мислите није нормална мотивација? Шта је требало да кажем?”

Док се она хладнокрвно враћа куцању свог извештаја на машини, млади Јовица и даље покушава да разјасни ситуацију.”

Млади Јовица: „Извините, шта сте то записали?”

Психијатрица: „Видећеш у коначном извештају после један на шалтеру. Завршили смо.”

Она га га више ни не удостојава погледа, и враћа се куцању по машини која сада добија призвук рафалне палбе, што подражава Јовицино субјективно стање у том тренутку.

Млади Јовица: „Нисмо завршили.”

Психијатрица: „Друже, изађи напоље.”

Млади Јовица: „Нећу да изађем. Чекам да чујем зашто та мотивација није нормална.”

Психијатрица: „Изађи напоље! Зваћу обезбеђење!”

Млади Јовица: „Зовите.”

Видно уплашена, она почиње гласно да дозива обезбеђење док неспретно посеже и за телефоном помоћу којег покушава то исто да уради. Сада већ бесни Јовица почиње да виче, али се његове речи само наслућују испод доминантне трансцендентне музике која обележава прелазак на следећу сцену. У повратку на садашњи временски ток, док шета улицом, чујемо део Јовициног унутрашњег монолога.

Јовица: „Ставила је неку шифру. Ја нисам знао шта та шифра значи и она није хтела да ми објашњава. Чини ми се, нисам можда сад сигуран, да је била 103. И нисам сазнао шта значи. Кад ти једном дају шифру болести, то јест кад ти поставе дијагнозу, могу само да ти мењају дијагнозу, али никада не можеш више да будеш бео - без болести. Ко ме ставе шифру то се више не скида.”

Слично као у процесу психодраме, попут помоћне личности, Сандра Силађев је унела специфичну визуру особе коју је тумачила. По њеном схватању, психијатрици није окидач био Јовицин одговор на питање о мотивацији за посао. Није могла да схвати да у том одговору постоји нешто што је она могла да протумачи као ненормално. Сматрала је да је такав коментар био само манифестације неке већ постојеће нетрпењљивости према младом Јовици, која је вероватно била личне природе.

Јовицин син, Петар Блажевски, први пут је чуо за овај догађај из очеве младости кроз идеју за сцену филма. Самим тим што са тиме није био упознат раније, догађај је сагледао доста неутрално, попут помоћне личности у психодрамској сесији. Покушавао је да претпостави како му је отац изгледао у тим годинама, како се понашао и какву је мимику имао. Попут дубла у психодрами, покушавао је да проникне у скривене манифестације Јовицине личности које су урзоковале овакав расплет догађаја.

Како је Јовица био све време на сету, суфлирао је Петру сваку реплику пред почетак снимања. Петар је покушавао да опонаша његово наглашавање реплика, али су неке реплике звучале као неспретне имитације. Зато сам ипак често сугерисала Петру да каже реплику на свој начин.

Када је прошло доста времена од снимања ове сцене, Петар ми је рекао да му се чини да је њега и оца рад на овој сцени доста повезао, и да су почели у неком смислу отвореније да комуницирају. Такође, како је сам у том периоду често мењао послове и пријављивао се на конкурсе, често је размишљао о том догађају и покушавао да освести импресију коју је остављао у тим разговорима.

Иако је испланирана да што верније дочара реалан догађај, наравно да је сцена, због тумачења које смо унели, добила своју аутентичну, филмску атмосферу. Можда се и њено значење за гледаоце променило у односу на првобитну намеру. У монтажи филма сам имала прилике да чујем импресије неутралних посматрача који су доживели одлуку психијатрице као врло логичну јер је, како кажу, Јовица у том приказу деловао по мало неуротично. Ипак, неуротичност је наглашена у викању које ја насталао као реакција на њену одлуку. Ово можда говори о томе да су узрок и последица врло замршени када је у питању психолошка процена личности. Остаје отворено питање у ком делу разговора

је ова психијатрица, приликом процене, одлучила да му додели шифру. Да ли је то било када је рекао шта му је мотивација за рад у јавном сектору, или је ипак било касније, кад је конфликтно одреаговао на њену категоризацију његовог одговара као ненормалног.

Учешће у раду на овој сцени, аналогно техници огледања у психодрамској сесији, донео је Јовици нови погледа на овај догађај из његове младости. Кроз глумачку интентерпретацију његове антагонисткиње у сцени, добио је прилику да другачије доживи њен поступак. Стекао је увид и у могући доживљај друге стране, и због неизвесног момента доношења одлуке о дијагнози, њен поступак је тумачио мање детерминистички. Измакут у позицију посматрача сцене из сопственог живота, имао је и прилику да посматрајући Петра као себе у младости, покуша да сагледа свој удео у тој ситуацији из неутралне позиције. Баш као у психодрами, кроз снимање сцене је имао прилику и да поново проживи догађај, сагледа га на нов, креативан начин, и реинтегрише са новим искуством.

5.9. Солилоквиј: црква и пецање

Током рада на филму, појавиле су се неке законитости у приступу одређеним сценама које нису биле унапред планиране, већ су проистекле из процеса. Наиме, дијалогске сцене су планиране и писане, док сцене где је Јовица сам обилују његовим унутрашњим монолозима, односно солилоквијима. Баш оваква подела има аналогију са реалним животом, где много више планирања укључујемо у комуникацију са другима, док потпуни спонтанитет влада само када смо сами са собом.

Као што дијалогске сцене представљају односе у његовом животу који имају везе са депресијом, сцене где је сам, означавају за њега важне аспекте живота. Један од тих аспеката је вера и његова промишљања о Исусу Христу. Једном приликом, током наших разговора пре снимања филма, Јовица ми је рекао да од свих личности из историје највише цени Исуса Христа, јер нико други није преузео толико одговорности на себе колико он. Овај однос према религији код Јовице је важан утолико више што је сазревао као атеиста. Његова мајка је утицала на то да он у зрелим годинама, око своје педесете, заувек промени однос према вери. Како је његова мајка, као и он, била врло склона интелектуалном промишљању и дебати, једном приликом су водили разговор на

тему Бога. Он је заступао атеистичко становиште, док је она у стилу хришћанског апологете¹³ стала у одбрану вере. Како он каже, његова мајка је у тој дебати победила, и од тог дана је постао верник.

Поштовао је православне хришћанске обичаје и волео да иде у цркву, а свој поглед на веру Јовица је идентификовао са гностичким учењем. Како овај ранохришћански верски покрет карактерише мисаоно преиспитивање хришћанских догми, савршено је одговарао Јовициној аналитичности и склоности ка критичком промишљању. Ипак, не ради се о пукој интелектуализацији и филозофском посматрању вере, већ о врло личној, духовној спознаји, која се ставља изнад ауторитета верских институција.

Гностицизам препознаје супериорно биће, свемоћног Бога, творца духовног света, и инфериорног Демијурга који је творац материјалног света. Тако Гностици виде добро у духовном, а зло у материјалном, и једини излаз из окова материјалног света виде у мудрости и самоспознаји коју означавају као *гноса*¹⁴. Став о материјалном свету као грешки креације, у коме је све осуђено на труљење и пропадање, проверава кроз Јовицин став о смени годишњих доба. Људи су божанске душе, заточене у материјалном свету, и теже да се врате у савршени, духовни свет где и припадају.

Јовицин софистицирани поглед на веру за мене је био довољан разлог да та тема добије важно место у филму. А како се ради о врло интимном делу његове личности, у маниру утврђеног досадашњег правила, јасно је било да је најбоље приступити томе кроз солилоквиј. Вишегодишње искуство режије документарних структура научило ме је да саговорника не треба „потрошити” пре снимања, јер већина људи није у стању да понови одређени садржај са истим жаром истом саговорнику два пута. Зато сам настојала да што мање причам са њим на ту тему док се нису стекли услови за почетак снимања. Фрагменти наших разговора о вери употребљени су и филму, а бирала сам их баш по томе шта је у тренутку снимања оставило најјачи утисак на мене.

Концепт веровања који није догматски, већ долази као последица промишљања, преточен је у сцену где Јовица у првом свом дану, након сцене разговора са

¹³ Грана теологије која заступа аргументовану одбрану хришћанског учења.

¹⁴ Гноса се односи на духовно знање стечено кроз непосредно искуство спознаје натприродног или божанског (King, 2006).

психијатром и присећања на важну прекретницу у животу, улази у цркву. Док гледа фреске осликане на таваници цркве Александра Невског, започиње његов унутрашњи монолог:

Јовица: „Па ја бих волео да имам тако неку апсолутну догму али... могу да се само мање или више приближим тако нечему.”

Након тога следи илустрација пропадања несавршеног материјалног света. Кадар са детаља прамца скрамом прекривеног зарђалог старог шлепа који понире на зарђало увучено сидро тог брода.



Сцена пецања по зими: зарђали брод

Јовица: „Али не могу да је достигнем. Мислим да је то неки идеал коме се само тежи али се не може достићи. Али без идеала је по мени безвредно живети. Јер немаш оријентир. Немаш пут. Не знаш куда идеш.”

Кадрови који следе где Јовица пеца по загађеној води пуној ђубрета, служе не само да опишу његов религијски поглед на материјални свет. Како је ова сцена смештена у први дан филма, дан који треба да дочара стање тешке депресије, ови кадрови су хипербола таквог расположења. Јовица воли да пеца, а локација коју често бира је Ада Хуја, па

тако пецање има и биографску тачност. Кроз сва три дана у филму, црква и пецање ће бити међусобно прожети, делимично због симболичке везе рибара са Исусом Христом.

У другом дану у филму, такође се појављују кадрови пецања и цркве, овог пута без буквалне везе са унутрашњим монологом. У наставку претходне сцене Јовициног разговора са психијатром, док објашњава како се осећа заточеним у једном истом дану који му се понавља, то понављање илуструје симболичка монтажна веза кадра њега који гледа фреске у цркви и кадра његових рибарских чизама док стоји у плићак реке прошаране ситним таласима. Осим што је очигледно у питању исто дешавање као претходног дана, ова веза говори о његовом гностицистичком погледу на свет. Док му је поглед усмерен ка фрескама и његов дух тежи ка савршеном постојању (кадар у цркви), он стоји заточен у несавршеном, материјалном свету прљаве, хладне реке (кадар чизама).

У гностицизму постоје два, међусобно сукобљена тумачења личности Исуса Христа. Једни га тумаче као отелотворење Бога на Земљи, док га други сматрају обичним човеком који је дошао до просветљења кроз гносу. Јовица дефинитивно припада другој струји, јер је сматрао да је Исус Христ заиста био обичан човек који је дошао до самоспознаје која га је уздигла на ниво божанства.

Кроз разговоре са Јовицом, стекла сам увид не само у сложеност, већ и у лепоту његовог става о Исусу Христу. Надам се да сам својом селекцијом аудио записа наших разговора бар делић тога успела да пренесем на филм.

У трећем дану, уз монтажну секвенцу цркве и пецања, одабрала сам следећи монолог:

Јовица: „Христ је човек као и ми. Значи обичан човек. Али он је успео да активира потенцијале у себи, да је фактички, стварно постао Бог. Ал’ не знам како. Не знам како. Ал’ онда кад је причао он није причао нешто научено што је претходно записано негде. Него само једноставно себе испољавао, али без те задршке, без тог страха, без те манипулације. Значи директно се испољавао. Транспарентна егзистенција. Он је постигао транспарентну егзистенцију. И хтео је и људе друге да научи да и они могу себе тако да испољавају. Кад би се сви тако опходили једни према другима, онда би људи видели да сам ја ти, да си ти ја. Да смо ми суштински једно те исто.”

Јовица сматра да сви имамо развијене особине које смо стекли прилагођавањем друштву и сопственим животним улогама. Те особине спутавају нас и удаљавају од наших аутентичних, личних потенцијала. Уколико бисмо успели да се испољимо директно, не базирајући се на контекст друштва у ком смо стасали, досегли би своју узвишену, бозанску природу. Иако је то наизглед једноставно, најтежи је задатак који постоји. По њему, то је успео само Исус Христ. И као такав, он је једини у људској историји досегао свој пун духовни потенцијал. Такође, сматра да, уколико би велики број људи на Планети то досегао, постигли би први квалитативни помак у историји човечанства, и такав прогрес он је видео као духовну револуцију.

У периоду кад сам снимала његова размишљања на ову тему, већ сам се дубоко бавила анализом психодраме, и освестила примену тих техника на филм. Помислила сам да баш та реченица која говори да, уколико бисмо се директно испољили, без задршке и страха, и увидели да смо једно те исто - савршено одговара суштини психодраме. Није ли поента да она створи услове за директно испољавање учесника, и да у таквим околностима увидимо колико смо заправо слични?



Сцена у цркви: унутрашњи монолог о Исусу Христу

Гностици преиспитују главна егзистенцијална питања - ко смо, одакле смо, куда идемо? Иако су ова питања по својој природи филозофска, одговори које Гностици имају спадају у домен религије и мистицизма. Ипак, може се рећи да основа гностицизма јесте филозофија. Питала сам се како утиче гностицистичко, мрачно схватање материјалног света као креације која није требало да се деси на Јовицино емотивно стање, и да ли је његова животна филозофија повезана са депресијом? Уколико јесте, да ли је она узрок или последица оваквог стања?

Истражујући ово поље, сазнала сам да у психолошкој пракси постоји употреба филозофије у терапеутске сврхе. Карл Јасперс, немачко - швајцарски психијатар и филозоф, човек са клиничком праксом, први је тематизовао однос патологије и филозофије. Француски филозоф Пјер Адо сматрао је да веза ове две дисциплине није никакав нови конструкт, него да је то заправо повратак на изворни облик филозофије. Филозофија као строго академска област каква нам је данас позната заправо је нововековна, картезијанска традиција. У античко доба када је настала, филозофија је имала улогу управо старања о души. Самим тим је она била једино постојеће средство за разрешење менталних проблема. Лу Мариноф, канадски филозоф, аутор је књиге чији назив духовито говори о практичној примени филозофије у психотерапији - *Платон, а не Прозак!* сматрао је да многи наши психички проблеми нису узроковани траумом из детињства нити генетском предиспозицијом, већ потичу управо из ставова које имамо. Нису сви проблеми патолошки, неки су и филозофски. Улога филозофског саветника је да подстанке саморефлексију код пацијента, и тиме га наведе да преиспита сопствена уверења.

Довођењем психотерапије у најужу везу са филозофијом, заправо се ревитализује оно што можемо назвати филозофском праксом. Ипак, такозвано филозофско саветовање не претендује да преузме примарну терапеутску улогу, већ се сматра комплементарним средством већ постојећих психотерапија и терапија медикаментима. Филозофско саветовање подразумева подстицање самоспознаје. Оно не нуди готове матрице за решавање менталних проблема. У случају суптилних стања попут Јовициног, управо оваква врста самоспознаје може да буде пут ка бољитку.

5.10. *Surplus reality*: сусрет

Када смо завршили снимање великих дијалогских сцена са психијатрима, на ред је дошао још један дијалог који је био највећи изразов. Сцена у којој се Јовица сусреће са својом бившом женом дефинитивно би у митској структури *Пут хероја* одговарала најдубљој пећини. Када се узме у обзир да управо тај однос Јовица идентификује као узрок своје депресије, јасна је важност овог сусрета.

Наравно, разумевање њихове везе и разлаза захтевао би познавање и друге стране. Зато сам била уздржана од било каквог вредносног суда, већ сам, као и до сад, желела да се држим Јовицине визуре. Како се ради о најличнијем од свих односа, хтела сам да пронађемо начин да не угрозимо приватност његове бише супруге. Начин да се то постигне видела сам у стилизацији лика и ситуације. Тако су сусрет и разговор у потпуности наш конструкт, али је остала суштина значења тог односа за Јовицу.

Идеја ми је била да се срећу на крају дана, када је већ напољу мрак. Док Јовица пролази њеном улицом, она излази до контејнера да баци ђубре. Разлог овакве поставке је имао два разлога. Први је што је бацање ђубрета рутинска радња коју обављамо у брзини, и у тој ситуацији је ретко ко спреман да води некакав разговор од есенцијалне важности. Други је симболика избацивања ђубрета као нека врста ослобођења од терета, што је требало да буде расплет за обоје у другом дану.

Први дан представља сусрет какав би иначе био, и какав јесте био у ситуацијама кад се дешавао након њиховог разлаза. По Јовицином доживљају, ти разговори су били лишени било какве искрености са њене стране, и због тога је тај однос за њега остао неразрешен. Највећу тескобу је осећао што му се чинило да никада није сазнао по њему прави разлог за њен одлазак. Након што сам, слушајући ту причу, написала прву верзију дијалога, дала сам му да прочита. Као целина је одговарало његовом доживљају, али је неке елементе променио.

Онда смо приступили писању дијалога који се дешава у другом дану, који је требало да представља оно што би он желео да чује а никад није, а то је истина. Како разрешење односа није добио у реалности, желела сам да пробамо да домаштамо то разрешење на филму и да га, у маниру психодрамске технике *surplus reality*, на тај начин проживи.

Наравно, то није било тако једноставно. Јовица није имао у свести неку већ унапред осмишљену реченицу коју је желео да чује и која би га ослободила. Он је желео осећај ослобођења, али није био сигуран шта би тачно могла бити та неизречена истина. Написала сам једну верзију која му се није допала, па је он написао другу. Онда сам на основу његове друге верзије написала трећу која сажима његову, па смо и ту верзију прошли неколико пута док се нисмо сагласили да имамо коначну верзију, и да могу да кренем са организацијом снимања.

Желела сам да Јовицину бившу жену тумачи драмска глумица, Мирјана Карановић. Додатно ме је мотивисало да покушам да дођем до ње то што је Јовица, када сам га питала шта мисли о идеји за улогу, рекао да му је она и омиљена домаћа глумица. Пронашла сам њен контакт преко познанице која је с њом радила музички спот. Као и претходним глумцима, обратила сам јој се са кратком експликацијом сцене, синопсисом, и инсертом из до тада измонтираних сцена филма.

Заинтересовала се за пројекат и начелно пристала да учествује. Међутим, када сам јој послала цео текст дијалога за сцену, рекла ми је да ипак мисли да би било добро да пронађем другу глумицу за ту улогу. Образложила је то непотребном сложености текста који заправо треба да представи врло једноставну идеју, а то је да у првом дану она избегава комуникацију, док у другом саопштава Јовици истину о разлогу свог одласка, што на њега делује ослобађајуће. Та се идеја по њеном мишљењу губила у непотребним рукавцима дијалога који више одговара писаном тексту него дијалогу за филм, и додала да ова сцена треба да комуницира визуелно, кроз изразе и гестикулацију глумаца, тако градећи емотивни набој, а не текстом.

Пренела сам Јовици ово њене коментаре, и поново смо прочитали текст имајући их у виду. Следи исечак из наше верзије текста:

Јовица: „Када ћеш престати већ једном са тим?”

Мира¹⁵: „Са чим?”

¹⁵ За писање овог дијалога нисам желела да користим име Јовичине бивше жене, већ надимак глумице.

Јовица: „Са активним избегавањем сваког сусрета и контакта. Улажеш много труда да ме не видиш. Тако продужаваш ову патњу, и себи и мени.”

Мира: „Ја не патим. Ок сам. За тебе не знам.”

Јовица: „Можда ти не патиш, али нисмо завршили причу. Да јесмо, рекла би ми ‘Пао, како си?’, онако бар реда ради. Игнорисање значи да је нешто остало недоречено.”

Прочитавши поново ову верзију након њене критике, одмах сам увидела да је глумица била у праву. Ко би говорио тако у тренутку дуго ишчекиваног сурета и неразрешеног односа, пуног емотивног набоја? Изгледа да смо Јовица и разрађујући различите верзије упали у замку претеране интелектуализације, а да нас је Мирјана вратила на пут подтекста и невербалне комуникације. Као и у психодрамској сеанси, фокус треба да буде на осећању, а не на изговореним речима.

Питала сам Мирјану да предложи измене текста, и то је одмах урадила. Јовица и ја смо се сложили да је изменама суштина остала иста, али да је тај минималистички приступ био много адекватнији за ситуацију коју сцена треба да ослика. Тако је у филму у прва два дана употребљена Мирјанина модификација дијалога.

Сцена у првом дану се надовезује на пецање на Ади Хуји. Почиње на улици ноћу, субјективном Јовицином визуром зграде са упаљеним светлима. Затим пратимо њега који загладан у зграду корача, долазећи до контејнера у који Мира баца ђубре и окреће се, очигледно избегавајући сусрет.

Јовица: „Здраво!”

Мира (окреће се уз оклевање према њему): „Здраво. Откуд ти?”

Јовица: „Пролазио сам ту случајно...”

Мира: „Случајно?”

Јовица: „Да, кренуо сам...”

Мира: „Јеси и синоћ случајно пролазио? Шта хоћеш? Је л’ ти то мене прогањаш?”

Јовица: „Не!”

Мира: „Него шта?”

Јовица: „Не знам... Никад ми ниси...”

Мира: „Шта нисам?”

Јовица: „Зашто си отишла, нисам никада разумео...”

Мира: „Не знам шта да ти кажем, стварно. Немам шта да ти кажем. Не могу више да разговарам, хладно ми је. Морам да идем.”

Она се враћа у зграду, а Јовица неко време стоји на улици, дубоко уздахне, изађе из кадра, и то је крај првог дана у филму.



Сцена сусрета: Мирјана Карановић у улози Јовицине бивше супруге

Ова верзија дијалога је имала још једну велику предност у односу на претходну јер реалистичније приказује неартикулисаност повређене стране у оваквој ситуацији (Јовице). Ма колико он био елоквентан у нормалним околностима, овде као да не проналази адекватне речи.

Након што Јовица изађе из кадра, следи кратки исечак из интервјуа са њим где он каже да је депресија реакција на издају. Под издајом сматра повреду најдубљих, најинтимнијих осећања. Намера овог инсерта је одступање од фиктивног тока филма и употреба документаристичке форме за скретање пажње да се не ради о филмском лику, већ реалној личности. Уз то је наглашено његово тумачење узрока сопствене депресије као директне последице догађаја који смо претходно видели.

Одмах након прве, снимили смо и другу верзију дијалога, која је била намењена у монтажном следу филма за други дан. У овој верзији дијалога, говор тела Мирјане, више него сам текст, био је одраз велике промене њеног расположења и става према Јовици. Тај разговор је био домаштавање (*surplus reality*) онога што је он желео, у дану који одражава његово излечење од депресије, да чује од ње, да би наставио даље са својим животом. То није био никакав поетизовани исказ љубави, него болна истина. Та истина је, као комбинација онога што смо Јовица и ја написали, а Мирјана модификовала, на крају звучала овако:

Мира (након што га примети док баца ћубре, прилази му, љубазно се осмехујући):
„Е, Јовице, здраво! Како си?“

Јовица: „Па добро. Није лоше. Како кад. Зашто си ме оставила?“

Мира: „Престала сам да те волим. Ето. Ништа више нисам осећала. Била сам празна и несрећна. И ти си био несрећан. Видела сам то. Једноставно сам морала да одем. Морала сам. Нисам могла више да се претварам да је све у реду, да је исто као и пре. Ето.“

Јовица (непримерено нагло прекидајући разговор): “Да, хвала ти. Морам да идем. Журим.”

Након тога, Јовица одлази низ улицу, губећи се у неоштрини кадра. Видимо Мирјанину потиштену реакцију, што је прва промена тежишта са његовог на њен субјективитет. Међутим, ако узмемо у обзир да је таква њена реакција део Јовициног *surplus reality*, ипак се је то само пројекција.

Ова сцена обележава крај другог дана у филму, и након тога, у поступку који је већ успостављен у на крају првог дана, следи кратки инсерт из интервјуа с њим. Овога пута се у интервјуу Јовица не реферише директно на сусрет који смо видели, већ говори о томе да је време одиграло кључну улогу у његовом излечењу, а да је психијатар имао улогу само да му да временску одступницу и наду. Кроз помињање излечења, ставља се акценат како на проток времена, тако и на прогрес његовог стања.

5.11. Замена улога: сусрет са самим собом

После сцене сусрета са бившом женом, имала сам утисак да смо се приближила крају снимања, како је то била последња планирана дијалогска сцена. Уследило је снимање последње сцене возње (следеће поглавље), као и кадрова за пасажне секвенце. Након тога сам се упустила у процес монтаже. Најпре сам дошла до целине од два дана који одражавају два емотивна стања - са и без депресије. Међутим, видевши ту целину, нисам била у потпуности задовољна, а нисам била ни сигурна зашто.

Као што сам споменула у поглављу о смени годишњих доба, у фази након прве монтажне верзије филма, испоставило се да је неопходно да се уведе и трећи дан пре свега да би се стекао утисак прогреса његовог стања на боље. Тек тиме би се створили услови за катарзу на самом крају.

Аргумент за то најјаснији је био у управо код ове сцене сусрета са бившом женом. Јовицин сусрет са њом у другом дану требало је да буде окидач за његово ослобођење. Међутим, гледаоцу остаје нејасно зашто он после таквог разговора вози кола уз гласну музику и смеје се. Једноставно, такво осећање није деловало довољно мотивисано. У планирању такве промене структуре целине, јасно је било да између јесени и пролећа треба да буде још један, по расположењу меланхоличан, али и неутралнији дан који се одиграва у зиму, и да тако треба нагласити спори прогрес тог расположења. Сви елементи који би могли бити део тог новог дана у средини одмах су ми били логични.

Дан био био монтажно најкраћи, јер се у њему ништа не разрешава, а треба да нагласи репетитивност, па би било доста сажимања временског тока. Нешто бих доснимила, а нешто, одабиром нових дублова и понављањем кадрова, монтажно реинтерпретирала. Али имала сам једну велику дилему. Шта бих урадила са сценом сусрета са бившом женом? Да доснимимо, али шта?

Анализом те две дијалогске сцене, схватила сам да, иако друга треба да представи директност и искреност Јовичине бивше жене, она и даље не затвара зачарани круг у којем се нашао. Њене реченице не подстичу ослобађање њега, јер их и даље доживљава као неискрене. Али шта би могла она да каже што би тај круг затворило? Које би то речи биле којима би она могла да промени суштину њихове окончане везе и емотивног бола који је због тога осећао? Чинило ми се да не постоји тако нешто, и да је ствар у томе што док год то долази од ње, неће бити на прави начин прихваћено са његове стране. На крају крајева, наше емоције само наизглед зависе од других. Суштински, оне зависе од односа који имамо према себи.

Тада ми се наметнула још једна техника психодраме која је била идеална да се круг затвори, а то је замена улога. Чинило ми се да би било интересантно да Јовица преузме улогу своје бивше жене, и из те визуре самом себи каже шта жели да чује од ње. То би омогућило не само да коначно чује тачно оно што жели, него би му можда проближило и разјаснило њену перспективу.

Иако нисам одмах знала који би то текст био, имала сам јасну визију који осећај треба да изазове. Чула сам се с Јовицом и рекла сам му да нисам задовољна како нам се филм завршава, и да тај други разговор са бившом женом уопште не оставља утисак какав смо намеравали. Он ми је потврдио да се и сам тако осећа, и да уопште не може да замисли како би таква сцена могла да доведе до завршнице филма где се он осећа добро. Необично ми је било што, иако је у том моменту прошло је више од годину дана од момента снимања сцене, и иако није хтео да гледа радну монтажну верзију док филм не буде готов, он као да је био потпуно свестан утиска недоречености филма.

Размишљајући који би то текст могао бити, сетила сам се наших неуспелих покушаја интелектуализације дијалога које смо одбацили на почетку, прихвативши Мирјанине, за тај контекст заиста одличне модификације. Међутим, како у овој новој сцени он треба

да разговара сам са собом, ништа нас не спречава да нашироко и сложено артикулише своје мисли, како и приличи њему као личности. Ако постоји нека предност разговора са собом, то је што није ту саговорник који нас збуњује, нарочито ако се ради о емотивно проблематичним односима. За разлику од претходних пута када смо у више итерација разрађивали дијалог са бившом женом, овај текст који сам написала на основу наших одбачених верзија је Јовица, уз модификацију неколико речи да би биле у духу његовог начина изражавања, одмах прихватио и доживео као свој.

Тако је први дан заокружен сусретом са женом и њеним одбијањем комуникације, други дан се завршавам њеном искреношћу која ипак оставља утисак недоречености што се види из њетове реакције, а трећи дан се завршава на истом месту само што он, уместо ње, сусреће самог себе.

На крају тог трећег дана и монтажне секвенце којом уз помоћ солилоквија сумира своје виђење Исуса Христа, сматрајући да би сви, када би се директно испољили као што је он успео, увидели да смо једно те исто, да смо део веће целине, Јовица одлучно прилази локацији коју већ препознајемо као контејнер код зграде бивше жене. Иако за сад нема контраплана, он почиње своје излагање врло асертивно:

Јовица: „Хоћу истиниту причу. Без тих фолиранција и лагарија о умрлој љубави. Љубав је дух. Тако макар ја мислим. И бесмртан је. Или га прихваташ, или га одбацујеш, али свесно. Разуми ме и схвати већ једном. Ја не патим више за тобом. Ја патим за објашњењем. То ми то треба. Дај ми то објашњење, изреци га и ослободи ме.”

У току тог његовог кратког говора се из оф простора чује звук бацања смећа, што доприноси илузији да је она ту и да гледамо поновљену ситуацију. Међутим, у контраплану видимо његовог двојника, и он изговара следећи текст:

Јовица: „Била сам с тобом док ми је било лоше. Онда кад ми је било боље, почео си да ме замараш. Сувише си захтевао: разговоре, емоције, искреност, блискост. Само, био си у праву. Нисам те никад волела. Био си ми само потребан.”

Након тога се он и двојник нађу у истом, широком плану код контејнера, и двојник каже: „Настави даље. Ова прича је готова.” и нестане у двострукој експозицији.

Текст који изговара из њеног лица у филозофском смислу одговара ономе што је Јовицино виђење љубави као апсолутне категорије која је непроменљива. Неприхватљива му је била изјава да је престала да га воли, али итекако може да прихвати истину, ма колико брутална била, да га никад није ни волела.

Иако у психодрами, када протагониста преузима неку од улога значајних личности из сопственог живота, а да би се сцена наставила одигравати, улогу протагонисте преузима помоћна личност. Због могућности које филм пружа кроз манипулацију простора и времена, за ово није било потребе, тако да је специфичност адаптације ове технике за потребе филма то да је заиста водио дијалог сам са собом.

На снимању је био изузетно добро фокусиран, и обе реплике одиграо је у свега два-три дубла. Текст који изговара из визуре жене је успешно изговорио чак у првом дублу. Када смо угасили камеру, констатовала сам да смо управо снимили последњи кадар филма. Нисам била сигуран какав утисак је све то оставило на њега док није уздахнуо и рекао: „Ово је било ослобађајуће!”. Тада сам била сигурна да коначно имамо катарзу која нас припрема за завршну сцену филма.

5.12. Пројекција у будућност и огледање: вожња

Последња сцена отпочиње Јовицином шетњом до аута, озбиљног израза лица. Он ауто откључава и уз кратко оклевање пали, да би потом, у насумичном шуму радио фреквенција, коначно пронашао нешто што му одговара, а то је песма *Чудна шума* од *YU grupe*¹⁶. Он креће да вози, и његово расположење градира од благог смешка док ужива уз ритам песме до широког осмеха док вози свој ауто преко Моста на Ади¹⁷.

Та сцена симболично означава велику промену у његовом расположењу, а то је осећај слободе и безразложне среће док ужива у музици и вожњи. Овакво стање је на

¹⁶ Иако је у сцени планирана песма “Морнар” од исте групе коју смо употребљавали као плејбек на снимању, усвојила сам предлог мог колеге професора Драгана Димчића који је на радној верзији филма коју сам му пустила очуо да речи те песме сувише збуњујуће делују у датом контексту, и сетио се “Чудне шуме”. Чланови *YU grupe* су били вољни да ми дозволе употребу песме у филму.

¹⁷ Интересантно је да се *Saab 900 Turbo*, ауто који сам, уз доста трагања за визуелно занимљивим модерним класиком, позајмила за потребе снимања од колекционара Сааб-ова Горана Аничича, неколико месеци након нашег снимања у црвеној верзији појавио у јапанском филму “Вози мој ауто” (2021.), где је имао важну, готово персонификовану улогу.

супротно крају скале од депресивног расположења, па тако означава крај једне лоше животне фазе.

Након завршене монтаже нове верзије филма са три дана, коменторка на пројекту, професорка Ирена Ристић¹⁸, имала је још један интересантан предлог за крај. Шта ако би на нивоу целине превели још једну психодрамску технику на филм, а то је огледање? То би значило да ће Јовица имати прилике да се измести у позицију публике, и да посматра цео наратив који се одиграва пред њим. Наравно, за разлику од психодрамске сесије где у том случају помоћна личност преузима улогу протагонисте, овде не би било потребе за тим, већ би он посматрао себе као протагонисту на филмском платну. Ако би и само то огледање снимили и укључили у филм, добили би још један ниво, а то је могућност да видимо како је филм као целина деловао на њега.

И заиста, Јовици до тада нисам пустила филм као целину. Како је то била радна верзија самим тим што је тек требало да снимимо овај мета-ниво, организовала сам контролну пројекцију на коју сам позвала учеснике, људе који су дали свој допринос филму (глумци, директор фотографије, композитор и сви који су на неки начин помогли око организације и реализације). Они су заправо били у улози аналогној психодрамској публици.

У коначној монтажној верзији филма, након кадра аутомобила споља у коме се Јовица осмехне док прелази мост, следи тотал публике која седи и гледа платно на ком се наставља управо тај кадар. Након тога видимо крупни план Јовичине реакције на крај филма. Док се искрено осмехује седећи у првом реду на пројекцији, видно растерећен, он пали своју цигарету.

Након пројекције, учесници су кроз неформалан разговор делили утиске које је филм оставио на њих. У том дељењу, налик на последњу фазу психодраме, посебно важно место имао је протагониста, јер су остали углавном имали потребу да пореде свој доживљај са његовим, и да анализирају додирне тачке овог филмског наратива са својим животом, и тако омогуће Јовици да добије увид у њихову идентификацију и емпатију.

¹⁸ Поред тога што је позоришна редитељка, проф. Ристић је и психолог, специјализована баш за психодраму.

5.13. Уобличавање целине: монтажа

Монтажа “Шифре 103” била је кључна креативна фаза спровођења идеје филма. Како је процес снимања трајао дуго, а концепт филма еволуирао, ова фаза деловала је као синтеза разбацаних фрагмената. Чак и када редитељ монтира сопствени филм, монтажа није пука егзекуција унапред утврђене идеје, већ тај процес утиче на промену начина на који се идеја уобличава.

Једна од интервенција у односу на првобитни план је настанак документаристичких, пасажних секвенци са унутрашњим монолозима. На пример, поступак употребе аудио записа разговора са Јовицом као унутрашњих монолога односно солилоквија, одлука је донета тек у процесу монтаже. Тако је фокус мигрирао из спољашњих дешавања, сусрета и дијалога, ка Јовициној интроспекцији.

Како то обично бива, учешће у процесу снимања чини нас пристраснима према материјалу. То може бити на пример услед сећања на тешке услове на снимању. Тако се може десити да прецењујемо материјал који смо мукотрпно снимили, губећи из вида да гледаоци не знају за те услове. Они перципирају само оно што је очигледно, док је нама тешко да се одвојимо од контекста који знамо. Тако често имамо тенденцију да у материјалу за који смо на неки начин везани, непотребно задржавамо дужине, нарушавајући тако ритам.

Као пример ове клопке навешћу један од организационо најкомпликованијих снимајућих дана овог филма, а то је сцена сећања на психијатријску евалуацију у јавном комуналном предузећу Водовод и канализација. Екипа је била одлична за сарадњу, и све је текло без икаквих непредвиђених потешкоћа. Међутим, снимање овакве сцене са лимитираним људским ресурсима подразумевало је да директор фотографије и ја, са припремом, снимањем и распремањем, проведемо на сету преко 14 исцрпљујућих сати¹⁹. Као последица тога сам, током монтаже, потпуно несвесно, имала

¹⁹ Намештање сценографије, осветљења, руке крана, костима, пролажење књиге снимања са глумцима и наравно снимање саме сцене, након чега је уследило враћање простора у првобитно стање и паковање опреме, само су сажет опис наших активности тог дана.

тенденцију да остављам непотребне дужине кадрова. Тек кад сам стекла отклон направивши већу паузу од монтаже, увидела сам да се сцена као последица тога развлачи и да такав темпо не доноси ништа добро ни драматурији ни глуми, па сам проникла у ту своју психолошку клопку.

Важну улогу у дистанцирању од материјала свакако има проток времена, али и непристрасни гледаоци првих верзија. Зато у свакој фази треба одабраним људима пуштати верзије, не ради стицања позитивне критике и афирмације, него напротив, ради корекције смера уз помоћ њиховог запажања о мањкавостима. Чак и ако се ради о особама које су укључене у сам концепт, предност у објективној процени имају уколико нису присуствовали снимању. То је само једна од важних улога менторке и коменторке на овом пројекту. Оне су пратиле процес, враћале филм у теоријски оквир који је послужио као почетна премиса и дале свој креативни допринос изузетно домишљатим сугестијама.

Филм је и доснимаван у неколико итерација баш због тих увида у несклад ритма након првих верзија. Из ове визуре гледано, стриткно држање првобитне идеје о два дана уместо три, било би погрешно. Иако је ово фундаментална промена која је настала тек након прве измонтиране верзије и сугестије проф. Ивановић, филм као да се органски прилагодио броју три. Та промена довела је до поновног промишљања и монтаже чак и дијалогских сцена, иако су оне суштински остале непромењене од првобитне идеје и прецизне књиге снимања. Ипак, подела на три дана уместо два условила је да се на пример Јовицин разговор са психијатром подели на два дела, што је, како је прва верзија овог дијалога била предуга, довело до промене ритма боље.

Ова промена смера када је већ процес наизглед заокружен, и када се коначно назире целина и крај, уме да буде веома мучна. Ипак, уколико се због поновне деконструкције и конструкције постигне нови склад и добије нова вредност, такав напор остаје део невидљивог процеса, и као такав, брзо пада у заборав. У току монтаже коначне верзије са три дана на нивоу целине, кључно је било одредити ритам смене тих поновљених догађаја у три дана. Успорени темпо у драматуршком смислу означава акценат, па је тако била идеја да ти акценти мигрирају из сцене у сцену у току три дана. Такође, важно је било постићи градацију брзине дешавања унутар три дана. Репетитивност

треба да буде психолошки утисак, иако ни један садржај не треба да буде поновљен у буквалном смислу.

Музика је имала важну улогу у процесу монтаже овог филма, и она је условила његову форму од прве до коначне верзије. Иако се по правилу бар прва рука монтаже завршава без музике или само са реперном музиком како њен темпо не би ограничавао одлуке о резевима, склона сам да у пракси примењујем управо супротан принцип. Наиме, трансцендентна музика која је делимично компонована за филм, а делимично архивска, остала је иста од прве руке монтаже до финалног филма. Тако, због атмосфере коју гради и емоције коју изазива, музика је неодвојив део ове филмске целине.

Аутор компоноване музике је мој пријатељ коме је музика хоби, Арсен Костић²⁰. Сазнавши за мој филмски пројекат, послао ми је неколико идеја за музичке теме у облику „скица” нумера одсвираних на клавиру. Како су те скице носиле баш осећај који сам желела да изазовем, употребила сам их баш у том, изворном облику, у каквом су остале и у коначној верзији филма. Тако се прва тема коју је компоновао јавља чак три пута у току првог дана филма (први пут када Јовица након сцене на послу хода улицом у јесењем амбијенту Кошутњака, затим на прелазу из сцене код психијатра у сцену ретроспекције на психијатријску евалуацију, и коначно, после психијатријске евалуације) те она постаје препознатљиви лајтомотив за Јовицино депресивно стање. На крају првог дана појављује се и друга Арсенова тема, коју је искомпоновао већ кад је видео прве измонтиране сцене филма. Та тема има нешто другачију атмосферу, и она фигурира на прелазу сцене пецања у сцену сусрета са бившом супругом. Иако по инструментацији и продукцији подсећа на прву нумеру, ипак се по расположењу које изазива разликује, па у том смислу ова нова тема као да најављује неку важну промену.

У остатку филма је коришћена архивска музика²¹. Како је други дан најкраћи и монтажно третиран као дуга пасажна секвеца, користила сам само једну нумеру коју карактерише меланхолична тема на синтисајзеру. Та тема има своју спору, али врло експресивну прогресију, и тиме одражава промене сцена које се дешавају у том дану. Трећи дан започиње музичком темом која се појавила на самом почетку, као тема телевизијског инсерта Хинденбург несреће у првом дану у Јовицином стану. Овог пута,

²⁰ Арсен иначе ради као оперативни директор једне софтверске компаније.

²¹ *Prelinger, public domain* архива и *stock*

Јовица не гледа деструкцију ове летелице, већ градњу, а инсерт се завршава тријумфалним кадром лета белог целелина, надовезујући се, односно демантујући Јовицин песимистични унутрашњи монолог о деструкцији са почетка филма. Доживљај фокуса на садашњост и унутрашњи мир, поред кадрова пролећа и Јовициног директног погледа у камеру, одражава и амбијентална музика која рефлектује нови почетак. Последња трансцендентна музика у филму по свом карактеру је најдраматичнија, емотивно нас припремајући за завршницу сусрета са самим собом. И коначно, у последњој сцени се јавља прва имаментна музика у филму, а то је “Чудна шума” са радија Јовициног аутомобила.

Драматургија овог филма одражава прогрес унутрашњег стања главног јунака од депресије ка срећи, а монтажни ритам управо ту градацију прати. Тако се и музика трансформише од депресивне у првом дану, преко меланхоличне у другом, да би у трећем на моменте била медитативна, на моменте тријумфално драматична, и на самом крају одражавала растерећење, слободу и бар тренутну срећу. Прогрес расположења рефлектује се на још једном важном елементу филма, а то је фактура слике. Док је први дан црно-бео, у другом дану се назире колорит, а у трећем дану сатурација достиже свој максимум. Тако су сва изражајна средства у филму стављена у службу једне јединствене идеје, а овакав склад различитих елемената је осмишљен управо у фази монтаже.

6. РЕФЛЕКСИЈА И ЗАКЉУЧАК

6.1. Осврт на генезу *Шифре 103*

Од иницијалне идеје до финалне верзије филма, прошло је више од две године. Тематско поље које цео пројекат обухвата значајно се проширило. Жанр је мигрирао из првобитно планираног играног, лабаво базираног на реалном животу, до хибридне, играно-документарне форме. Дужина трајања од планиране краткометражне (око 15 минута) прерасла је у коначну средњеметражну (35 минута).

Паралела са психодрамом развијала се у току процеса настајања. Почело је од увида у сличност неких елемената са овом групном психотерапеутском методом, али је управо свест о тој сличности даље утицала на процес. Тако је ова веза са психодрамом

определила поступак у кључној сцени сусрета главног јунака са самим собом, као и сам крај филма који укључује огледање. Очигледно је да постоји повратна спрега између освешћавања процеса и коначног резултата.

Творац психодраме, Јакоб Морено, имао је став да се личност не може ни сагледати самостално, већ у контексту интеракције са другима. Тако ни овај филм не би постојао у свом садашњем облику да није било огромног креативног доприноса и подршке свих учесника и сарадника. Цео подухват као да карактерише двосмерни утицај. Учесници су свакако утицали на филм, а надам се да је и цео тај процес имао позитивног ефекта и на њихове животе. Као и психодрамска сесија, фокус је само наизглед на протагонисти, а дејство је заправо усмерено на све појединачне учеснике.

Све почиње од идеје. Можда је најбољи начин да се универзалност неке идеје провери, саопштавањем ове замисли другима. Имала сам среће да сам од свакога кога сам звала за сарадњу или помоћ око филма добила позитиван одговор. Људи из мог окружења су се чак и самоиницијативно укључивали, безрезервно уступајући своје време и енергију. Све то је имало јак утицај на устремљење да читаву ствар доведем до краја, имајући утисак да би се многи разочарали да је пројекат остатао незаокружен. Свакако се и у том смислу појединачни напори најбоље сагладају у контексту групе.

Иницијална идеја је била врло сведена, а сложеност оваквог подухвата попримила је неочекиване размере. Ипак, током целог овог путовања, важно је било никад не изгубити из вида циљ, а то је та почетна искра. Та једноставна мисао о томе да се побољшање унутрашњег стања може постићи, срж је и смерница за све друге градивне елементе.

6.2. Резултат

Психодрамски терапеути имају пре свега врло креативан задатак прилагођавања и варирања ове сложене методе датом моменту. Из бесконачног поља комбинаторике психодрамских техника, они за конкретну личност и ситуацију из живота која је тематизована, бирају најадекватнију технику коју ће применити у психодрамској сеанси. То захтева врло развијен сензибилитет и осећај за импровизацију, па тако

психодрамски терапеути морају имати не само изражену емпатију, него и одлучност у доношењу креативних одлука у динамици групе која се из часа у час мења.

За мене је прилично очигледно да вођење психодрамске сесије захтева познавање и вешто коришћење уметничких средстава. Међутим, ти уметнички елементи, због поверљивости ових сусрета, остају незабележени. Тако креативни процес и резултат бивају избрисани и заборављени након сваке сеансе, попут брисања пешчане мандале у будистичкој традицији²². Увођење елемената психодрамских техника у филм можда може да омогући да се ова уметност забележи, и на тај оплемени још један медиј, а можда и помогне већем броју људи.

Наравно, психодрама подразумева да се омогући учесницима да у безбедном окружењу проживе и реинтерпретирају своје неразрешене унутрашње и спољашње конфликте. Безбедно окружење подразумева приватност и поверљивост, што је у суштинској колизији са филмом који је намењен гледаоцима. Али, није ли суштина да управо кроз директно испољавање о коме је Јовица причао, не базирајући се на опасност од друштвене стигматизације, заправо придобијамо разумевање околине? Кроз јасност мотивације одређеног протагонисте, почињемо да увиђамо колико смо сви слични. *Шифра 103* је један покушај да се ова тема приближи широј публици.

Ипак, поред присуства уметничког елемента у психодрамама, не треба заборавити на суштину ове методе, а то је пре свега психотерапија. У том смислу се треба осврнути и на могуће терапијско дејство превођења изворно позоришне методе психодраме на филм. Како је креативни процес трајао дуго, Јовицино расположење је варијало. Међутим, не могу да се отргнем утиску да је оно свеукупно напредовало ка бољем. Ипак, не усуђујем се да изнесем овако радикалну тврдњу без адекватних мерљивих доказа, па она остаје на нивоу личне импресије.

Јовица је имао храбрости да своју животну причу подели и препусти филму, немајући никакву контролу над крајњим резултатом. Као дубоко религиозан човек, и човек који своју веру интензивно приспитује и промишља, једном ми је рекао да сматра да би

²² У тибетанском будизму је познат ритуал прављења јако сложених, колоритних, пешчаних мандала. Када се овај мукотрпни посао заврши, једним потезом руке се цела мандала разара, тако скрећући пажњу на пролазност материјалног света.

уместо вере требало користити реч поверење. Поверење које имамо у друге људе када осетимо искру њиховог искреног, директног испољавања, без задње намере, односно, како је говорио, транспарентну егзистенцију, начин је да се повежемо и са вишим нивоима постојања. Поклањањем своје животне приче филму, показао је велико поверење пре свега у идеју, па самим тим и према мени, а на путу реализације, према читавој екипи креативних, позитивно настројених сарадника. Током читавог процеса истрајао је у том поверењу, ни у једном тренутку не доводећи у питање даљи ток рада.

У току процеса, сви су били усмерени на преиспитивање за њега важних животних ситуација. Он је кроз њихове очи и сам промишљао и преиспитивао те ситуације, и то не само због себе, него осећајући потребу да оне резонују са другима. Знао је да кроз испољавање сопствене рањивости, неко други може осетити утеху. Оно што сигурно знам је да је на крају овог дугог пута протагониста задовољан начином на који је његова прича преточена у филм. Указао ми је на то колико му је такво испољавање сопствене личности кроз глумачку стилизацију пријало, и да на крају читавог процеса осећа велико растерећење.

За нас као људска бића, важну улогу у психичком здрављу имају сопствени наративи. Нисмо склони да памтимо или разумемо пуке информације, него приче које стварамо око њих. Чини ми се да су сећања само фрагменти импресија одређених ситуација, и као таква брзо тону у заборав. Међутим, ако око тог сећања креирамо одређену причу, са узрочно последичним везама и закључком, нама та прича постаје мнемоник, стварајући дугорочно сећање које смештамо у контекст односа који у садашњости имамо према себи. Начин на који смо искреирали тај наратив одредиће не само однос према том фрагментарном сећању, већ ће утицати и на важне одлуке које доносимо. Понекад прича може бити погрешна или штетна за нас. Можда грешка у интерпретацији потиче од тога што смо је себи испричали као деца, или рефлектујући се као одрасли на неки догађај из давне прошлости, па се сећање искривило јер смо били исувише удаљени од њега.

Шифра 103 управо говори о креирању различитих прича око истих догађаја у сврху побољшања сопственог стања. Некада су довољне ситне варијације у тумачењу истих импресија и сусрета да би се променио њихов утицај на нашу психу, а самим тим и на наш живот. Ипак, уколико нам таква промена и даље не донесе жељено емотивно

разреšeње, можемо се, попут Јовице у сусрету са самим собом, окренути сопственој креативности, и разреšeње потражити у домаштавању.

7. ЛИТЕРАТУРА

- Freire, P. (2020). *Pedagogy of the oppressed*. In *Toward a Sociology of Education* (pp. 374-386). Routledge.
- Geoffroy, P. A., Bellivier, F., Scott, J., & Etain, B. (2014). Seasonality and bipolar disorder: a systematic review, from admission rates to seasonality of symptoms. *Journal of Affective Disorders*, 168, 210-223.
- Hirschfeld, R. M. (1981). Situational depression: validity of the concept. *The British Journal of Psychiatry*, 139(4), 297-305.
- Karp, M., Holmes, P., & Tavon, K. B. (Eds.). (1998). *The handbook of psychodrama*. Psychology Press.
- Kellermann, P. F. (1994). Role reversal in psychodrama. *Psychodrama since Moreno: Innovations in theory and practice*, 263-279.
- King, K. L. (2006). *Šta je gnosticizam*. Beograd: RAD
- Kipper, D. A., & Ritchie, T. D. (2003). The effectiveness of psychodramatic techniques: A meta-analysis. *Group Dynamics: Theory, Research, and Practice*, 7(1), 13.
- Partonen, T., & Lönnqvist, J. (1998). Seasonal affective disorder: A guide to diagnosis and management. *CNS drugs*.
- Prejdová, D. (2005). Angažovaný film podle Želimira Žilnika. In: *DO III revue pro dokumentární film*, Slováková
- Ratcliffe, M. (2014). The phenomenology of depression and the nature of empathy. *Medicine, Health Care and Philosophy*, 17(2), 269-280.
- Sampson, V. (2020). The Portrayal of Dissociative Identity Disorder in Films. *ELON JOURNAL*, 79.
- Shafir, T., Orkibi, H., Baker, F. A., Gussak, D., & Kaimal, G. (2020). The state of the art in creative arts therapies. *Frontiers in psychology*, 11, 68.
- Stack, S., & Bowman, B. (2011). *Suicide movies: Social patterns 1900-2009*. Hogrefe Publishing.

- Trotti, L. M. (2017). Waking up is the hardest thing I do all day: sleep inertia and sleep drunkenness. *Sleep medicine reviews*, 35, 76-84.
- Vojnović, M. (2016). Korelacija koncepata psihodrame i sociodrame sa rediteljskim metodom Želimira Žilnika (Doctoral dissertation, University of Novi Sad (Serbia)).
- Wallace, D. F. (2009). *This is water: Some thoughts, delivered on a significant occasion, about living a compassionate life*. Hachette UK.

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

Име и презиме аутора Романа Вујасиновић

Број индекса 11/2011 АУС

Докторски студијски програм Докторске уметничке студије у драмским и аудиовизуелним уметностима

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта
„Цифра 103 – играни филм базиран на Пситоврама“

Ментор ред. проф. Снежана Изановић

Коментор: ред. проф. др. Ирена Ристић

Потписани (име и презиме аутора) Романа Вујасиновић

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 7.12.2022.



Изјава о ауторству

Потписани-а Романа Бујасићковић
број индекса 11/2011 ДУС

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

"Шифра 103 - играни филм базиран на психодрами"

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

Потпис докторанда

У Београду, 7.12.2022.



Изјава о коришћењу

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

"Цифра 103 - играни филм базиран на психодрами"

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 7.12.2022.

Потпис докторанда

